

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный университет»

На правах рукописи

Ху Элис Джоан

**Религиозные сюжеты в цветочных гирляндах во фламандской
живописи XVII века**

Специальность: 5.10.3. Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор культурологии,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории
западноевропейского искусства СПбГУ
Морозова Анна Валентиновна

Санкт-Петербург

2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА I. ИСТОРИОГРАФИЯ ТЕМЫ РЕЛИГИОЗНЫХ СЮЖЕТОВ В ЦВЕТОЧНЫХ ГИРЛЯНДАХ ВО ФЛАМАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ XVII ВЕКА .	19
1.1 История изучения темы религиозных сюжетов в цветочных гирляндах в мировой историографии	19
1.2 История изучения темы религиозных сюжетов в цветочных гирляндах в российской историографии	34
ГЛАВА II. ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ РЕЛИГИОЗНЫХ СЮЖЕТОВ В ЦВЕТОЧНЫХ ГИРЛЯНДАХ ВО ФЛАМАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ XVII ВЕКА .	52
2.1 Историко-художественный контекст появления жанра гирлянды с религиозной композицией во Фландрии. Типы цветочных гирлянд	52
2.2 Федерико Борромео (1564–1631) и рождение композиций с цветочными гирляндами в европейской живописи.....	62
2.3 Картины с цветочными гирляндами как новый тип религиозной живописи ...	69
ГЛАВА III. ЦВЕТОЧНЫЕ ГИРЛЯНДЫ ВО ФЛАМАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ XVII ВЕКА: ОТ ОБРАЗА МАДОННЫ К ДРУГИМ РЕЛИГИОЗНЫМ СЮЖЕТАМ	89
3.1 Разновидности иконографических типов образа Мадонны в цветочной гирлянде: от Яна Брейгеля Старшего (1568–1625) до Даниеля Сегерса (1590–1661)	89
3.2 Анализ специфики религиозных сюжетов в цветочной гирлянде в живописи Яна Филипа ван Тилена (1618–1667) и его учителя Даниеля Сегерса (1590–1661)	109
3.3 Ян Брейгель Младший (1601–1678) и его вклад в развитие иконографии Мадонны в цветочных гирляндах	126
3.4 Ян Питер Брейгель (1628–1664): продолжение традиции гирляндных композиций.....	141

ГЛАВА IV. ВЛИЯНИЕ ФЛАМАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ НА ДРУГИЕ НАЦИОНАЛЬНЫЕ ШКОЛЫ В АСПЕКТЕ РЕЛИГИОЗНЫХ КОМПОЗИЦИЙ В ЦВЕТОЧНЫХ ГИРЛЯНДАХ	160
4.1 Вербрюггены — от религиозных гирляндных композиций к декоративным	163
4.2 Хуан де Арельяно (1614–1676) — ключевая фигура в развитии испанской цветочной гирлянды с религиозным сюжетом	181
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	201
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	207
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	232
АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ	259

ВВЕДЕНИЕ

Диссертация посвящена изучению религиозных сюжетов в цветочных гирляндах во фламандской живописи XVII в. Гирлянды в живописи этого периода представляли собой уникальное сочетание глубокого религиозного символизма и декоративности, что делало их особым художественным явлением в контексте европейской барочной культуры. В научной литературе цветочные гирлянды рассматриваются не только как живописный прием, но и как средство выражения религиозных идей, связанных с почитанием святых и духовными аспектами католической традиции. Особое внимание уделяется произведениям Яна Брейгеля Старшего (нидерл. *Jan Bruegel de Oude*, 1568–1625), Даниеля Сегерса (нидерл. *Daniël Seghers*, 1590–1661) и их последователей, которые создавали цветочные гирлянды с религиозным сюжетом, сочетая реалистичное изображение элементов природы с глубокими богословскими смыслами. Несмотря на интерес специалистов к данному художественному явлению, его символический язык и композиционные принципы требуют дальнейшего исследования.

В данном исследовании используется метод всестороннего формально-стилистического изучения религиозной темы гирлянды, с рассмотрением художественного наследия композиций с гирляндой как единого и целостного явления. Особое внимание уделяется анализу религиозных сюжетов внутри гирлянды, роли цветочных элементов в передаче сакральных смыслов религиозных сцен, а также их связи с католическими религиозными практиками Европы XVII в. В исследовании также рассматривается влияние жанра гирлянды с религиозной композицией на искусство остальной Европы и, прежде всего, на искусство

испанского региона. Религиозная направленность жанра гирлянд с сакральным центром соответствовала идеалам Контрреформации, которые доминировали в испанской культуре XVII в. Композиции с изображениями Богоматери, Христа или святых не только выполняли декоративную функцию, но и становились объектом молитвенного созерцания. Испанская католическая церковь активно использовала живопись как средство коммуникации со зрителем. Поскольку для испанцев особенно важно было молитвенное предстояние перед образом, художник, помещая его внутрь гирлянды, тем самым «увечивал» не только сам образ, но и его почитание.

Актуальность исследования. Фламандское искусство XVII в. является ярким явлением в истории западноевропейского искусства. Поскольку фламандское искусство представляет собой самобытный феномен искусства барокко, оно привлекает к себе внимание ученых, в том числе и в плане интереса к такому новаторскому для Европы мотиву, как цветочная гирлянда, и к родившемуся на основе распространения этого мотива жанру гирлянды с религиозной композицией. В истории фламандского искусства эпохи барокко присутствует множество работ, которые включают образ мадонны, святого семейства и другие религиозные образы и сцены, окруженные цветочными, фруктовыми и смешанными гирляндами.

Тема актуальна и интерес к ней растет, о чем свидетельствует выставка «Мадонна в цветах» в художественной галерее Art Square Gallery в Санкт-Петербурге¹, проходившая с 31 декабря 2019 г. по 4 марта 2020 г. и подготовленная

¹ Мадонна в цветах / Art Square Gallery [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://artssquaregallery.ru/madonnaflowers> (дата обращения: 02.04.2025).

фондом «Новое искусствознание». В 2021 г. в Государственном Эрмитаже открылась Запасная галерея европейской живописи XVII–XVIII вв. из фондов музея, на экспозиции которой отдельный зал посвящен фламандским картинам с гирляндой. Ранее эти произведения хранились в запасниках и были недоступны для широкого зрителя. 19 мая 2024 г. в Николаевском зале Зимнего дворца открылась одна из главных выставок года — «ARS VIVENDI. Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века»². Материал выставки наглядно показывает, что именно Фландрия стала родиной появления и мотива цветочной гирлянды, и сцены или образа в цветочной гирлянде.

Степень научной разработанности проблемы раскрывается в рамках многоязычной историографии, созданной на русском, английском, нидерландском, испанском и других языках. Тема религиозных сюжетов в цветочных гирляндах во фламандской живописи XVII в. представляет собой важный подраздел исследования в контексте искусства натюрморта и его символики в искусстве барокко. Несмотря на обилие работ, посвящённых фламандским цветочным натюрмортам этого периода, вопрос их связи с религиозными темами ещё не стал предметом комплексного и систематического изучения в мировой и российской историографии.

Первое, из выделяемых нами в историографии, направление исследований сосредоточено на изучении символики цветов в живописи и использования художниками знаний по символике цветов в религиозных сюжетах. Такие исследователи, как Ю. Н. Звездина (1997; 2014), В. А. Садков (2004) и Н. Ю.

² ARS VIVENDI. Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века / Государственный Эрмитаж [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://arsvivendi.hermitagemuseum.org> (дата обращения: 02.04.2025).

Маркова (2006; 2014), проделали важную работу по интерпретации цветочных мотивов в контексте библейских изображений и указали на глубокие символические связи между цветами и христианскими добродетелями. Их исследования затрагивают как художественные традиции, так и культурно-исторический контекст, влияющий на выбор цветов для религиозных композиций. В мировом искусствоведении данная тема также получила широкое освещение в работах таких ученых, как Г. Фергюсон (1959), А. Хусти (2015), М. Кантор (2015), Г. Г. Силл (2011) и других, которые уделяют внимание как символике отдельных цветов, так и анализу их роли в композиции религиозных картин. Это направление изучения подчеркивает, что цветочные гирлянды служат не только декоративным элементом, но и важным символическим компонентом, усиливающим религиозное послание произведения.

Второе направление в историографии цветочных гирлянд с религиозными сюжетами акцентирует внимание на развитии жанра цветочного натюрморта во фламандской живописи XVII в. и его взаимодействии с религиозными темами. В российской историографии это направление было представлено такими исследовательскими работами, как публикации А. Д. Охоцимского (2017), которые анализируют культурное и эстетическое значение фламандского натюрморта в контексте барочного искусства. В мировой историографии исследование цветочных натюрмортов и их религиозной символики представляет собой важную составную часть более широких по тематическому охвату работ, посвящённых фламандскому искусству XVII в. в целом. Исследовательские работы М. Л. Эйрс (1955; 1965; 1985), Д. Фридберга (1972; 1981; 1985; 1988) и С. Мерриам (2002; 2012), которые изучают взаимосвязь между религиозной темой и флористической

символикой во фламандских натюрмортах, можно выделить как значимый вклад в эту область. Также исследования П. М. Джонс (1993; 1997; 2002; 2010; 2016; 2020) дают представление о роли культурных и религиозных факторов в искусстве того времени, включая использование флористических символов в контексте барочной реформации. Работы Джонс позволяют глубже понять связь между религиозными реформами в католической церкви и развитием жанра натюрморта во фламандской живописи.

Тема религиозных сюжетов в цветочных гирляндах во фламандской живописи XVII в. является важной, но до конца не решенной проблемой исследования в контексте натюрморта и символики барокко. Несмотря на наличие многочисленных публикаций, посвящённых фламандским цветочным натюрмортам, комплексное и систематическое изучение их связи с религиозными темами в мировой и российской историографии находится ещё в стадии разработки. Основные тенденции изучения охватывают как символику цветов и их роль в религиозных сюжетах, так и анализ развития жанра цветочного натюрморта и его взаимодействия с религиозной темой. Работы российских и зарубежных исследователей вносят значительный вклад в понимание культурных и религиозных аспектов искусства того времени, однако, в существующих исследованиях недостаточно внимания уделено эволюции жанра, а также влиянию на него других культурных и художественных течений, что могло бы позволить полнее понять особенности его развития и его значимость. Это также касается изучения специфики творчества таких фламандских художников, как Ян Брейгель Младший (нидерл. *Jan Bruegel de Jonge*, 1601–1678), Ян Филип ван Тилен (нидерл. *Jan Philips van Thielen*, 1618–1667), Ян Питер Брейгель (нидерл. *Jan Pieter Brueghel*

или *Jan Peeter Brueghel*, 1628–1664/1684), Гаспар Петер Вербрюгген I (нидерл. *Gaspar Peeter Verbruggen de Oude*, 1635–1681), Гаспар Петер Вербрюгген II (нидерл. *Gaspar Pieter Verbruggen de Jonge*, 1664–1730), и таких европейских мастеров, как, например, Хуан де Арельяно (исп. *Juan de Arellano*, 1614–1676), который активно использовал флористические мотивы в своих произведениях.

Объектом диссертационного исследования выступают религиозные образы и сюжеты в цветочных гирляндах во фламандской живописи XVII в.

Предметом диссертационного исследования является генезис и эволюция религиозных сюжетов в цветочных гирляндах во фламандской живописи XVII в.

Материалами исследования служат конкретные произведения с религиозными сюжетами в цветочной гирлянде таких фламандских мастеров, как Ян Брейгель Старший (нидерл. *Jan Bruegel de Oude*, 1568–1625), Хендрик ван Бален (Старший) (нидерл. *Hendrick van Balen de Oude*, 1575–1632), Питер Пауль Рубенс (нидерл. *Peter Paul Rubens*, 1577–1640), Корнелис Схют Первый (или Старший) (нидерл. *Cornelis Schut*, 1597–1655), Франс Снейдерс (нидерл. *Frans Snyders* или *Frans Snijders*, 1579–1657), Андريس Даниельс (нидерл. *Andries Daniels*, ок. 1580–после 1602), Даниель Сегерс (нидерл. *Daniël Seghers*, 1590–1661), Якоб Йорданс (нидерл. *Jacob Jordaens*, 1593–1678), Питер ван Авонт (нидерл. *Pieter van Avont*, 1600–1652), Ян Брейгель Младший (нидерл. *Jan Brueghel de Jonge*, 1601–1678), Ян Давидс де Хем (нидерл. *Jan Davidsz. de Heem*, 1606–1683/1684), Эразмус Квеллинус Младший (нидерл. *Erasmus Quellinus de Jonge*, 1607–1678), Томас Виллебойртс Боссхарт (нидерл. *Thomas Willeboirts Bosschaert*, 1613/14–1654), Ян Антон ван дер Барен (нидерл. *Jan Anton van der Baren* (1615/1616–1686), Ян Филип ван Тилен (нидерл. *Jan Philips van Thielen*, 1618–1667), Йорис (Георг) ван Сон

(нидерл. *Joris van Son*, 1623–1667), Ян ван Кессель Старший (нидерл. *Jan van Kessel de Oude*, 1626–ок. 1679), Ян Питер Брейгель (нидерл. *Jan Pieter Brueghel* или *Jan Peeter Brueghel*, 1628–?), Гаспар Петер Вербрюгген I (нидерл. *Gaspar Peeter Verbruggen de Oude*, 1635–1681), Питер Эйкенс (нидерл. *Peter Ykens*, 1648–1695), Гаспар Петер Вербрюгген II (нидерл. *Gaspar Pieter Verbruggen de Jonge*, 1664–1730), а также таких европейских художников, как, например, Хуан де Арельяно (исп. *Juan de Arellano*, 1614–1676), Бартоломе Перес де ла Дееса (исп. *Bartolomé Pérez de la Dehesa*, 1634–1693) и Марио Нуцци (итал. *Mario Nuzzi*, 1603–1673).

Методологическую основу диссертации составил источниковедческий метод, использованный для сбора исторических сведений о развитии цветочной гирлянды в живописи. Базовым методом является формально-стилистический метод, который дал возможность определить художественные особенности стиля живописи фламандских художников XVII в., использовавших мотив цветочных гирлянд. Для изучения религиозных сюжетов и символических предметов в изображении, эволюции жанра гирлянды с религиозным сюжетом в разных исторических контекстах и выявления типологии цветочной гирлянды, использовались иконографический и иконологический методы. Биографический метод также оказался значимым для исследования, что позволило определить формирование стиля того или другого художника и их творческую мотивацию, исследуя жизнь конкретных мастеров и биографико-исторический фон появления цветочных гирлянд.

Цель диссертации — выяснить происхождение и проследить историю развития цветочных гирлянд с религиозными сюжетами во фламандской живописи XVII в.

Для достижения указанной цели были сформулированы следующие **задачи исследования**:

1. Изучить историографию темы цветочных гирлянд с религиозным сюжетом во фламандской живописи XVII в.
2. Исследовать символическое значение мотива гирлянды в контексте католической контрреформации; раскрыть глубинные семантические и идеологические задачи, связанные с введением образа святых в обрамление из цветочной гирлянды во фламандской живописи XVII в.
3. Проанализировать роль Федерико Борромео (итал. *Federico Borromeo*, 1564–1631) в распространении и поддержке использования цветочных гирлянд в религиозной живописи, а также изучить влияние его идей на художников его времени.
4. Рассмотреть особенности творчества Яна Брейгеля Старшего и его сотрудничество с другими художниками, такими как Хендрик ван Бален и Рубенс, в создании произведений с цветочными гирляндами.
5. Исследовать влияние работ Яна Брейгеля Старшего на последующее развитие жанра гирлянд с религиозным сюжетом и его традиции, особенно на примере творчества Яна Брейгеля Младшего.
6. Изучить творчество Даниеля Сегерса, Яна Филипа ван Тилена, Яна Питера Брейгеля, Гаспара Петер Вербрюгген Старшего и Младшего, работавших в жанре гирлянд с религиозным сюжетом, и их вклад в формирование художественной идентичности католических церквей, особенно в контексте иезуитских общин, а также их влияние на развитие религиозного искусства в XVII в.

7. Проанализировать переход от религиозных изображений с цветочными гирляндами к светским и декоративным мотивам в искусстве XVII в.
8. Рассмотреть влияние фламандской и итальянской живописи на развитие живописи с цветочными гирляндами в Испании, в частности на примере творчества Хуана де Арельяно.
9. Проанализировать культурные и политические изменения, отражённые в художественных произведениях с гирляндами, и их связь с общей эволюцией барочного искусства.

Хронологические рамки исследования охватывают период с 1607 г. до начала XVIII столетия, что соответствует периоду появления первой цветочной гирлянды, распространению цветочной гирлянды с религиозным сюжетом в европейских странах, ее адаптации и переосмыслению в различных локальных контекстах.

Территориальные границы исследования охватывают Италию, Фландрию и Испанию — регионы, являющиеся ключевыми в формировании жанра гирлянд с религиозными сюжетами в искусстве барокко. Фландрия, как родина этого жанра, сыграла центральную роль в его развитии в XVII в., являясь основным регионом, где создавались произведения с цветочными гирляндами, содержащими религиозные сцены. Эти работы оказали значительное влияние на другие художественные школы Европы. Италия, будучи важным центром барочной живописи, также оказала влияние на развитие этого жанра, интегрируя флоральные элементы в религиозные композиции. Происходило взаимодействие фламандских и итальянских художников, что способствовало распространению и эволюции цветочных гирлянд как важного декоративного и символического элемента.

Испания, в свою очередь, восприняла элементы фламандской живописи и адаптировала их в рамках своей национальной испанской художественной школы. Испанские художники начали заимствовать цветочные гирлянды из Нидерландов, адаптируя их для своих религиозных произведений, что также способствовало расширению границ распространения жанра. Таким образом, исследование охватывает три региона — Италию, Фландрию и Испанию — чтобы дать полное представление о развитии жанра гирлянд с религиозными сюжетами, его распространении и влиянии на искусство барокко в Европе.

Теоретическая значимость исследования заключается в разработке подхода к анализу фламандской живописи с цветочными гирляндами как особого жанра, находящегося на стыке декоративного и религиозного искусства. В диссертации предложена логика исследования частного сюжета — религиозных сюжетов в цветочных гирляндах, — которая может быть использована в аналогичных искусствоведческих исследованиях, касающихся других национальных художественных школ.

Практическая значимость исследования диссертации заключается в возможности использования материалов данной работы в дальнейших исследованиях фламандского искусства, при публикации источников по искусству и для составления указателей художников XVII в. Выявление и анализ источников, до появления данного исследования еще не введенных в широкий научный оборот, определяет его научную новизну. Итоговые и промежуточные результаты исследования можно использовать при организации выставок по фламандскому искусству XVII в., при подготовке экскурсий, лекций, теле- и радиопередач по близкой к изучаемой тематике.

Научная новизна диссертационного исследования состоит:

- в доказательстве тезиса, согласно которому мотив гирлянды сам по себе и жанр гирлянды с религиозным сюжетом имели большой успех в искусстве Фландрии XVII в.,
- в обосновании тезиса, согласно которому в факте зарождения жанра гирлянды с религиозным сюжетом отразились важнейшие исторические, культурные и религиозные тенденции развития стран Западной Европы,
- в привлечении к анализу ряда произведений и имен художников XVII в., ранее не рассматривавшихся в контексте цветочных гирлянд с религиозными сюжетами в живописи,
- в комплексном исследовании произведений художников круга Яна Брейгеля Старшего чье творчество необычайно показательно для понимания эволюции образа Мадонны в цветочной гирлянде; в выявлении экстраполяции семантики гирлянды от узко-мариологических коннотаций к общерелигиозным смыслам; а также во введении в научный оборот ряда ранее мало известных живописных произведений с гирляндой.

Научные результаты исследования.

1. Установлена специфика гирлянды с религиозным сюжетом во фламандской живописи XVII в. как самостоятельного жанра, возникшего на стыке натюрморта и религиозной композиции. Выявлены характерные композиционные, стилистические и иконографические признаки данного жанра.
2. Определены основные религиозные сюжеты, включаемые в центр цветочных гирлянд (Мадонна с Младенцем, Святое семейство и другие),

и раскрыта их богословская и образно-художественная семантика в контексте католической культуры эпохи Контрреформации.

3. Продемонстрирована специфика взаимодействия сакрального и декоративного начал в жанре гирлянды с религиозной композицией; доказана тесная семантическая связь символики цветочных элементов (таких, как роза, лилия, гвоздика, тюльпан, мак и др.) в составе гирлянд с семантикой религиозной композиции в центре гирлянды; гирляндные композиции систематизированы по трем типам в зависимости от степени семантической интеграции символики цветочного обрамления с религиозным образом в центре гирлянды.
4. Для жанра гирлянд с религиозным сюжетом раскрыто важное значение деятельности меценатов-иезуитов, способствовавших распространению гирляндных композиций в алтарных образах и интерьерах культовых построек.
5. Уточнён круг авторов гирляндных композиций и выявлены особенности их художественных почерков, в том числе на примере творчества Яна Брейгеля Старшего, Даниеля Сегерса и их учеников.
6. Введён в научный оборот ряд произведений, ранее не рассматривавшихся в контексте жанра гирлянды с религиозной композицией, в том числе хранящихся в собраниях российских, зарубежных музеев и европейских частных коллекций.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Тема и содержание диссертации соответствуют научной специальности 5.10.3. — Виды

искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура), в том числе пунктам:

38. Художественные проблемы предметно-пространственной среды: изобразительное, монументально-декоративное, декоративно-прикладное искусство и архитектура.

39. История развития творческих концепций, школ, традиций и практики в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве и архитектуре.

40. Методология и методика исследования проблем изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры.

42. Роль и место искусства и архитектуры в становлении и развитии духовной и материальной культуры общества.

Апробация результатов исследования. Основные положения диссертации изложены в 8 публикациях, общим объемом 6,8 п.л.; 4 опубликованы в рецензируемых научных изданиях, включенных Высшей аттестационной комиссией в список изданий, рекомендуемых для опубликования основных научных результатов диссертации на соискание ученой степени кандидата наук и на соискание ученой степени доктора и кандидата наук по специальности 5.10.3. — Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура). Основные положения исследования представлены в форме докладов и обсуждались на следующих конференциях: «Хуан де Арельяно (1614–1676) и его цветочные гирлянды» — на научной конференции «XLV Сервантесовские чтения» (2024, Санкт-Петербургский государственный университет); «Религиозные сцены в обрамлении из цветочной гирлянды в работах фламандцев XVII в.» — в рамках научно-практической конференции «Религиозный опыт повседневности: семья,

работа, досуг» (2022, Санкт-Петербургский христианский университет); «Религиозные сюжеты в цветочных гирляндах во фламандской живописи XVII в. из собрания Государственного Эрмитажа» — в рамках Международного молодежного научного форума «Ломоносов-2021» на XXVIII Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов» (2021, Московский государственный университет). Кроме того, лекция «Эволюция цветочных гирлянд во фламандской живописи XVII века» была прочитана в Школе живописи Арины Даур в Санкт-Петербурге.

Положения, выносимые на защиту.

1. Гирлянда с религиозной композицией во фламандской живописи XVII в. представляет собой не просто декоративный элемент, а самостоятельный художественный жанр, обладающий устойчивыми формальными и композиционными признаками, в которых религиозная тематика играет ключевую роль.
2. Религиозные сюжеты, помещенные внутрь цветочных гирлянд, являются визуальным центром композиции и, соответственно, несут в себе главный сакральный смысл произведения, при этом флористический обрамляющий элемент усиливает духовное воздействие центрального религиозного образа или сюжета и символически и художественно обогащает, и дополняет его.
3. Флористическая символика, применяемая в живописи фламандских мастеров, соответствует католическим религиозным традициям XVII в. и связана с формируемыми ими представлениями о христианской добродетели, святости, а также грехе, страданиях, раскаянии и религиозном

спасении, что делает цветочную гирлянду не только эстетическим, но и религиозно-смысловым явлением.

4. Формально-стилистический анализ «гирлянд» позволяет выделить особенности взаимодействия цветочных элементов и религиозной иконографии, а также проследить эволюцию жанра от ранних работ Яна Брейгеля Старшего до поздних произведений Гаспара Петера Вербрюггена Младшего и его последователей.
5. Распространение жанра гирлянды с религиозной композицией за пределы Фландрии, в частности в Испанию и Италию (Хуан де Арельяно, Марио Нуцци и др.), свидетельствует о значительном влиянии фламандской художественной традиции на формирование европейской барочной живописи и о трансформации сакральных образов «гирлянд» под влиянием местных культурных контекстов.
6. Недостаточная разработанность темы в российской и зарубежной историографии указывает на необходимость дальнейшего системного исследования этого жанра как самостоятельного художественного и богословского феномена, интегрированного в визуальную культуру католической Европы XVII в.

Структура и объем диссертации. Диссертация состоит из введения; четырех глав, каждая глава разделена на несколько тематических параграфов; заключения, суммирующего основные выводы и подводящего итоги исследования; списка использованных источников и литературы, списка иллюстраций, а также альбома иллюстраций, включающего 119 иллюстраций. Общий объем диссертации составляет 377 страниц.

ГЛАВА I. ИСТОРИОГРАФИЯ ТЕМЫ РЕЛИГИОЗНЫХ СЮЖЕТОВ В ЦВЕТОЧНЫХ ГИРЛЯНДАХ ВО ФЛАМАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ XVII ВЕКА

1.1 История изучения темы религиозных сюжетов в цветочных гирляндах в мировой историографии

Религиозные сюжеты в цветочных гирляндах были одним из самых популярных типов картин с религиозными изображениями во Фландрии XVII в., но только в последние годы в научной литературе они начали привлекать к себе пристальное внимание исследователей. Такие картины оставались без внимания в историко-художественной литературе первой половины XX в. В середине XX в. стала изучаться декоративная функция гирлянд и символика цветочных натюрмортов. Однако гирлянды упоминались только в связи с цветочными натюрмортами. Не изучалась их символическая связь с центральными образами, окруженными гирляндами.

Книга М. Эйрс³ (1912–1998) «Фламандские художники-цветочники XVII в.» (1955) (*Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*⁴) является первым всеобъемлющим исследованием фламандской цветочной живописи XVII в. Этот обзор фламандских художников-цветочников XVII в. переиздавался и многократно цитировался при жизни ученого, а также был опубликован в переводе на английский язык *Flemish Painters in the XVIIth Century* (Фламандские художники-

³ Мари-Луиза Эйрс (Marie-Louise Hairs, 1912–1998) — бельгийский историк искусства, специализирующийся на фламандских натюрмортах с цветами XVII в.

⁴ Hairs M.-L. *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*. — Paris-Brussels: Elsevier, 1955. — 264 p.

цветочники XVII в., 1985⁵). Эйрс дает еще одно доказательство неисчерпаемого разнообразия и богатства фламандского искусства барокко: поскольку это исследование не натюрморта в целом, а только одной его ветви, но необычайно популярной. Каталог, подготовленный автором, перечисляет более 1300 цветочных произведений примерно ста мастеров, большинство из которых были специалистами в этой области. Антверпен был главным центром цветочной живописи, но спрос на цветочные композиции никоим образом не ограничивался одной Фландрией. Работы иезуита Даниеля Сегерса (1590–1661) охотно приобретались протестантом Фредериком Генрихом Оранским (нидерл. *Frederik Hendrik van Oranje*, 1584–1647), чей секретарь Константейн Хёйгенс (нидерл. *Constantijn Huygens*, 1596–1687) восхищался картинами в своих стихах ("О величайшем художнике Даниеле Сегерсе и его розах": Трудным был спор с Матерью Природой и с отцом Сегерсом о том, какая из роз должна уступить. Она [Природа. – Х.Э.Д.] уступила, сама став своею судьей: живой цветок перед искусственным был лишь тенью. Если присутствует кто-то с чутким носом, он уже убежден, добавь: живой не может вечно благоухать, а нарисованный пахнет всегда. Добавь, что меньшей, чем художник, является богиня. Она нашла оливковое дерево, а этот заставил масло пахнуть розой. 23 января)⁶.

Как ясное и систематическое изложение сложной темы, монография М. Эйрс вносит важный вклад в ее разработку. Документальные источники по искусству

⁵ Hairs M.-L. The Flemish Flower Painters in the XVIIth Century / Trans. by E. Grzelak. — Brussel: Dereume, 1985. — 519 p.

⁶ N PRAESTANTISSIMI PICTORIS DAN. SEGHERI ROSAS Ardua Naturae Matri cum Patre Seghero Lis fuit , utrius cederet utra Rosae. Succub uit conuic ta Parens , se judice : vivus Coram factitio floscul us umbra fuit. Si quis es emunctae naris , jam desyt , adde , Vivus odoratu viuere , pictus olet. Adde , minor Pictore Dea est. inuenit Olivam Pallas , at hic Oleum fecit olere Rosam. 23. Ian. (Huygens C. De gedichten van Constantijn Huygens: 1644–1652 [Электронный ресурс] // Bewerkt door J. A. Worp. — Groningen: J.B. Wolters, 1894. — P. 25–26. — Режим доступа: https://books.google.de/books/about/De_gedichten_van_Constantijn_Huygens_164.html?id=ozQsAAAAMAAJ&redir_esc=y (дата обращения: 02.04.2025).

были тщательно изучены ученым на предмет того, какой свет они могут пролить на тему натюрморта. И каталог, хотя и не претендует на то, чтобы быть окончательным, несомненно, является очень ценным для ученых, работающих в этой области.

В конце XX в. гирлянды начали привлекать внимание исследователей не только как декоративный живописный мотив, но и как основа для формирования самостоятельного жанра — картины-гирлянды. Появились публикации о религиозных факторах, приведших к появлению гирлянд. В мировой историографии наиболее важными для нашего исследования стали публикации таких ученых, как Д. Фридберг⁷, П. М. Джонс⁸, С. Мерриам⁹.

Д. Фридберг наиболее известен своими книгами и статьями о психологической реакции публики на современное ей искусство. Работа Д. Фридберга «Истоки популярности сюжетов фламандских мадонн в цветочных гирляндах: украшение и поклонение» (*The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands: Decoration and Devotion*¹⁰) (1981) стала из известных нам наиболее ранней искусствоведческой оценкой первых произведений с гирляндами. Помимо рассмотрения картин в социальном и историческом контексте, Д. Фридберг был первым, кто подробно писал о гирлянде и центральном изображении, поскольку их появление в комплексе было связано с иконоборчеством предыдущего столетия. Кроме того, Д. Фридберг принимает во внимание проблему, которую картины ставили перед современным им художественным вкусом, то есть

⁷ Дэвид Фридберг (David Freedberg) — профессор истории искусств имени Пьера Матисса и директор Итальянской академии продвинутых исследований в Америке.

⁸ Памела М. Джонс (Pamela M. Jones) — профессор истории искусств Массачусетского университета в Бостоне.

⁹ Сьюзан Мерриам (Susan Merriam) — доцент кафедры искусств Бард-колледжа, США.

¹⁰ Freedberg D. *The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands: Decoration and Devotion* // *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*. — 1981. — Vol. 32. — Pp. 115–150.

рассматривает, насколько все-таки гирлянда была исключительно «украшением», в итоге утверждая, что изображения в целом выполняли прежде всего религиозную функцию.

Д. Фридберг известен своими исследованиями об иконоборчестве и цензуре в искусстве. Впервые он исследовал эту тему в начале 1970-х гг. при подготовке своей диссертации «Роль иконоборчества и иконопочитания в нидерландской революции» (*Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands*¹¹) (1973) и в «Иконоборцы и руководившие ими мотивы» (*Iconoclasts and Their Motives*¹²) (1985), за которыми последовала знаковая книга «Сила образов: исследования по истории и теории реагирования» (*The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*¹³) (1989), опубликованная сначала издательством Чикагского университета, а затем, в нескольких последующих переизданиях, в переводе на ряд иностранных языков.

Фридберг упоминает, что факт «наложения» гирлянды на изображения мог не только повысить ценность изображений, но и отделить их от повседневной жизни, а также акцентировать их сверхъестественную функцию. Это своего рода акт почитания представленных религиозных образов, но также этот факт присутствия гирлянды подчеркивает теплоту чувств и преданность тех, кто дарует религиозному образу эту гирлянду¹⁴. Картины мадонн в цветочных гирляндах, возможно, были, по мнению ученого, просто одним из видов декоративных

¹¹ Freedberg D. *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands, 1566–1609*. — New York: Garland, 1988. — 290 p. (Диссертация на соискание ученой степени доктора философии — Оксфордский университет, 1972).

¹² Freedberg, D. *Iconoclasts and Their Motives*. — Second Horst Gerson Memorial Lecture, University of Groningen, 1985. — 60 p.

¹³ Freedberg D. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. — Chicago: University of Chicago Press, 1989. — 352 p.

¹⁴ Freedberg D. *The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands: Decoration and Devotion* // *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*. — 1981. — Vol. 32. — P. 127.

изображений для художника, живописавшего цветы, и, возможно, эти картины были предназначены для выполнения орнаментальной функции. Но настоящее расследование было связано не столько с намерениями художника, сколько с реакцией зрителя, с тем, что прочитывал последний и с какими ассоциациями связывал свое прочтение. Это не преувеличивает важность рассматриваемых образов в определенных культурных или исторических ситуациях. Естественно, некоторые зрители, как и сейчас, возможно, не обращали на них ни малейшего внимания, но историк искусства заинтересован прежде всего в тех зрителях, на кого изображения оказывают влияние¹⁵.

Поскольку первая картина с гирляндой была заказана одним из известнейших покровителей искусства — кардиналом и архиепископом Милана Федерико Борromeо (итал. *Federico Borromeo*, 1564–1631), ученые начали изучать историю его жизни. В книге П. М. Джонс «Федерико Борromeо и Амброзиана: покровительство искусству и реформа в Милане XVII в.» (*Federico Borromeo and the Ambrosiana: Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*¹⁶) (1993) обсуждаются ранние картины с гирляндами в контексте собрания Ф. Борromeо (1564–1631) и рассматривается программа художественных реформ Борromeо в свете его собственных представлений о роли искусства в христианском обществе. Реформы Борromeо интерпретируются ученым на основе изучения обширной документации, включая произведения искусства в музее и библиотеке Амброзианы, акты Амброзианской академии, сотни писем, адресованных Борromeо, и трактаты, которые он написал об искусстве, молитвах, священном красноречии и истории.

¹⁵ Ibid. P. 134.

¹⁶ Jones P. M. *Federico Borromeo and the Ambrosiana: Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*. — New York: Cambridge University Press, 1993. — 386 p.

Исчерпывающее и детальное описание ученым коллекции и отношения Борромео к искусству оказало нам немалую помощь при написании данного диссертационного исследования.

Институция Борромео (1564–1631) была уникальной, поскольку объединяла под одной крышей художников и деятелей искусства для «реформирования религиозной науки и изобразительного искусства в ответ на постановления Тридентского собора»¹⁷. При обсуждении религиозной роли искусства необходимо упомянуть сочинения «О священной живописи» (*De pictura sacra*) (1624) и «Музей» (*Musaeum*) (1625) Борромео¹⁸. *De pictura sacra* содержит правила, которым должны следовать художники при создании религиозного искусства. В *Musaeum* Борромео показал менее догматическую и более личную сторону своего учения, проведя читателя через Амброзиану и прокомментировав конкретные произведения. Он предложил одни из самых ранних и по-настоящему важных критических анализов произведений таких художников, как Леонардо да Винчи (итал. *Leonardo di ser Piero da Vinci*, 1452–1519), Тициан Вечеллио (итал. *Tiziano Vecellio*, ?–1576) и Ян Брейгель Старший (1568–1625).

Цель П. М. Джонс — проанализировать и интерпретировать программу Федерико в области искусств, чтобы улучшить наше понимание посттридентских взглядов на стиль, тематику и функции сакрального искусства в Италии около 1590–1630 гг.¹⁹. Автор фокусируется на деятельности и идеях Борромео, чтобы охватить как его исторические, так и историко-художественные интересы. Рассматривает «способ, которым искусство и религиозная мысль объединяются в

¹⁷ Ibid. P. 2.

¹⁸ Borromeo F., et al. *Sacred Painting: Museum*. — Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2010. — 336 p.

¹⁹ Ibid. P. 19.

Амброзиане Борромео»; ищет ответ на вопрос, «чего хотел Борромео от сакрального искусства, то есть каково было его представление о его эффективности?»²⁰. Тематика исследований П. М. Джонс имеет важное значение, поскольку Борромео был первым прелатом в христианской традиции, задумавшим создать целую институцию, а не только отдельные произведения искусства — чтобы «реформировать искусство» и заставить его служить определенной цели.

П. М. Джонс рассматривает картины-гирлянды в контексте представлений Борромео о сакральном искусстве. В частности, исследует, какую функцию выполняли гирлянды, по мнению Борромео, в связи с католическим реформаторским движением. Как их иконография была связана с его работой в Амброзиане и с более старыми религиозными изображениями, в частности, с изображениями чудес.

П. М. Джонс изучает вопросы функционирования и значимости произведений сакрального искусства, как их понимал Борромео, который верил в их религиозную (пробудить благочестие), дидактическую (учить священным таинствам) и «документальную» роль (чтобы зафиксировать аспекты христианской практики в исторически точной манере)²¹. Каждая функция гирлянд по очереди становится у исследователя темой для конкретной главы. Анализ Джонс является очень подробным, предлагая читателям увлекательный экскурс в важные и ранее игнорируемые исследователями области и темы.

Оригинальность Борромео, как убедительно доказывает Джонс, заключалась в его попытке запечатлеть в Амброзиане канон живописных жанров и стилей,

²⁰ Ibid. P. 2.

²¹ Ibid. P. 32; Merriam S. Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings: Still Life, Vision, and the Devotional Image. — Farnham: Ashgate Publishing, Ltd., 2012. — P. 21.

которые, соответствуя всему спектру даров Божьих, побуждали бы зрителя к созерцательной молитве в ее полном объеме. Как утверждает Джонс, Борромео в сотрудничестве с Яном Брейгелем Старшим изобрел новый жанр священного изображения, Мадонну в цветочной гирлянде, которая функционировала для «тематизации» того самого молитвенного протокола, который он стремился установить. Самая сложная из этих Мадонн в гирлянде — «Мадонна с Младенцем в гирлянде из цветов и фруктов» (дерево, масло; 79.7 x 63.7 см.; инв. № P001418) в музее Прадо (илл. 1), которая изображает картину Девы Марии с Младенцем в стиле *trompe-l'oeil* (обманка) подвешенной к массивной гирлянде из цветов и фруктов, перемежаемых животными и насекомыми. Изображение, структурированное как молитва хвалы, приглашает нас рассматривать творения природы, как если бы они были венцом Девы Марии (на изображении внутри картины Дева Мария коронована цветочным венком). Дары Божии — вещи природы, преобразованные человеческим искусством (божественный дар от Бога) в инструмент хвалы Деве Марии, которая является как *mater Dei* (лат. Матерь Божия). Сама *mater Dei* является инструментом дара Божьего (воплощённый Христос).

Вклад других многочисленных публикаций²² П. М. Джонс состоит также в составлении краткой биографии Борромео, обзоре его сочинений, в изучении его

²² Jones P. M., Wisch B., Ditchfield S. (Eds.). A Companion to Early Modern Rome, 1492–1692. — Brill's Companions to European History, Vol. 17. — Leiden: E.J. Brill, 2019. — 550 p.; Borromeo F. Sacred Painting 'Museum.' / Transl. by K. S. Rothwell, Jr. with an introduction and notes by P. M. Jones. — Cambridge, MA: The I Tatti Renaissance Library, Harvard University Press, 2010. — 298 p.; Jones P. M. Altarpieces and Their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni. — Aldershot: Ashgate, 2008; 2nd ed. London: Routledge, 2016. — 250 p.; Jones P. M., Worcester T. (Eds.). From Rome to Eternity: Catholic Culture and the Arts in Italy, ca. 1550–1650. — Cultures, Beliefs, and Traditions, Medieval and Early Modern Peoples, Vol. 14. — Leiden: E.J. Brill, 2002. — 480 p.; Jones P. M. (Ed.). The Reception of Christian Devotional Art: The Renaissance to the Present // The Art Journal. — 1998. — Vol. 57, no. 1. — Pp. 2–4.; Jones P. M. Federico Borromeo e l'Ambrosiana: Arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano. — Arti e Scritture, Vol. 9. — Milan: Vita e Pensiero, 1997. — 375 p.; Jones P. M. Federico Borromeo and the Ambrosiana: Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan. — New York: Cambridge University Press, 1993. — 386 p.

размышлений об искусстве и исследовании его концепции того, что Джонс называет «эффективностью священного искусства». Она опирается на архивные материалы, анализ оригинальных текстов кардинала, статистические профили коллекции и исследования интеллектуального и духовного контекста духовного и творческого внутреннего мира Борромео, сначала в Риме, а затем в Милане.

Публикации, наиболее актуальные для нашей диссертации, это, безусловно, «Картины фламандских гирлянд XVII в.: натюрморт, видение и образ поклонения» (*Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings: Still Life, Vision, and the Devotional Image*²³) (2012) С. Мерриам. Мерриам написала несколько работ о цветочных гирляндах во фламандской живописи и считается крупным специалистом по данной теме. Названная выше монография посвящена трем знаменитым североευропейским художникам, мастерам натюрморта — Яну Брейгелю Старшему, Даниелю Сегерсу и Яну Давидсу де Хему.

Согласно С. Мерриам, «картина-гирлянда» (*garland painting*) представляет собой популярный жанр XVII в., в котором изображение, как правило религиозного характера, обрамляется пышной гирляндой, выполненной, по выражению автора, в технике натюрморта²⁴. Исследовательница подчеркивает, что такие произведения ставят под вопрос традиционные границы жанров: с одной стороны, они объединяют элементы натюрморта и религиозной живописи, а с другой — могли восприниматься современниками как самостоятельный жанр. Архивные источники и описи свидетельствуют о двойственном восприятии этих картин — как гибридных, и как нового типа произведений²⁵.

²³ Merriam S. *Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings: Still Life, Vision, and the Devotional Image*. — Farnham: Ashgate Publishing, Ltd., 2012. — 220 p.

²⁴ Ibid. P. 2.

²⁵ Ibid. P. 103.

В книге анализируется факт появления первой картины с гирляндой в 1607–1608 гг. и последующее превращение гирлянды в широко распространенный тип религиозного образа. Это первое полное исследование картин с гирляндами. В книге анализируется художественно-исторический контекст и используется метод формального анализа для достижения двух целей. Во-первых, для демонстрации того, насколько картины пользовались популярностью в целом ряде историко-культурных контекстов: от церковного центра в Милане, дома иезуитского отделения и частных собраний в Антверпене до Габсбургского двора в Вене. Исследовательница выдвигает свою гипотезу, объясняющую это явление.

Во-вторых, книга показывает, что в течение столетия образы, созданные Брейгелем, Сегерсом и Яном Давидсом де Хемом, воспринимались как схожие, что вызывает у читателя интерес к исследованию их изобразительных форм и материалов. Выдвигая этих трех художников на первый план, она также исследует, как сосуществование различных стилей в одном произведении, возникающее в результате создания мастерами характерной совместной «структуры», совмещающей натюрморты с гирляндами (например, среди соавторов Яна Брейгеля Старшего были Питер Пауль Рубенс и Хендрик ван Бален), способствует тому, что картины становятся более значимыми как произведения искусства. Это разнообразие стилей и подходов позволяет зрителям осознавать, что перед ними не просто изображенная реальность, а искусно созданное произведение, акцентирующее зрительское внимание на своей материальной сущности.

Используя ряд документальных источников (описи, сами картины), С. Мерриам показывает, как картины способствовали трансформации терминов, в которых было воспринято религиозное изображение, и предлагает зрителю по-

новому взглянуть на то, как создаются и воспринимаются картины. Она доказывает, что своей уникальной амальгамой наблюдаемого мира и религиозного образа эти картины вовлекали зрителей в созерцание «природы иллюзии»²⁶.

С. Мерриам демонстрирует процесс изменения функции картин-гирлянд и смещение акцентов с религиозного образа на декоративный объект. Размышляя о состоянии нарисованного медальона внутри изображения, она также исследует вопросы меценатства и особенности восприятия картин-гирлянд в XVII в. Изобретение Антверпена — картины-гирлянды — являются результатом сотрудничества двух специалистов: художника-натюрморриста и художника-фигуриста, за исключением некоторых работ Яна Давидса де Хема (1606–1683/1684). Отмечая, что этот жанр был обойден вниманием в литературе по истории искусства, Мерриам уделяет особое внимание ранним фундаментальным работам Д. Фридберга, П. М. Джонс и В. Стойкицэ²⁷ («Осознанное изображение: взгляд на раннюю современную метаживопись», (*The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*²⁸, 1997)). Ставя проблему о различных типах иллюзионистских картин-гирлянд Яна Брейгеля Старшего (1568–1625), Даниеля Сегерса (1590–1661) и Яна Давидса де Хема (1606–1683/1684), автор пытается дифференцировать их форму. И делает это, изучая восприятие иконы и священного образа в ранней картине гирлянды Борромео и рассматривая, как вторая и третья картины гирлянды изменяли первоначальный образец или, напротив, придерживались его, представленного первой картиной. Она отметила, что

²⁶ Merriam S. *Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings: Still Life, Vision, and the Devotional Image*. — Farnham: Ashgate Publishing, Ltd., 2012. — P. 149.

²⁷ Стойкицэ В. (Victor Ieronim Stoichiță) — румынский и испанский историк искусства.

²⁸ Stoichiță V. *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*. — New York: Cambridge University Press, 1997. — 345 p.

художники создавали изображения, которые разрабатывали аспекты *trompe l'oeil* первой картины, и далее утверждала, что интерес к *trompe l'oeil* в этих относительно ранних изображениях, по-видимому, связан с современными формами изображений или визуальными практиками, включающими оптические устройства или трюки. Особенно принимая во внимание восприятие картин Брейгеля Сегерсом, де Хемом и его окружением. Сегерс преобразовал пример своего учителя, создав нишу со скульптурой на выставке, отказавшись от венка и сосредоточившись вместо этого на ветках цветов и зелени. Эту форму переняли некоторые художники, создававшие картины Евхаристии²⁹.

Мерриам выстраивает хронологию картин, начиная с первой картины-гирлянды — «Мадонны с Младенцем в цветочной гирлянде» (дерево, масло; 27 x 22 см.; Амброзианская библиотека; инв. № 71) (илл. 2) Яна Брейгеля Старшего (1568–1625) и Хендрика ван Балена (1573–1632), созданной в 1607–1608 гг. для Борромео. Она определяет происхождение и последующие трансформации основных функций гирлянд. Хотя, строго говоря, этот термин «гирлянда» применяется к венкам, ее анализ включает в себя трофеи и фестоны. Она также пишет об украшении гирлянд, как, например, в картине Франса Снейдерса (1579–1657) «Младенец Христос с младенцем Иоанном Крестителем и ангелами» (холст, масло; 198.1 x 266.7 см.; инв. № 1958.58) (илл. 3) в Гарвардском художественном музее (Музее Фогга), где путто украшает гирлянду из фруктов цветами. В то время как самые ранние картины с гирляндами служили средством медитации, более поздние версии выполняли декоративную роль как изображения *trompe l'oeil*

²⁹ Merriam S. Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings: Still Life, Vision, and the Devotional Image. — Farnham: Ashgate Publishing, Ltd., 2012. — P. 148.

(такие, как нарисованные фестоны, подвешенные на стенах или над дверями, как *sopraporte* (десюдепорт)).

Относительно быстрая эволюция от религиозной к мирской функции картин-гирлянд является результатом большой популярности, которой они достигли уже в начале XVII в., о чем свидетельствует большое количество работ антверпенских художников, включая тех, которые не упомянуты в книге. Согласно Мерриам, начиная примерно с середины века, изобретение новых типов гирляндной живописи пошло на убыль, и картины стали более редкими, с одним главным исключением — изображениями, представляющими Евхаристию³⁰. Гирляндные картины производились вплоть до XVIII в. в различных формах и обрели вторую жизнь в испанских колониях, где они были очень популярны³¹. Однако следует помнить более поздние работы Франса Эйкенса (нидерл. *Frans Ykens*, 1601–1693), Питера Эйкенса (нидерл. *Peter Ykens*, 1648–1695), Питера Гейселса (нидерл. *Peeter Gijssels*, 1621–1690), Яна Паувела Гиллеманса (нидерл. *Jan Pauwel Gillemans de Oude*, 1618–1675) и Яна Антона ван дер Барена (нидерл. *Jan Anton van der Baren*, ок. 1615/1616–1686), Яна Питера Брейгеля (нидерл. *Jan Pieter Brueghel* или *Jan Peeter Brueghel*, 1628–1664/1684), Гаспара Петера Вербрюггена Старшего (Гаспара Петера Вербрюггена I) (нидерл. *Gaspar Peeter Verbruggen de Oude*, 1635–1681), Гаспара Петера Вербрюггена Младшего (Гаспара Петера Вербрюггена II) (нидерл. *Gaspar Pieter Verbruggen de Jonge*, 1664–1730), не говоря уже о популярности данного жанра среди голландских и других европейских художников. Мерриам завершает свое исследование картинами Яна Давидса де Хема (1606–1683/1684) с

³⁰ Ibid. P. 7.

³¹ Ibid. P. 148.

евхаристическими символами, окруженными гирляндами, на которых религиозные сюжеты и гирлянды написаны самим Де Хемом. Ответы на вопросы, касающиеся содержания и функции картин с гирляндами в зрелый период развития жанра, т. е. после 1620 г., столь же разнообразны, как разнообразны покровители этого жанра, места его показа и вариации в дизайне. В рамках ограниченного и ограничивающего фокуса только трех художников Мерриам предлагает изобилие источников и много фактологической информации. Однако было бы желательно иметь более обширное исследование, которое включало бы ранние изображения гирлянд периода между 1608 и ок. 1620 гг.

«Голландские и фламандские цветочные композиции. Картины, рисунки и гравюры до XIX в.» (*Dutch and Flemish Flower Pieces. Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century*) (2020) С. Сигал³² (1933–2018) и К. Ален³³ — богато иллюстрированная книга, дающая обзор всех известных голландских и фламандских художников вплоть до XIX в., которые рисовали цветочные композиции или делали с них гравюры. В отличие от многих исследований по истории искусства, эта книга использует действительно всесторонний подход, включая случаи, когда известен только один пример или даже ничего не известно из других работ художника. Содержа весьма поучительные списки, идентифицирующие названия цветов, а также насекомых и других животных, книга также содержит репродукции самых ранних изображений цветочного натюрморта и их отличительные характеристики, лежащие в основе развития

³² Сэм Сигал (Sam Segal, 1933–2018) — голландский ботаник и историк искусства. Он был наиболее известен своим научным вкладом в исследования цветочных натюрмортов и науку о растительности, в частности о настенной растительности.

³³ Клара Ален (Klara Alen) — куратор исследований исторического сада дома Рубенса в Антверпене и исследователь загородного поместья Рубенса «Хет Стен» в Элевите.

цветочных композиций в разные периоды их истории, включая вариации цветов, разнообразие техник, используемых художниками, а также исследование символики, стоящей за многочисленными видами растений и животных, которые встречаются в картинах с гирляндами.

1.2 История изучения темы религиозных сюжетов в цветочных гирляндах в российской историографии

Российские специалисты внесли значительный вклад в изучение западноевропейского натюрморта XVII в. Натюрморт развился из эмблематики и фигуративной живописи, поэтому книги эмблем содержат богатейший материал, незаменимый для анализа символической программы ряда натюрмортов XVII в.

К цветочным мотивам и их символике обращается книга, опубликованная в 1997 г. *Эмблематика в мире старинного натюрморта* ³⁴, написанная искусствоведом Ю. Н. Звездиной. Эта книга посвящена решению важной и насущной проблемы, которая привлекает внимание не только специалистов, но и всех любителей искусства. Это сложность семантического содержания произведений XVI–XVII вв., и разгадка этой проблемы даст нам представление о сущности каждого памятника. Чтобы решить эту проблему, исследователи пытались использовать западноевропейский (в основном голландский) натюрморт и самую популярную коллекцию логотипов того времени. Ю. Н. Звездина не только пытается провести детальный анализ изображений отдельных произведений, но и объясняет, как читатели могут объективно читать и понимать эти произведения.

В этом исследовании конкретно указывается на значение «эмблематики» в натюрмортах, раскрывается скрытый смысл каждого объекта и элемента в живописи натюрмортов. В книге есть глава, посвященная «эмблеме, преобразованной в живопись» ³⁵, которая отдельно упоминает собственно натюрморты-гирлянды. Гирлянда, обрамляющая сюжетную сцену в ней, в

³⁴ Звездина Ю. Н. *Эмблематика в мире старинного натюрморта* / Ю. Н. Звездина. — Москва: Наука, 1997. — 160 с.

³⁵ Звездина Ю. Н. *Эмблематика в мире старинного натюрморта* / Ю. Н. Звездина. — Москва: Наука, 1997. — С. 48–59.

исследовании представлена как самостоятельный жанр, сформировавшийся в барочную эпоху³⁶. Как отмечает исследователь, гирлянды могут быть разные: цветочные, фруктовые и смешанные, как обрамляющие центральное изображение, так и представленные сами по себе³⁷. Гирлянды декоративны и притом часто наделены сложным содержанием, писали их известные мастера — Ян Брейгель Старший (1568–1625), Ян Давидс де Хем (1606–1683/1684) и другие. Известно, что в середине XVII в. эти гирлянды были в композициях с изображениями Иисуса, Мадонны или Святых в живописи.

Важно отметить также статью Звездиной Ю. Н. *Гирлянда в религиозной живописи Ренессанса*, опубликованную в сборнике *Актуальные проблемы теории и истории искусства*³⁸. В статье идёт речь о том, как использовали гирлянду в живописи эпохи Ренессанса. Гирлянды были компонентами других произведений и часто были связаны с религиозными смыслами. Ю. Н. Звездина приводит несколько примеров живописи, где были представлены разные гирлянды. Например, гирлянды из фруктов, яблок, вишен или орехов могут символизировать память о великих героях, которые вернулись с триумфом с войны. Ренессансные гирлянды могут стать рефлексией античной традиции, например, в памятниках живописи и в античной скульптуре плоды и цветы тоже использовались и это добавляло образам ощущение монументальности. Автор отмечает, что после античности пришла христианская эпоха, и гирлянды поэтому приобрели религиозный подтекст. Они были больше связаны с христианством. Гирлянды использовали и в древнеримский период, и они часто встречаются в декоре

³⁶ Там же. С. 48.

³⁷ Там же. С. 48.

³⁸ Звездина Ю. Н. Гирлянда в религиозной живописи Ренессанса / Ю. Н. Звездина // *Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей*. — Санкт-Петербург: НП-Принт, 2016. — Вып. 6. — С. 361–367.

саркофагов и на надгробных плитах. В эпоху Ренессанса гирлянда со знаком креста встречалась на саркофагах как декор с символами христианства. Автор пишет, что на античном саркофаге изображались гирлянды с темой поднесения даров и образом птицы на корзине с фруктами, и это был символ души.

Ученый обоснованно отмечает, что в Средние века в Италии гирлянда использовалась очень широко. Например, сейчас в Италии во многих храмах есть гирлянды, украшающие триумфальные арки, и можно увидеть апсиды с элементами гирлянд. Далее автор упоминает драгоценные украшения Божьей Матери и приводит в пример итальянского художника Карло Кривелли (итал. *Carlo Crivelli*, 1435–1495), у которого есть много работ с изображением гирлянды из фруктов с христианскими символами. Карло Кривелли был известен своими работами с традиционной символикой цветов и фруктов. В некоторых его произведениях, представляющих Мадонну и маленького Христа, были только яблочные гирлянды с особенно крупными яблоками, которые любил Карло Кривелли.

Гирлянды были использованы не только для декора, но имели и другое значение. Эта публикация Звездиной учит правильно осознавать важность гирлянды и ее незаменимую роль в развитии живописи и проясняет, что гирлянды были важными изобразительными элементами в искусстве Средневековья и никогда из него не исчезали.

Размышляя о преемственности флористических мотивов в религиозном искусстве, к изучению трансформации этих образов от средневековой книжной миниатюры к живописи эпохи барокко обращается О. Ю. Кулакова. Ее исследование дополняет сложившееся в науке представление о флористических

мотивах в религиозном искусстве. В своей диссертации «Становление и развитие жанра голландского цветочного натюрморта 1600–1670 годов как отражение классического естествознания»³⁹ Кулакова подробно анализирует символическую функцию цветочных бордюров в часословах, подчёркивая их сложное и многогранное значение, выходящее за рамки простой декоративности. Особое внимание уделяется тому, что флористические изображения зачастую тесно связаны с текстом и религиозной символикой. Например, фиалки, розы, лилии, гвоздики и другие цветы несли глубокий богословский смысл и ассоциировались с конкретными персонажами и добродетелями⁴⁰.

Исследовательница отмечает, что в ряде манускриптов художники сочетали реалистичность и декоративность, работая как с натуры, так и по образцам (например, в часословах Мастера Максимилиана из Гента и Мастера Марии Бургундской)⁴¹. Это создавало богатую визуальную ткань, объединяющую символику, эстетический вкус и персональные предпочтения заказчиков.

Кулакова также связывает традиции оформления часословов с последующим развитием голландских натюрмортов XVII в., указывая на их преемственность в композиционных решениях, выборе мотивов и предпочтениях художников. Она подчёркивает, что многие приемы миниатюрной живописи в часословах, такие как заполнение фона цветами, чередование крупных и мелких элементов, а также символическое наполнение образов, нашли свое продолжение в жанре цветочного натюрморта.

³⁹ Кулакова О. Ю. Становление и развитие жанра голландского цветочного натюрморта 1600–1670 годов как отражение классического естествознания: дис. кандидат искусствоведения / О. Ю. Кулакова. — Санкт-Петербург: ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», 2022. — 347 с.

⁴⁰ Там же. С. 31–32.

⁴¹ Там же. С. 34.

В этом контексте Кулакова обращается к фигуре Яна Давидса де Хема как к важному наследнику флористических традиций. Ранние утрехтские работы де Хема — это натюрморты с фруктами, выполненные в духе Балтазара ван дер Аста. Однако особенно заметное влияние на него оказал южнонидерландский художник Даниель Сегерс, ученик Яна Брейгеля Старшего и автор изысканных цветочных гирлянд. Воспринимая изящное колористическое решение цветов Сегерса, Де Хем переосмыслил композицию букетов в барочном духе, придавая им динамичность, объём и асимметрию⁴².

Продолжателем этой традиции барочной флористики, на стыке фламандской и голландской школ, Кулакова называет Гаспара Петера Вербрюггена Младшего. Работая в Амстердаме и Гааге, он вносил в голландскую традицию элементы фламандского декоративного стиля — гирлянды, картуши, изображения с архитектурными элементами, скульптурой и аллегориями. Его произведения, хранящиеся в Российских музеях, демонстрируют, как фламандская декоративность и символика продолжали влиять на развитие голландского цветочного натюрморта⁴³. Таким образом, исследования Кулаковой вносят важный вклад в понимание развития визуальной культуры и флористической символики, демонстрируя глубокую преемственность от средневековой книжной миниатюры к барочной станковой живописи.

Исследования Кулаковой освещают важные аспекты эволюции флористических мотивов, но в целом в российской литературе история изучения образа «гирлянды» по-прежнему носит фрагментарный характер. Существуют

⁴² Там же. С. 180–181.

⁴³ Там же. С. 326–327.

книги, каталоги выставок и статьи об эмблеме «гирлянды», но история изучения данной темы, в том числе, религиозные сюжеты, трансформация и использование этого вида живописи остаются не полностью освещенными. Этот тип фламандской живописи чаще всего упоминается в изданиях Государственного Эрмитажа (В. Ф. Левинсон⁴⁴, Н. И. Грицай, Н. П. Бабина, А. А. Мезенцева⁴⁵), Государственного музея истории религии (Т. Н. Виноградова⁴⁶) и в изданиях Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (В. А. Садков⁴⁷), а полного и всестороннего их анализа нет.

Среди русскоязычных оригинальных источников есть немало музейных изданий, связанных с фламандской живописью XVII в. Каталоги (например, *Ars vivendi. Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века*⁴⁸, 2024) и путеводители (например, *Путеводители по выставкам. Искусство Фландрии, Нидерландов и Голландии XV-XVIII в.*⁴⁹, 1955) по выставкам Государственного Эрмитажа, каталог по выставкам из собрания частной коллекции (например, *Царство флоры: цветочные натюрморты старых мастеров Голландии и Фландрии*⁵⁰, 2012) позволяют ближе познакомиться с данным типом картин и помогают читателям составить более четкое представление о произведениях,

⁴⁴ Левинсон-Лессинг В. Ф. Снейдерс и фламандский натюрморт / В. Ф. Левинсон-Лессинг. — Л.: Комитет популяризации художественных изданий при Гос. академии истории материальной культуры, 1926. — 36 с.

⁴⁵ ARS VIVENDI. Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века: каталог выставки, Государственный Эрмитаж, 19.05–8.09.2024 / авторы текстов: В. А. Бубырева, Н. И. Грицай, Т. Н. Косоурова и др. — Санкт-Петербург: Изд-во «Государственный Эрмитаж», 2024. — 420 с.

⁴⁶ Виноградова Т. Н. Аллегии и символы во фламандских натюрморта XVII в., включенных в религиозные сцены. На примере двух картин из собрания ГМИР / Т. Н. Виноградова // Труды Государственного музея истории религии. — Санкт-Петербург: ФГБОУВПО «СПГУТД», 2015. — Вып. 15. — С. 42–54.

⁴⁷ Садков В. А. Зримый образ и скрытый смысл: аллегии и эмблематика в живописи Фландрии и Голландии второй половины XVI–XVII веков: каталог выставки / В. А. Садков. — Москва: Альфа-Принт, 2004. — 115 с.

⁴⁸ ARS VIVENDI. Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века: каталог выставки, Государственный Эрмитаж, 19.05–8.09.2024 / авторы текстов: В. А. Бубырева, Н. И. Грицай, Т. Н. Косоурова и др. — Санкт-Петербург: Изд-во «Государственный Эрмитаж», 2024. — 420 с.

⁴⁹ Искусство Нидерландов, Фландрии и Голландии XV–XVIII вв.: Путеводитель по выставке / Гос. Эрмитаж. — Москва: Искусство, 1955. — С. 30–49.

⁵⁰ Садков В. А., Хачатурова В. М. Царство флоры: Цветочные натюрморты старых мастеров Голландии и Фландрии: каталог выставки. — Санкт-Петербург: Модус Вивенди, 2012. — 191 с.

собранных в государственных музеях, особенно о знаменитой коллекции фламандской живописи.

Главной особенностью эрмитажного собрания является наличие крупных собраний картин ведущих мастеров XVII столетия — Рубенса (1577–1640), Ван Дейка (1599–1641), Иорданса (1593–1678), Снейдерса (1579–1657). Несмотря на всемирную известность эрмитажной коллекции, не так уж много изданных российскими музеями книг обобщают накопленные за более чем сто лет сведения о творчестве фламандских мастеров с цветочными гирляндами. Между тем, собрание фламандской живописи насчитывает более пятисот картин и является одним из самых значительных в мире.⁵¹

Главный специалист и хранитель фламандской живописи Государственного Эрмитажа Н. И. Грицай является автором ряда каталогов Государственного Эрмитажа. В каталоге коллекции *Фламандской живописи XVII–XVIII вв. в собрании Государственного Эрмитажа*⁵², который был опубликован в 2005 г., и в каталоге выставки *Век Рубенса. Аллегорические, библейские и мифологические сюжеты в искусстве Фландрии XVII столетия. Произведения живописи и графики из собрания Государственного Эрмитажа*⁵³, она отмечает среди фламандских художников, создавших картины с гирляндами, работы Якоба Йорданса (1593–1678), Яна Брейгеля Младшего (1601–1678), Даниеля Сегерса (1590–1661), Андриса Даниельса (ок. 1580–после 1602), Франса Эйкенса (1601–1693), Йориса ван Сона (1623–1667) и т. п.

⁵¹ Бабина Н. П., Грицай Н. И. Фламандская живопись XVII–XVIII веков: Каталог коллекции / Н. П. Бабина, Н. И. Грицай. — Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2005. — С. 7.

⁵² Бабина Н. П., Грицай Н. И. Фламандская живопись XVII–XVIII веков: Каталог коллекции / Н. П. Бабина, Н. И. Грицай. — Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2005. — 584 с.

⁵³ Бабина Н. П., Грицай Н. И. Век Рубенса. Аллегорические, библейские и мифологические сюжеты в искусстве Фландрии XVII столетия / Н. П. Бабина, Н. И. Грицай. — Санкт-Петербург: Славия, 2014. — 127 с.

Исследованию коллекции цветочных гирлянд Государственного Эрмитажа посвящена статья «Голландские и фламандские картины из Эрмитажа: некоторые примечания к каталогу выставки, с особым вниманием к Рембрандту, Ван Дейку и Иордансу» (*Dutch and Flemish Paintings from the Hermitage: Some notes to an exhibition catalogue, with special attention to Rembrandt, Van Dyck and Jordaens*⁵⁴) (1989), написанная У. Лидтке⁵⁵. Статья была опубликована в журнале «Oud Holland». Выставка «Голландские и фламандские картины из Эрмитажа» была организована в 1988 г. в Нью-Йорке и в Чикаго. Комментарии в каталоге, написанные кураторами Государственного Эрмитажа, носят информативный характер. Заманчивыми являются сообщения авторов о редких возможностях, которые были использованы в Нью-Йорке: например, о возможности технического анализа и сравнительного сопоставления картин из Эрмитажа и аналогичных картин в музее Метрополитен. Автор выбирает двадцать шесть из пятидесяти одной картины, выставленных в Нью-Йорке и Чикаго, и анализирует их в индивидуальном порядке, в аспекте того, что касается вопросов атрибуции и связано с композицией, сюжетом, хронологией и т. д.

Голландские и фламандские коллекции живописи, которые выставлены в России, очень важны для других стран. Русскоязычные исследования ценны для изучения данной темы, однако полной публикации, охватывающей историческое развитие и функции этого вида живописи, пока не существует. Музейные каталоги предоставляют важную информацию о картинах, краткую и адаптированную для

⁵⁴ Liedtke W. Dutch and Flemish Paintings from the Hermitage: Some Notes to an Exhibition Catalogue, with Special Attention to Rembrandt, Van Dyck and Jordaens // Oud Holland. — 1989. — Vol. 103, No. 3. — Pp. 154–168.

⁵⁵ Уолтер Артур Лидтке-младший (Walter Arthur Liedtke, 1945–2015) — американский историк искусства, писатель и куратор голландской и фламандской живописи в Метрополитен-музее. Он был известен как один из ведущих мировых исследователей голландской и фламандской живописи.

понимания ее широким зрителем, но все еще остается достаточно много научных подходов и выводов, которые не могут быть, соответственно, использованы и собраны в каталогах. Вследствие этого картины с гирляндами хорошо известны, но редко исследуются.

Что касается символики цветов, нужно затронуть еще работы Н. Ю. Марковой. В своих публикациях она приходит к важному выводу о том, что очень часто в картинах каждая деталь имеет значение. Букеты на голландских картинах окружены множеством разнообразных существ. Каждое животное, цветок, даже насекомое на голландской картине имеет смысл. На картине они составляют не только естественный, но и символический контекст. Птицы, бабочки и другие крылатые существа являются давним средневековым символом человеческой души. Гусеница, куколка и бабочка вместе означают цикл жизни и этапы земной жизни, смерти и воскресения человека.

В начале статьи *О символике цветов в классическом искусстве*⁵⁶ Н. Ю. Маркова справедливо отмечает, что мало кто не считает, что натюрморты XVII в. являются самым ярким, триумфальным моментом в длинной истории изображения цветов в искусстве. Еще в древности цветы символизировали многие скрытые смыслы. Например, в Древней Греции, так же, как и в древнем Египте, обычай использования цветочных украшений во время религиозных и светских праздников был широко распространен и популярен⁵⁷.

В статье содержится важная мысль о том, что развитие христианской символики цветов связано с Девой Марией, Христом или святыми. Как отмечает

⁵⁶ Маркова Н. Ю. О символике цветов в классическом искусстве / Н. Ю. Маркова // Искусство: учебно-методическая газета для учителей МХК, музыки и ИЗО. — 2006. — № 2. — С. 21–23.

⁵⁷ Там же. С. 21.

автор, свое символическое значение было свойственно разным формам, цветам, названиям цветка и так далее. Помимо этого, говоря о фламандской культуре, автор обоснованно раскрывает тот факт, что во фламандских молитвенниках XV в. использовались цветы, символически связанные с определенными религиозными сценами и конкретными молитвами.

В основной части статьи речь идёт о символике цветов в искусстве с XV по XVII в. Автор использует много картин и много исторических историй, чтобы объяснить символику цветов в то время. Автор пишет, что изображение гирлянды в живописи начинается с 1600 г. Художники опираются на сложившуюся традицию цветочных образов в голландской живописи XV в. С середины XVI в. луковичные растения Восточной Европы впервые появились в Европе. Один вид тюльпанов изменил цвет сада, а затем добавились растения Нового Света. Ботаника была отделена от медицины, а медицина стала самостоятельной научной дисциплиной. Появление цветочного натюрморта связано с бурным развитием науки и любительского садоводства, основным центром которого являются Нидерланды.

Для изучения религиозных сюжетов в цветочных гирляндах во фламандской живописи сложно найти более полную и подробную историю в российских публикациях, чем у А. Д. Охоцимского. У него есть статья *Протестантская иеротопия в голландской живописи золотого века*⁵⁸, опубликованная в журнале *ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики* за 2017 г. Речь идёт о том, что в Золотом веке голландскую живопись можно было интерпретировать

⁵⁸ Охоцимский А. Д. Протестантская иеротопия в голландской живописи золотого века / А. Д. Охоцимский // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. — 2017. — № 3(13). — С. 10–32

иконографически или иконологически. В статье автор заявляет, что религиозные реформы изменили природу религиозных верований и сделали возможной новую форму религии. Этой причины было достаточно, чтобы повлиять на художественное творчество. Хотя в протестантских учениях не упоминаются наука или искусство, они поощряют изучение природы и наблюдение за физическим миром ⁵⁹. Автор использует концепцию протестантской иеротопии, чтобы исследовать духовные корни голландской живописи Золотого века. Хотя реформация, возможно, покончила с сакральными пространствами церквей и святилищ, на их месте появилась новая разновидность иеротопии: сакрализация всего Творения с особым акцентом на человеческое окружение. Восхищение природой было проникнуто религиозными чувствами, в то время как чистота и домашняя жизнь стали восприниматься как близкие к святости.

А. Д. Охоцимский интерпретирует голландскую живопись Золотого века как выражение этой новой сакральности. Он пишет, что следует понимать такое искусство не как чисто описательный объективный «реализм», задуманный ради него самого, а скорее как «священный» натурализм, мотивированный восхищением творением Бога и усиленный протестантским чувством «сотрудничества» с Творцом.

Далее автор упоминает, что общая основа науки и искусства состоит в том, что они помогают понять Бога через наблюдение. Голландский реализм выражает очень четкое мировоззрение, которое имеет религиозные корни. В этот период живописи повышенное внимание художника к изображению разнообразия и богатства мира происходит от восхищения творением Бога. Автор подчеркивает,

⁵⁹ Там же. С. 15.

что в кальвинизме поклонение природе имеет особую пантеистическую коннотацию, связанную с восприятием природы как творения Бога, потому что Бэкон рассматривает прямое наблюдение явлений и поклонение природе как источник моральной истины. Мы видим, как протестантская духовность проявляется во всех основных школах голландской живописи Золотого века, которые предстают перед нами как своего рода портрет этой новой святости.

Важная тема статьи — букеты как иконы Творения⁶⁰. Автор подробно рассматривает символы букетов и цветов в ранней голландской живописи и то, что они означают в живописи. Прежде всего, ученый отмечает, что живопись была связана с поэзией того времени. Живопись, как и поэзия, показывает естественное чувство, настоящие эмоции. Автор подробно описывает, как букетный жанр появился и как он был потом популярен в живописи. Узор букетов начал развиваться в начале XVII в. из-за распространения цветочного садоводства. Контур самого цветка обычно был просто вырезан из справочника растений.

Автор упомянул, что из-за религиозной границы между севером и югом части страны на юге были под контролем католической церкви. Очевидно, что из-за религиозных реформ север и юг Нидерландов были разделены, поэтому творчество имело свои особенности в искусстве живописи. В Антверпене было положено начало использованию цветочных гирлянд в живописи, и они стали популярными в обрамлении икон Богоматери посредством росписи венков. Особой популярностью пользовались образы Иисуса в гирлянде. Автор анализирует картину-гирлянду «Мадонна, младенец Иисус и ангелы в гирлянде цветов» (холст, масло, дерево; 84 x 65 см; инв. № INV 1764; MR 598) (илл. 4) Яна Брейгеля

⁶⁰ Там же. С. 5

Старшего и Рубенса из Лувра и пишет, что, в отличие от «кальвинистских» букетов, «индивидуальность» цветов здесь совершенно теряется в мощном потоке живой природной энергии, обтекающей Младенца. Так как западная традиция акцентировала Творение через Иисуса, в цветочных иконах Он фактически присутствовал дважды: прямо — в виде Младенца, и косвенно — в пышном изобилии сотворенной Им флоры⁶¹.

Кроме религиозных сюжетов, в гирлянде рисовали портреты. Эти портреты долгое время не были предметом специального рассмотрения в истории европейского искусства. В статье Е. А. Скворцовой *Портрет Елизаветы Петровны Г.-К. фон Преннера (1754 г., ГТГ) и европейская традиция портрета в цветочном обрамлении*⁶² 2020 г. дается обзор подобных европейских портретов последней четверти XVII — начала XVIII вв. Портрет сохраняет сакраментальные политические коннотации, традиционно присущие гирляндной живописи в голландском и фламандском искусстве, перекликающиеся с идеями, провозглашенными в литературе елизаветинского времени, в которой метафора сада олицетворяла идею мирного процветания Империи. С другой стороны, цветочная рама портрета еще и аксессуар, подчеркивающий красоту модели, как это было во французских образцах конца XVII в. Насколько актуальным оказался данный мотив гирлянды при дворе императрицы Елизаветы, показывает его широкое распространение в других видах искусства (триумфальные арки, расписные плафоны, лепной декор интерьера, прикладное искусство, гравюра). Отсюда мы понимаем, что гирлянда не исчезла в конце XVII в., а использовалась в

⁶¹ Там же. С. 5

⁶² Скворцова Е. А. «Портрет Елизаветы Петровны» Г.-К. фон Преннера (1754 г., ГТГ) и европейская традиция портрета в цветочном обрамлении / Е. А. Скворцова // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. — 2020. — С. 206–219.

разных видах искусства и распространялась на разные регионы. Это также стало одним из направлений анализируемого исследования Скворцовой.

В российской историографии значительный вклад в изучение цветочных гирлянд с религиозными сюжетами внесли исследования как фламандского, так и испанского натюрморта XVII в. Одним из ключевых источников по теме является работа Т. М. Максимюк *Натюрморт-гирлянда в испанской живописи XVII века*⁶³ (на основе выпускной квалификационной работы 2016 г.), опубликованная в сборнике *Девятого Всероссийского конкурса молодых ученых в области искусств и культуры* (2022). В исследовании рассматривается специфика жанра «натюрморта-гирлянды»⁶⁴, который, несмотря на существование с древних времен декоративного мотива гирлянды, окончательно сформировался в эпоху барокко. Гирлянда сама по себе рассматривается как разновидность цветочного натюрморта, что позволяет анализировать ее символическое значение в контексте искусства того времени. Особое внимание уделено изучению символики цветов в испанской живописи, с акцентом на их религиозное значение. Это также позволяет провести параллели с аналогичными мотивами, характерными для фламандской художественной традиции.

Важными для нас были и материалы исследования Д. Г. Федосова *Испанский натюрморт XVII столетия*, опубликованные в сборнике *Проблемы ибероамериканского искусства*⁶⁵ (2024). Автор анализирует различные жанры

⁶³ Максимюк Т. М. Натюрморт-гирлянда в испанской живописи XVII века (на основе выпускной квалификационной работы 2016 г.) / Т. М. Максимюк // Девятый Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры: сборник работ лауреатов [Электронное сетевое издание]. — Москва: Институт Наследия, 2022. — С. 516–584. — Режим доступа: <https://heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2022/12/9-j-konkurs-molodyh-uchenyh-2022.pdf> (дата обращения: 02.04.2025).

⁶⁴ Там же. С. 525.

⁶⁵ Федосов Д. Г. Испанский натюрморт XVII столетия // Проблемы ибероамериканского искусства: сборник статей. Вып. 7 / отв. ред. И. А. Кряжева, Д. Г. Федосов. — Москва: Государственный институт искусствознания, 2024. — С. 39–57.

испанского натюрморта, выделяя среди них композиции с цветочными гирляндами, особенно в произведениях художников, таких как Хуан де Арельяно. Отмечается, что цветы в подобных изображениях часто выполняют не только декоративную, но и символическую функцию, воплощая идеи божественного порядка, что также характерно для фламандской живописи того времени.

Кроме того, стоит отметить, что в России за последние десять лет появилась популярная и любопытная практика сотрудничества ученых-искусствоведов с профессиональными ботаниками из образовательных учреждений в плане получения помощи в расшифровке символики цветов, чтобы определить каждый цветок в живописи, узнать точное научное название цветка. Таким образом были составлены каталоги выставок *Царство флоры: Цветочные натюрморты старых мастеров Голландии и Фландрии*⁶⁶ (2012), *Ars vivendi. Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века*⁶⁷ (2024) и книга *Сад Эрмитажа*⁶⁸ (2022), ставшая результатом уникальной научной работы специалистов Государственного Эрмитажа и Санкт-Петербургского государственного университета, которая позволила объединить искусство и науку и взглянуть по-новому на произведения из собрания Эрмитажа. Книга стала наглядной демонстрацией симбиоза искусства и науки. На ее страницах можно найти картины, преимущественно голландских и фламандских художников, во множестве включены картины с гирляндой из коллекции Эрмитажа и дан их подробный анализ, выполненный сотрудниками СПбГУ. Благодаря анализу цветов мы можем лучше понять, какие именно цветы

⁶⁶ Садков В. А., Хачатурова В. М. Царство флоры: Цветочные натюрморты старых мастеров Голландии и Фландрии: каталог выставки / В. А. Садков, В. М. Хачатурова. — Санкт-Петербург: Модус Вивенди, 2012. — 191 с.

⁶⁷ ARS VIVENDI. Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века: каталог выставки, Государственный Эрмитаж, 19.05–8.09.2024 / авторы текстов: В. А. Бубырева, Н. И. Грицай, Т. Н. Косоурова и др. — Санкт-Петербург: Изд-во «Государственный Эрмитаж», 2024. — 420 с.

⁶⁸ Сад Эрмитажа. — Санкт-Петербург: Фонд «Эрмитаж XXI век», 2022. — 605 с.

художник написал и имеет ли значение символический смысл цветов в связи с центральной темой гирлянды.

Анализ историографии исследований фламандских натюрмортов подтверждает устойчивый, сохраняющийся интерес учёных к этому направлению. Особое внимание уделяется картинам с цветочными гирляндами, которые изучаются как с точки зрения их художественной формы, так и символического значения. В историографии данный жанр обозначается по-разному: его называют «жанром гирлянды», «натюрмортом-гирляндой» или «картиной-гирляндой». Такое терминологическое разнообразие отчасти отражает различные подходы к пониманию этого жанра и его места в истории искусства.

Зарубежные исследователи традиционно акцентируют внимание на иконографии религиозных образов в рамках жанра гирлянд, раскрывая значение цветов и их роль в создании сакрального контекста религиозных сюжетов XVII в. В их работах гирлянда рассматривается как декоративное и символическое обрамление религиозных образов, что подчёркивает её уникальное художественное и духовное значение.

В российской историографии представлен более общий подход к анализу символики в натюрмортах и религиозной живописи без выделения гирлянд с религиозным сюжетом как обладающих собственной спецификой. Детали, связанные с иконографическими особенностями картин с гирляндами, а также индивидуальные художественные различия и развитие жанра остаются недостаточно изученными. Отсутствует глубокий анализ причин широкого распространения религиозных гирлянд в XVII в. и их последующей трансформации в гирлянды со светскими сюжетами.

В целом жанр «картины-гирлянды» в историографии трактуется неоднозначно. Одни исследователи рассматривают его как разновидность цветочного натюрморта, другие — как самостоятельный жанр с собственной художественной и смысловой спецификой, третьи подчёркивают синтез сакрального и декоративного начал, присущий этим произведениям. При этом большинство исследователей склоняются к тому, что «картина-гирлянда» является именно самостоятельным жанром, возникшим на стыке религиозной живописи и натюрморта. Несмотря на разнообразие подходов, исследователи сходятся во мнении о значительной роли «картин-гирлянд» в художественной культуре барокко.

Настоящее сочинение рассматривает гирлянду с религиозным сюжетом как самостоятельный жанр, возникший и развивавшийся в эпоху барокко. Жанр в живописи, по определению, — это категория произведений, объединённых общими тематическими, сюжетными и стилистическими признаками; способ классификации картин по тому, что на них изображено и как изображено. Картины с гирляндами вокруг религиозного образа нельзя отнести к натюрморту, потому что гирлянды — только часть изображения. Также их нельзя отнести и к чисто религиозной композиции. Получившие популярность в конце XVII в. портреты и пейзажи в гирлянде также нельзя отнести к «чистому» портрету или пейзажу. Гирлянда не просто дополняет центральное изображение, она выполняет важные семантические, стилистические и композиционные функции в картине. Смысловые сцены с гирляндами развиваются не только в соответствии с тенденциями жанров религиозной картины или портрета и пейзажа. Их стилистическое и композиционное развитие связано с закономерностями эволюции их как

самостоятельного жанра, что, мы надеемся, и будет показано в настоящем исследовании.

ГЛАВА II. ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ РЕЛИГИОЗНЫХ СЮЖЕТОВ В ЦВЕТОЧНЫХ ГИРЛЯНДАХ ВО ФЛАМАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ XVII ВЕКА

2.1 Историко-художественный контекст появления жанра гирлянды с религиозной композицией во Фландрии. Типы цветочных гирлянд

Из историографии известно, что декоративный мотив гирлянды был распространён ещё в Древней Греции и Древнем Египте, однако жанр гирлянд с религиозным сюжетом сформировался как самостоятельное художественное направление лишь в эпоху барокко. Гирлянда может выступать как разновидность цветочного натюрморта, в котором цветы, плоды и листья образуют овальное либо арочное обрамление вокруг центрального сюжета картины⁶⁹.

В произведениях с религиозной композицией гирлянда выполняет не только декоративную функцию, но и служит смысловым обрамлением сакрального образа, подчёркивая его значимость и символизм. Благодаря этому жанр выходит за пределы натюрморта, сохраняя при этом связь с ним через использование растительных элементов, объединённых в гармоничную композицию.

Поскольку гирлянда по своей природе восходит к традиции цветочного натюрморта, её исследование целесообразно начинать с анализа становления и развития последнего как жанра, особенно в контексте художественных тенденций XVII в. В XVII в. цветочный натюрморт был особенно популярен не только в голландской живописи, но и во Фландрии. Такая популярность объясняется особой любовью фламандцев и голландцев к цветам и садоводству. Цветочный натюрморт

⁶⁹ См. гл. I настоящей работы.

отражает красоту окружающего материального мира и включает в себя сложные цветочные композиции с символическим подтекстом. Основой этих работ является аллегория, иногда религиозная.

В цветочный натюрморт часто добавляются мелкие предметы, насекомые или бабочки. Изображение только одного цветка также попадает под рубрику цветочного натюрморта, как и гирлянды из цветов и плодов⁷⁰. Картины цветочных мотивов или рисунки, которые были сделаны исключительно для изучения природы, не считаются цветочными натюрмортами, хотя они могут служить отправной точкой для цветочного натюрморта.

Каждый цветок в таком натюрморте несет свой символический смысл. В древности цветы символизировали многие духовные ценности. Например, в Древней Греции, так же, как и в древнем Египте, обычай использования цветочных украшений во время религиозных и светских праздников был широко распространен и популярен⁷¹, что само по себе доказывает наличие некоего символического смысла у многих цветов.

С середины XVI в. луковичные растения с Востока начали впервые появляться в Европе. Один вид тюльпанов изменил облик садов, а позже к тюльпанам добавились растения из Нового Света. Ботаника отделилась от медицины, и последняя стала самостоятельной научной дисциплиной. Появление цветочного натюрморта связано с быстрым развитием науки и увлечением

⁷⁰ Alen K. Met vergrootglas en penseel. Bloemen en bloemstukken in de Nederlanden tussen 1560 en 1620. — Antwerpen: Museum Nicolaas Rockox en KMSKA, 2015. — P. 17.

⁷¹ Маркова Н. Ю. О символике цветов в классическом искусстве / Н. Ю. Маркова // Искусство: учебно-методическая газета для учителей МХК, музыки и ИЗО. — 2006. — № 2. — С. 21.

садоводством. Символическое значение цветов варьировалось в зависимости от их формы, цвета, названия и других характерных особенностей⁷².

Во второй половине XVI в. в Европе возрос интерес к науке, что способствовало развитию ботаники. Множество научных исследований было начато ботаниками. Натюрморты, отражающие растущее значение ботаники, пользовались большим спросом у заказчиков и покупателей. Хотя такие произведения обычно не имели прямого научного назначения, порой они выполняли социальную и образовательную функцию. Дальнейшее развитие цветочный натюрморт получил в середине и конце XVII в., когда он стал очень востребованным экспортным продуктом, за который хорошо платили⁷³.

В середине XVI в. в буржуазных Нидерландах началась длительная и изнурительная борьба за независимость от угнетения со стороны католической испанской монархии. К концу XVI в. страна была разделена на две части. Северные провинции Нидерландов сохранили свою политическую и экономическую независимость и стали республикой. В течение XVII в. южные Нидерланды, называемые Фландрией, оставались под контролем католической Испании. Главным центром фламандского искусства в это время являлся Антверпен⁷⁴.

Среди художников, работавших в жанре цветочного натюрморта в XVII в., одним из самых знаменитых фламандских мастеров является Ян Брейгель Старший (1568–1625). Он также был известен как Ян Брейгель «Цветочный» или «Бархатный», ибо был знаменит своими детальными изображениями цветов в виде

⁷² Ху Э. Д. Происхождение цветочных гирлянд во фламандской живописи XVII века / Э. Д. Ху // Манускрипт. — 2020. — Т. 13, № 7. — С. 181. — DOI: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.7.35>.

⁷³ Giovanni A. Why Look at Plants? The Botanical Emergence in Contemporary Art. — Leiden: Brill, 2018. — P. 24.

⁷⁴ Лозинский С. Г. История Бельгии и Голландии в Новое время / С. Г. Лозинский. — Москва: Юрайт, 2025. — С. 65. — (Антология мысли). — Текст: электронный. — Режим доступа: <https://urait.ru/bcode/566916> (дата обращения: 02.04.2025).

натюрмортов или цветочной гирлянды⁷⁵. Кроме Федерико Борромео, большими ценителями живописи Яна Брейгеля были эрцгерцоги Изабелла Клара Евгения (исп. *Isabel Clara Eugenia de Austria*, 1566–1633) и Альбрехт VII Австрийский (нем. *Albrecht VII. von Österreich*, 1559–1621), штатгальтеры Габсбургских Нидерландов⁷⁶. Благодаря своей покровительнице эрцгерцогине Изабелле Кларе Евгении, художник имел доступ в королевские оранжереи, в которых выращивали редчайшие растения. Ян Брейгель всегда писал с натуры и мог ожидать по многу месяцев, когда расцветет то или иное диковинное растение.

Говоря о гирляндах, следует отметить, что в живописи существует несколько их разновидностей, каждая из которых выполняет определённые художественные или символические функции. Мы видим, например, подвесные гирлянды, подобные тем, что изображены на картинах уроженца Утрехта Яна Давидса де Хема (1606–1683/1684), которого считают одним из важнейших мастеров натюрморта XVII в. После переезда в Антверпен он прославился своими богато детализированными композициями с букетами цветов, фруктами и колосьями пшеницы.

Одна из таких работ — «Гирлянда из фруктов и цветов» (холст, масло; 60.2 x 74.7 см; инв. № 49) из коллекции Маурицхёйса (илл. 5). Здесь гирлянда из винограда, яблок, абрикосов и персиков, сплетённая с гвоздиками и цветками апельсина, свисает на синих лентах. Примечательно, что в композиции также присутствуют подснежники и плоды каштана — элементы, принадлежащие к

⁷⁵ Clippel C. de, Linden D. The Genesis of the Netherlandish Flower Piece: Jan Brueghel, Ambrosius Bosschaert and Middelburg // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. — 2015. — Vol. 38, No. 1/2. — P. 73.; Ху Э. Д. Происхождение цветочных гирлянд во фламандской живописи XVII века / Э. Д. Ху // *Манускрипт*. — 2020. — Т. 13, № 7. — С. 181. — DOI: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.7.35>.

⁷⁶ Кулакова О. Ю. Голландский цветочный натюрморт XVII века: интерес и забвение на протяжении столетий / О. Ю. Кулакова // *Обсерватория культуры*. — 2021. — Т. 18, № 5. — С. 497. — DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-496-505.

совершенно разным сезонам. Это ясно указывает на то, что гирлянда является воображаемой, созданной скорее ради эстетического или символического эффекта, чем ради ботанической достоверности⁷⁷.

Однако в данном квалификационном сочинении особое внимание уделяется гирляндам, выполненным так, чтобы обрамлять тематический центр изображения, поскольку такие гирлянзные формы во фламандском искусстве XVII в. часто окружают центральные, обычно религиозные, изображения и обладают глубоким религиозным или аллегорическим смыслом.

Наиболее распространёнными объектами для формирования гирлянд являются цветы и фрукты. Иногда цветы не дополняются фруктами, как в «Мадонне с Младенцем в венке из цветов» (дерево, масло; 104.5 x 74 см.; инв. № ГЭ-2041) (илл. 6) из коллекции Государственного Эрмитажа, которая является плодом сотрудничества Якоба Йорданса (1593–1678) и Андриса Даниельса (ок. 1580 – после 1602). В этой картине Андрис Даниельс написал различные, в том числе экзотические цветы, как айва японская, анемона хубэйская, бархатцы прямостоячие, белоцветник весенний, вишня, водосбор, ирис, лилия, лютик, каприфоль, земляника лесная, нарцисс, незабудка, настурция, ноготки, пион, печеночница, птицемлечник, роза и другие⁷⁸.

Есть картины, гирлянды которых объединяют цветы и фрукты вместе. В изображении объемных массивных фруктов живописцы часто использовали возможности иллюзионистских эффектов. На картине Франса Снейдерса (1579–1657) «Вознесение Христа с фруктово-цветочной гирляндой» (дерево, масло; 118 x

⁷⁷ Garland of Fruit and Flowers [Электронный ресурс] / Mauritshuis, The Hague. — Режим доступа: <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/49-garland-of-fruit-and-flowers> (дата обращения: 23.06.2025).

⁷⁸ Сад Эрмитажа. — Санкт-Петербург: Фонд «Эрмитаж XXI век», 2022. — С. 266–269.

118 см; инв. № 1639) (илл. 7) из коллекции Национального музея искусства и истории культуры в Мюнстере в центре композиции алтарь, на котором изображено Вознесение Христа. Глубокие тени от гирлянды ясно читаются на задней стене, стеклянные сосуды с цветами, стоящие перед образом Иисуса, сообщают картине дополнительное ощущение объема. Перед нами скорее фрагмент интерьера, чем натюрморт в чистом виде⁷⁹.

Кроме цветов и фруктов, в гирляндах встречаются и овощи. В картине «Святое семейство с Иоанном Крестителем»⁸⁰ (холст, масло; 72 х 99.5 см; БСИИ ASG; инв. № 04-2343) (илл. 8) Йориса ван Сона (1623–1667) в центре композиции изображено Святое семейство: Дева Мария держит на коленях младенца Иисуса. Перед ними, со сложенными на груди руками, коленопреклоненный Иоанн Креститель, а рядом ягненок. В правой части — задремавший Иосиф, склонивший голову и поддерживающий ее ладонью. Композицию обрамляют четыре симметричные связки из фруктов, цветов и овощей⁸¹.

Известно, что в середине XVII в. подобные гирлянды использовались в композициях с изображениями Иисуса, Мадонны и других Святых в центре полотна, как, например, в произведении «Святое семейство в венке из цветов» дерево, масло; 84.5 х 66.5 см.; инв. № ГЭ-1687) из Государственного Эрмитажа (илл. 9). Здесь Франс Эйкенс (1601–1693) выполнял цветы, а Эразмус Квеллинус Младший (1607–1678) сюжетную сцену.

⁷⁹ Калмыкова В. В. Цветы. Великие полотна / В. В. Калмыкова. — Москва: Белый город, 2021. — С. 20.

⁸⁰ Булгакова А. В. «Окружение гениев»: Фламандская живопись XVII века из Большого собрания изящных искусств ASG: каталог / А. В. Булгакова. — Казань, 2022. — С. 15. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://asg-invest.ru/upload/iblock/fbf/18im8t5f71o1hczbaag3viu8anwaz3kc/фламандцы_каталог2022.pdf (дата обращения: 03.04.2025).

⁸¹ Бородина С. Д. Святое семейство / С. Д. Бородина // Мир искусств: Вестник МИА. — 2018. — № 2 (22). — С. 101.

Кроме гирлянды вокруг Святого семейства или святых образов гирлянду также часто рисовали вокруг «Божьих тварей». Работа Сегерса «Натюрморт с гнездом щегла в цветочной гирлянде» (раннее название «Цветы на архитектурном украшении, в котором расположилось гнездо со щегленком»⁸²) (холст, масло; 80 х 60 см.; инв. № Ж-77) (илл. 10) находится в коллекции Музея Академии Художеств. В 1860 г. граф Н. А. Кушелев-Безбородко (1834–1862), почетный член Императорской Академии Художеств, завещал последней свою обширную коллекцию живописи и скульптуры, включавшую более 450 предметов⁸³. Среди них была данная картина «Натюрморт с гнездом щегла в цветочной гирлянде».

Место святого образа здесь в центре гирлянды занимают щегол и его гнездо. Птицы привлекали внимание художников и заказчиков, давая возможность поразмышлять о символическом и аллегорическом значении композиций с пернатыми. Воспевание богатства и плодородия земли — это тема, которая вновь появляется в разных жанрах на протяжении XVII в., будь то натюрморты, пейзажи или мифологические сцены. В культурном и религиозном плане щеголов изображали по-разному на протяжении истории искусства. В христианстве они символизируют Воскресение, знак новой жизни после смерти. Как и в истории о том, как у малиновки появилась красная грудка, красные перья на голове щегла, как говорят, возникли из-за того, что птица попыталась вытащить шип из короны Христа во время его распятия и окрасилась красным от капли крови Спасителя. Щегол любит клевать чертополох и колючки, и поскольку все колючие растения

⁸² Богдан В. Т., Целищева Л. Н., Сафаралиева Д. А., Конькова Г. И., Литовченко Е. Н., Плюснина Е. А. (сост.). Русское и западноевропейское искусство XVII – начало XX века / В. Т. Богдан, Л. Н. Целищева, Д. А. Сафаралиева и др. — Санкт-Петербург: Художник России, 1993. — С. 61.

⁸³ Литовченко Е. Н., Богдан В. Т. Музей академии художеств. Путеводитель / Е. Н. Литовченко, В. Т. Богдан. — Санкт-Петербург: НП-Принт, 2022. — С. 46–47.

рассматривались как намек на терновый венец Христа, щегол стал общепринятым символом Страстей Христовых. В этом смысле он часто появляется с младенцем Христом и указывает на тесную связь между сценами и событиями Воплощения и Страстями⁸⁴.

Фламандские художники аналогично использовали щегла, но редко. На этой картине щегол, скорее всего, олицетворяет Плодородие⁸⁵. Изображение гнезда щеглов, несомненно, связано с легендой Протоевангелия (Апокрифической истории Иакова о рождении Марии), в которой говорится, что св. Анна обращает внимание на гнездо маленьких птиц (либо воробьев, либо щеглов), при виде которого она оплакивает свое бесплодие, когда перед ней внезапно появляется ангел, возвещающий о скором рождении Марии⁸⁶. Как отметил М. А. Костыря (научный сотрудник Российской Академии художеств) работа полностью выполнена рукой самого Сегерса, без участия его учеников или мастерской. Хотя ранее трудно было с уверенностью утверждать, поручал ли Сегерс исполнение центрального образа другому художнику, эта последняя версия вызывает сомнения ввиду идеального соответствия образа цветочному декору.

Гирлянды на евхаристическую тематику также вошли в жанр картины-гирлянды в работах Яна Давидса де Хема, Яна Антона ван дер Барена («Евхаристия в гирлянде из цветов». Холст, масло, 96 x 67 см. Музей истории искусств, Вена. Инв. № 549) (илл. 11) и Яна ван Кесселя Старшего («Чаша с Евхаристией в картуше, украшенном цветами и фруктами». Холст, масло, 62.4 x 49 см. Частное собрание)

⁸⁴ Ferguson G. Signs & Symbols in Christian Art. — New York: Oxford University Press, 1959. — P. 7.

⁸⁵ Friedmann H. The Symbolic Goldfinch: Its History and Significance in European Devotional Art. — Washington, D.C.: Pantheon Books for Bollingen Foundation, 1946. — P. 54.

⁸⁶ Ibid. P. 29.

(илл. 12), создававшихся преимущественно для Габсбургов⁸⁷. Поощряемые иезуитами, эти произведения не только утверждали веру в реальное присутствие Христа в таинстве Евхаристии, но и пробуждали стремление к причащению Св. Даров, противодействуя янсенистскому отвращению к их частому принятию. Наиболее выдающимся из этих произведений является работа Яна Давидса де Хема — «Евхаристия в гирлянде из фруктов» (холст, масло; 138 x 125.5 см; Музей истории искусств, Вена. Инв. № 571. (илл. 13), изображающая потир с гостией, окружённый гирляндами из колосьев и фруктов — символами Евхаристии⁸⁸.

В нашей работе, что является общепринятым в историографии цветочных гирлянд, мы используем термин «цветочная гирлянда» в широком смысле, считая, что он охватывает изображения не только цветов, но и плодов, таких как фрукты и овощи.

На протяжении XVII в. цветочные гирлянды в основном охватывали религиозные мотивы, а также темы, которые, несмотря на кажущуюся нерелигиозность, имели скрытую религиозную подоплеку. Однако с конца XVII в. религиозные мотивы начинают постепенно уступать место светским. Этот процесс замены религиозных тем светскими мы также попытаемся проследить. Картины с гирляндами обычно изображали цветочные композиции, окружающие религиозные образы, портреты или религиозные символы. Но с 1648 по 1700 гг. в искусстве произошли значительные изменения, включая сокращение числа религиозных тем. Светские сюжеты, такие как портреты и мифологические сцены, начали занимать центральное место на картинах, выполненных в этой манере. Мы

⁸⁷ Merriam S. *Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings: Still Life, Vision, and the Devotional Image*. — Farnham: Ashgate Publishing, Ltd., 2012. — P. 125.

⁸⁸ Rubens, Van Dyck and the Splendour of Flemish Painting / eds. Júlia Tátrai, Ágota Varga, Nikolett Koruhely. — Budapest: Museum of Fine Arts, 2019. — P. 102.

проследим процесс замены религиозных мотивов в изображениях гирлянд на светские.

2.2 Федерико Борромео (1564–1631) и рождение композиций с цветочными гирляндами в европейской живописи

Излагая историю гирлянд как живописного мотива и гирлянд с религиозным сюжетом как жанра, нужно начать с личности Федерико Борромео из Милана. Борромео был одним из выдающихся людей Италии конца XVI – начала XVII в. и находился в центре группы священнослужителей, для которых возрождение католического искусства и его защита от протестантизма были главной целью их существования. Борромео стал одним из лидеров контрреформации. Подобно королям, князьям или папам, кардинал имел свой двор: его придворные и прислуга управляли жизнью его жилища, заботились о его личных нуждах, устраивали банкеты, ухаживали за лошадьми в его конюшнях и путешествовали с ним⁸⁹.

Прославившийся как посттридентский реформатор и как архиепископ Милана, он также был великим меценатом⁹⁰. Молодым человеком проживая в Риме, Борромео зарекомендовал себя как страстный защитник Академии своего друга маньериста Федерико Цуккаро (итал. *Federico Zuccari*, 1542–1609). После того как в 1601 г. Борромео окончательно переехал в Милан, его меценатство упрочилось. Около 1611 г. он основал свою собственную Академию дель Арти Дизеньо (*Accademia delle Arti del Disegno* [Академию рисовальных искусств]) в том же ансамбле зданий, где находилась его знаменитая библиотека Амброзиана, созданная им в 1607 г., а в 1618 г. он подарил свою коллекцию произведений искусства городу Милану, назвав ее Пинакотекка Амброзиана.

⁸⁹ Hollingsworth M. The Cardinal's Household // A Companion to the Early Modern Cardinal. — 2019. — Vol. 91. — P. 260.

⁹⁰ Merriam S. Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings: Still Life, Vision, and the Devotional Image. — Farnham: Ashgate Publishing, Ltd., 2012. — P. 19.

Пинакотека Амброзиана Федерико Борromeо в Милане — один из величайших малых музеев Италии. Борromeо основал Амброзиану в рамках своей пасторской программы. Амброзиана, включавшая библиотеку, художественную академию и музей, была призвана реформировать священную науку и искусство в ответ на постановления Тридентского собора. Борromeо затронул десятки иконографических вопросов и при этом опирался на свои глубокие познания не только в области религиозных трактатов отцов церкви, постановлений церковных соборов и Писания, но также в области классического искусства и литературы.

Наряду с итальянскими ренессансными картинами и рисунками этот музей содержал коллекцию фламандских пейзажей и натюрмортов, выдающуюся как по количеству произведений, так и по их художественному качеству. Борromeо создал свой музей, чтобы на его экспонатах наставить студентов в своей художественной академии и их силами провести реформу религиозного искусства. Его интерпретация картин природы была связана с его теологическими воззрениями, представлявшими собой форму своего рода «христианского оптимизма», характерную для итальянской мысли около 1600 г.⁹¹

Коллекция содержала много натюрмортов и рисунков эпохи Возрождения, а также слепки с произведений античной скульптуры. Однако наиболее оригинальной отличительной особенностью ее была превосходная группа фламандских пейзажей и натюрмортов современников Борromeо, главными из которых были Ян Брейгель Старший и Пауль Брилль (нидерл. *Paul Bril*, 1556–1626). Именно в Риме в 1590-х гг. Борromeо начал собирать пейзажи и натюрморты,

⁹¹ Jones P. M. Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600 // *The Art Bulletin*. — 1998. — Vol. 70. — № 2. — P. 262.

которые почти все без исключения принадлежали кисти фламандцев. Большинство пейзажей включали в себя библейские повествования или сцены с отшельниками, некоторые из них представляли собой пейзажные мотивы в сочетании с фигуративными сценами, а другие были чистыми пейзажами без введения в них человеческих фигур. Они имели в своем составе цветы и мелких животных, сгруппированных вокруг цветов⁹².

Как было указано выше, большая часть натюрмортов принадлежала Брейгелю⁹³. Ян Брейгель Старший (1568–1625), следуя по стопам своего отца Питера Брейгеля Старшего (нидерл. *Pieter Bruegel de Oude*, ок. 1525–1569), совершил путешествие в Италию в начале 1590-х гг. К 1593 г. он был в Риме, где встретил Федерико Борромео⁹⁴. Брейгель вошел в дом кардинала в 1595 г., отправившись с ним в путешествие в Милан, куда Борромео поехал, чтобы занять пост архиепископа⁹⁵. В 1596 г. Борромео вернулся в Рим, а Брейгель — в Антверпен. Между 1596 и 1625 гг. Брейгель и Борромео продолжили свои дружеские взаимоотношения посредством обмена письмами. Сохранилось 76 писем Брейгеля, 23 из которых были адресованы Борромео, а остальные — их общему другу, миланскому дворянину Эрколе Бьянки (итал. *Ercole Bianchi*, 1575–1640)⁹⁶. Эти письма вместе с 29 картинами, которые Брейгель сделал для кардинала, и, в частности, с собственными трудами Борромео, например, книгой, которую он

⁹² Freedberg D. The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands: Decoration and Devotion // *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*. — 1981. — Vol. 32. — P. 118.

⁹³ Jones P. M. Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600 // *The Art Bulletin*. — 1998. — Vol. 70. — № 2. — P. 268.

⁹⁴ Göttler C., Neuber W. Spirits Unseen: The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture // *Intersections*. — 2007. — Vol. 9. — P. 25.

⁹⁵ Ху Э. Д. Происхождение цветочных гирлянд во фламандской живописи XVII века / Э. Д. Ху // *Манускрипт*. — 2020. — Т. 13, № 7. — С. 182. — DOI: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.7.35>.

⁹⁶ Cuder L. C. Virtue and Diligence // *Netherlands Yearbook for History of Art*. — 2003. — Vol. 54. — Iss. 1. — P. 203.

написал о своей коллекции *Musaeum* (Музей, 1625)⁹⁷, составляют материалы, с помощью которых можно изучить особенности художественного патронажа в то время. Борромео и Брейгель были хорошими друзьями, и С. Мерриам справедливо отметила, что первая картина с гирляндами была разработана на основе письма, в котором в 1607 г. Борромео попросил Брейгеля нарисовать пейзаж с фигурами, окаймленный гирляндой⁹⁸.

Для Борромео природный мир был свидетельством присутствия Бога, и он ценил искусное изображение Брейгелем этого мира, особенно его техническую способность передавать все аспекты природы с потрясающей конкретностью. Как отметил Борромео в своем трактате *Musaeum* (Музей, 1625) об Амброзианской коллекции: «Он [Брейгель] был замечательным в своей области и умел придать этим крошечным фигуркам столько благородства и столько жизни, что зритель остается в неуверенности относительно размеров изображенных объектов. Также кажется, что он даже хотел своей кистью путешествовать по всей природе, потому что он писал, как мы позже покажем, моря, горы, гроты, подземные пещеры, и все эти вещи, которые разделены огромными расстояниями, он размещал на небольшом пространстве, подражая самой природе не только цветом, но и талантом, который является высшим качеством природы и искусства. И если кому-то эта похвала покажется преувеличенной, пусть он знает, что однажды слава этого человека будет столь велика, что эта похвала, которую я ему воздал, покажется ничтожной»⁹⁹.

⁹⁷ Borromeo F. Sacred Painting 'Museum.' / Transl. by K. S. Rothwell, Jr. with an introduction and notes by P. M. Jones. — Cambridge, MA: The I Tatti Renaissance Library, Harvard University Press, 2010. — 298 p.

⁹⁸ Merriam S. M. Icons after Iconoclasm: The Flemish Garland Picture, 1608–1700. — Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 2002. — P. 21.

⁹⁹ «Fuit in suo genere mirificus, potuitque corpusculis illis inserere tam generosos, viuidosque spiritus, vt incertum relinquere videatur in spectantium animis, altane, an humili dimensione incluserit tenuium earum figurarum modum. Videtur penicillo suo per cuncta nature voluisse peruagari. Pinxit enim, sicuti postea demonstrabimus, Maria, Montes, Antra, specusque subtera-

Гирлянды Брейгеля очень декоративны и часто имеют сложную композицию. В жанре гирлянды с религиозным сюжетом писал не только Ян Брейгель Старший, но вслед за ним и Ян Брейгель Младший (1601–1678), Андрис Даниельс (ок. 1580–после 1602), Ян Филип ван Тилен (1618–1667) и т. д. Иезуиты особенно прославились в этой области. Хотя основателем этого стиля изображения с гирляндой, как указано выше, считают Брейгеля, его ученик иезуит Даниель Сегерс также известен своими работами в этом жанре¹⁰⁰.

Сегерс принял католическую веру и вступил в орден иезуитов в 1615 г. Он усердно трудился для церквей этого ордена, и иезуиты часто посылали его работы в качестве подарков князьям и правителям. В середине XVII в. стали особенно популярны картины с цветочными гирляндами вокруг святых, созданные Сегерсом. Религиозные убеждения художника определяют не только выбор им темы для живописи, но и герменевтические характеристики растений. Кажется, что цветы, застывшие вокруг центрального изображения, существуют в месте, которое освящено, и зритель туда не может войти. Работы Сегерса обычно состоят из нескольких букетов цветов или небольших венков, расположенных вокруг персонажей, а центральную сцену исполняли другие мастера. Прекрасным образцом творчества Сегерса в Государственном Эрмитаже является его картина «Младенцы Христос и Иоанн Креститель в окружении гирлянды цветов» (холст, масло; 129 х 97,4 см.; инв. № ГЭ-3468) (илл. 14). Язык цветов здесь сложен, и его символика связана с центральным образом картины — младенцем Христом, голову

neos, et omnia ista spacys disiecta immanibus in augustum coegit, naturam ipsam imitatus non coloribus tantum, sed etiam facilitate, qua sicuti nature, ita etiam artis summum decus est. Qua si fortasse cuipiam nimis effusa laudatio videtur, sciat, tantam olim fore famam, nomenque viri, vt parcè, ac restrictè laudatus videri possit.” Quint A. Cardinal Federico Borromeo as a Patron and a Critic of the Arts and his Musaeum of 1625. — New York: Garland, 1988. — P. 198.

¹⁰⁰ Vandivere A. Changes of Identity in Garland of Flowers and Vase by Gaspar Peeter Verbruggen the Younger // Oud Holland. — 2009. — Vol. 122. — Iss. 2-3. — P. 164.

которого маленький Иоанн Креститель увенчал цветочным венком¹⁰¹. В гирлянде, обрамляющей центральную сцену, помещенную в изображенный художником скульптурный картуш, соединены акант, анемона, боярышник, ворсянка лесная, гранат, дурман обыкновенный, лопух паутинистый, мушмула германская, огуречная трава, падуб остролистный, пираканта алая, расторопша пятнистая, роза, синеголовник, паслён, терн, ежевика сизая и неопределимые растения¹⁰². Изображенные в гирлянде растения, имеющие шипы и колючки, чертополох, ветки остролиста и розы — традиционные символы ожидающих в будущем Христа Страстей¹⁰³. Натура фламандского живописца сказывается в том, с какой любовью Сегерс изображает живые лепестки цветов, с поразительной виртуозностью перенося на полотно не только их нежный облик, но даже, кажется, и аромат.

Картины с цветочными гирляндами изначально создавались как посвящения святым, однако со временем приобрели широкую популярность и стали использоваться в качестве украшений для домашнего интерьера. Композиции, в которых гирлянды из цветов и плодов обрамляют сцены религиозного содержания, также часто преподносились в дар храмам или служили эпитафиями — декоративными элементами, размещавшимися над надгробиями людей, погребённых в церкви. В католических Нидерландах этот жанр получил особенно активное развитие и широкое распространение.

В то же время в родной стране кардинала Борромео — Италии, восприятие гирляндных картин оказалось сравнительно сдержанным. Это, вероятно, связано с

¹⁰¹ Бабина Н. П., Грицай Н. И. Век Рубенса. Аллегорические, библейские и мифологические сюжеты в искусстве Фландрии XVII столетия / Н. П. Бабина, Н. И. Грицай. — Санкт-Петербург: Славия, 2014. — С. 38.

¹⁰² Сад Эрмитажа. — Санкт-Петербург: Фонд «Эрмитаж XXI век», 2022. — С. 284.

¹⁰³ Бабина Н. П., Грицай Н. И. Фламандская живопись XVII–XVIII веков: Каталог коллекции / Н. П. Бабина, Н. И. Грицай. — Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2005. — С. 408.

тем, что большинство художников, работавших в этом жанре, жили и творили в Антверпене, а значит, итальянские заказчики редко сталкивались с подобными произведениями. Более того, антверпенская публика проявляла живой интерес к совместно выполненным работам и жанру натюрморта в целом — в отличие от итальянских меценатов, которые относились к ним гораздо прохладнее. В этом контексте вполне естественно, что Брейгель и другие мастера ориентировались прежде всего на местную аудиторию, демонстрировавшую стабильный интерес и готовность к заказам¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Merriam S. M. Icons after Iconoclasm: The Flemish Garland Picture, 1608–1700. — Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 2002. — P. 4.

2.3 Картины с цветочными гирляндами как новый тип религиозной живописи

4 декабря 1563 г. на своем XXV заседании Тридентский собор принял ряд декретов, которые, среди прочего, касались священных изображений. Члены Совета подчеркнули важность изображений и отказались их удалять, подтверждая, что они не только наставляют верующих, но и предоставляют последним важные модели того, как им жить и действовать. В связи с этим Собор просто поддержал давнее учение об образах, принятое на Втором Никейском (VII вселенском) Соборе в 787 г. На XXV заседании Тридентский собор отметил в декрете о призывании и почитании святых, об их мощах и священных изображениях, что «изображения Христа, Богородицы Девы и других святых следует иметь и держать в храмах, воздавая им должную честь и почитание, не потому, что в них присутствует некая божественность или сила, ради которой они почитаемы, и не потому, что к ним следует обращаться с мольбами или полагать в них веру, как возлагали некогда язычники надежду свою на идолов»¹⁰⁵. Нельзя было разрешать молящимся поклоняться изображениям как идолам, нужно было с их помощью помогать направлять мысли молящегося к изображенному святому образу в его трансцендентной сущности.

Собор постановил, что изображения полезны, «потому что честь, которую воздают этим образам, относится к первообразу, в них изображенному. Так через иконы, которые мы целуем, перед которыми обнажаем голову и простираемся,

¹⁰⁵ The Council of Trent. The Twenty-Fifth Session: The Canons and Decrees of the Sacred and Oecumenical Council of Trent, ed. and trans. J. Waterworth. — London: Dolman, 1848. — P. 195. — Сканировано студентами Hanover College в 1995 г. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://history.hanover.edu/texts/trent/ct25.html> (дата обращения: 02.04.2025).

мы поклоняемся Христу и почитаем святых, подобие которых они представляют»¹⁰⁶. Другими словами, через изображения мы чтим изображенные святые образы. Церковь также подтвердила полезность изображений, но указала, что епископы и другие церковнослужители должны быть осторожны, чтобы способствовать правильному использованию изображений и остерегаться возможности идолопоклонства.¹⁰⁷

Тридентские указы также поддерживают идею о том, что изображения должны быть образовательными — наставлять людей в вопросах веры, а не отвлекать их роскошью и художественными удовольствиями. Как подчеркнул Собор, изображения должны были помочь верующим научиться строить свой жизненный путь по образцу святых, представленных в произведениях искусства, а также «побуждаться чтить и любить Бога, а равно и возрастать в благочестии»¹⁰⁸. Если кто-то использовал изображения иначе, Собор постановил, что они должны быть преданы анафеме. Если изображения включали ложную доктрину или неортодоксальный сюжет, это было опасно, поскольку могло сбить с пути необразованных — тех, кто, как считалось, не знает ничего лучше, — и привести их к ложным убеждениям. Большинство людей в то время были неграмотными, поэтому образовательная роль изображений имела первостепенное значение для

¹⁰⁶ Ibid. Pp. 235–236.; Розенблум Е. М., Аникьев И. И. Тридентский Собор. Каноны и декреты. Перевод с латинского языка / Е. М. Розенблум, И. И. Аникьев. — Санкт-Петербург: Католическая высшая духовная семинария «Мария – Царица Апостолов», 2019. — С. 195.

¹⁰⁷ “Пусть епископы также усердно наставляют в следующем: с помощью картин или иных изображений, передающих историю тайны нашего Искупления, народ назидается и укрепляется в ежедневном воспоминании истин веры. Все священные изображения приносят немалый плод не только потому, что указуют народу на блага и дары, данные ему Христом, но и потому, что пред взором верных представляются чудеса, совершенные Богом через святых, и их спасительные примеры; так верные воздают за эти чудеса хвалу Богу, жизнью своей и нравами подражают святым, побуждаются же чтить и любить Бога, а равно и возрастать в благочестии. Если кто будет преподавать или мыслить противное сим декретам, да будет анафема.” Розенблум Е. М., Аникьев И. И. Тридентский Собор. Каноны и декреты. Перевод с латинского языка / Е. М. Розенблум, И. И. Аникьев. — Санкт-Петербург: Католическая высшая духовная семинария «Мария – Царица Апостолов», 2019. — С. 195–196.

¹⁰⁸ Там же. С. 196.

обучения верующих католиков — роль, которая была особенно важной, когда Церковь расширила свое влияние за счет завоеваний, колониализма и евангелизации за пределами Европы.

В ответ на движение Реформации с его иконоборческими тенденциями и, зачастую, с полным уничтожением памятников искусства, возникает Контрреформация. В противостоянии со своими противниками лидеры Контрреформации отстаивали иконопочитание и старались всячески укрепить религиозное искусство и повысить его значимость для верующих. Особенную популярность получил образ Марии как заступницы и покровительницы верующих. Для привлечения внимания молящихся к этому образу, повышения его статуса, а также для придания ему более глубокого смысла, этот образ стал включаться в цветочные гирлянды.

В XVII в. изображения Мадонны (как картины, так и скульптуры Мадонны) производились в большом количестве, отчасти в ответ на обращение с ее изображением протестантов в предыдущем столетии. Для привлечения внимания молящихся к этому образу, повышения его статуса, а также для придания ему более глубокого смысла этот образ стал включаться в цветочные гирлянды. Образам Мадонны стали поклоняться все больше и больше, и обычаем церкви стало их украшение и помещение гирлянды вокруг них. Акт наложения гирлянды на изображения может не только повысить ценность изображения, которое они окаймляют, но и отделить их от повседневной жизни, а также подтвердить и акцентировать обоснованность их сверхъестественной функции. Это акт почитания, но он также подчеркивает теплоту чувств и преданность тех, кто дарует гирлянду.

Для католиков, таких, как Боррмео, религиозные образы и картины гирлянд были точкой отсчета для размышлений об отношениях между людьми и божественным. В течение XVI в. протестантские критики католической церкви выдвигали обвинения, осуждающие изображения святых персонажей, что в конечном итоге привело к разрушительным последствиям в плане отказа от подобных изображений. Некоторые протестантские критики католических образов описывали эти изображения как «простые вещи», сделанные человеческими руками и неспособные передать «божественное». В конечном итоге эти критические замечания поощрили всплеск иконоборчества в течение XVI–XVII вв. Инвестиции Боррмео в живопись гирлянд рассматривались как ответ на эти атаки. Во-первых, само представление религиозного изображения показывает поддержку культа изображения; во-вторых, изображения, созданные по заказу Боррмео, отдают дань важности изображения религиозной сцены через обрамляющую ее гирлянду. Как указывалось, католицизм очень сильно повлиял на Боррмео, и это нашло отражение в картинах, которые он собрал.

Остановимся на ряде произведений с образом Богоматери в гирлянде. Сразу отметим, что в XVII в., когда нидерландские художники часто специализировались на определенных темах (натюрморты, религиозные образы, ведуты и т.д.), несколько художников нередко сотрудничали друг с другом в процессе создания отдельного произведения, имеющего таким образом не одного, а целый ряд авторов ¹⁰⁹. Сотрудничество, процесс, посредством которого два или более художников работают вместе, чтобы создать одно произведение искусства,

¹⁰⁹ Ху Э. Д. Мадонна в цветочных гирляндах во фламандской живописи XVII века / Э. Д. Ху // Культура и искусство. — 2021. — № 7. — С. 68. — DOI: 10.7256/2454-0625.2021.7.33907.

фактически является синонимом живописи в Нидерландах в годы до 1700¹¹⁰. Часто главный художник планировал композицию, выполняя наиболее важные области самостоятельно, и нанимал второго художника для фигур или деталей. Сотрудничество такого рода предлагало весьма практичный подход к быстрому созданию картин для свободного художественного рынка. Эта практика была настолько распространена и имела так много различных способов своего осуществления, что не было ни одного средне-нидерландского слова для того, что сегодня попадает под общее понятие «сотрудничество». Необычайно, но художники равного статуса вносили вклад в генезис подобной композиции и разделяли друг с другом ее исполнение.

Живопись с изображением цветочных гирлянд началась с моделей Яна Брейгеля Старшего (1568–1625). Ранний стиль Яна Брейгеля Старшего (1568–1625) следует традиции XVI в., сформированной мастерами пейзажа Иоахимом Патиниром (нидерл. *Joachim Patinir*, ок. 1480–1524), Херри Метом де Блес (нидерл. *Herri met de Bles*, 1500/1510–1555) и Корнелисом ван Далем (нидерл. *Cornelis van Dalem*, ок. 1530–1573), а также отцом самого Брейгеля Старшего, Питером Брейгелем Старшим (ок. 1525–1569). Однако к началу XVII в. его собственный новаторский подход стал заметен, поскольку его ранние панорамные пейзажи, заполненные горами и пышными лесами, сместились в сторону менее живописных и более реалистичных композиций, с более плоским, менее фантастическим и близким рельефом, в котором преобладали горизонтальные линии. В течение первого десятилетия XVII в. эти фундаментальные изменения воплотились в

¹¹⁰ Woollett A.T., van Suchtelen A. *Rubens and Brueghel: A Working Friendship* — Los Angeles: Getty Publications, 2006. — P. 3.

разнообразный пейзажный репертуар, который он продолжал использовать до конца своей жизни. Среди его близких друзей были Питер Пауль Рубенс (1577–1640), Иос де Момпер Младший (нидерл. *Joos de Momper* или *Joost de Momper*, 1564–1635), Хендрик ван Бален (1575–1632) и Себастьян Вранкс (нидерл. *Sebastian Vrancx*, 1573–1647), и они часто писали работы вместе. Ян Брейгель Старший успешно развивал несколько жанров одновременно, особенно он известен своими прекрасными пейзажами, натюрмортами и картинами с цветочной гирляндой¹¹¹.

Цветочные гирлянды Брейгеля высоко ценились коллекционерами 1600-х гг. Почти все многочисленные гирлянды этого мастера так или иначе прославляют Мадонну. Самый популярный иконографический тип композиции — это гирлянда, окружающая Марию и Ее Дитя, нередко в сопровождении маленьких ангелочков¹¹². Свою первую цветочную гирлянду Брейгель выполнил вокруг небольшой картины на серебряной панели «Мадонна с Младенцем в цветочной гирлянде» Хендрика ван Балена (1575–1632) (дерево, масло; 27 x 22 см; Амброзианская библиотека, Милан, инв. № 71) (илл. 2). Брейгель написал некоторые из своих самых новаторских и, по сути, самых трудоемких работ для своего покровителя в Милане, кардинала Борромео. «Мадонна с Младенцем в цветочной гирлянде» является наиболее замечательным примером его изобретения и показателем тесного общения, связывавшего Брейгеля и Борромео. Брейгель переформулировал традиционный религиозный элемент — цветочную гирлянду, которой чтили святые изображения, — в соответствии с указаниями своего покровителя, и

¹¹¹ Royo-Villanova Payá M. Enciclopedia del Museo del Prado. — 2006. — Vol. II. — Museo del Prado. Enciclopedia [Электронный ресурс]. — Madrid: Museo del Prado, 2025. — Pp. 564–567. — Режим доступа: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia> (дата обращения: 03.04.2025).

¹¹² Ху Э. Д. Мадонна в цветочных гирляндах во фламандской живописи XVII века / Э. Д. Ху // Культура и искусство. — 2021. — № 7. — С. 68. — DOI: 10.7256/2454-0625.2021.7.33907.

представил его как шедевр обманки, который кажется подвешенным на гвозде на стене: Мадонна с Младенцем и гирлянда были окружены золотым овалом, что подчеркивало религиозный характер изображения, а гирлянда охватывает овал, как бы находясь уже в пространстве зрителя и выполняя роль своего рода посредника между зрителем и религиозным образом.

1 февраля 1608 г. Брейгель писал Эрколе Бьянки (Бьянки был посредником Брейгеля в его переговорах с кардиналом Борromeо и другими миланскими клиентами, такими как граф Джованни Борromeо, племянник кардинала)¹¹³: «...Вы желаете, чтобы Ваше Превосходительство получило изображение животных: я чрезвычайно рад, что Вы удовлетворены. Не премину поработать над маленькой картинкой цветочной экспозиции, в которую, по приказанию Вашего Превосходительства, я помещу Мадонну с пейзажем внутри. Я надеюсь и верю, что если какое-нибудь мое произведение порадовало Ваше Превосходительство или доставило ему удовольствие, то это должно поддержать нас всех. Я сейчас собираюсь нанести последний слой [краски. – Э. Х. Д.] и через 15 дней пошлю Вашему Превосходительству»¹¹⁴. А во втором письме Бьянки, датированном тем же числом, говорится: «Через 14 дней я отправлю Вам произведение с цветами с Мадонной внутри для доставки Досточтимому господину кардиналу, и я верю, что никогда не делал ничего подобного... из Антверпена первого февраля 1608 г.»¹¹⁵

¹¹³ Argenziano R. "Me perdonne mio mal schritto". L'italiano delle lettere di Jan Brueghel I a Federico Borromeo ed Ercole Bianchi (1596-1624) // Quaderni di Gargnano. — 2018. — № 2. — P. 636. — DOI: 10.13130/quadernidigargnano-02-27.

¹¹⁴ "Per la gralcia d VS Ill.mo ho haulo ultimamente doi lettere, per quale intende che habbia VS Ill.mo riceuto il quadro delli animali: il che mi allegro somamenle che le habbia piaceutto e soddsfalto. Non mancho d induslriarme intorno al quadretto del compertenienlo delli fiori: nel quale secondo l'ordine d VS III. ma accomoderò dentro una Madona con paesetlo. Spero et credo che, si alcuna opera mia habbia piaceuto a VS Ill.m o dato gusto, che questa habbia da suportare tutte. Sto adesso per metter V ultima mano, et fra quindecì giorni manderà a VS Ill.mo." Crivelli G. Giovanni Brueghel, pittor fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana. — Milano: Ditta Boniardi-Pogliani di E. Besozzi, 1868. — P. 92. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/crivelli1868> (дата обращения: 02.04.2025).

¹¹⁵ "Fra 14 giorni manderà a VS il compartimento di fiori con una Madona dentro per consigliare al Jll.mo sig. Cardinal, et VS me credo che io non l'abbio mai fallo simile: per quello ho destinalo detto quadrette al mio magn.co pron: et si non fosse

Судя по этим письмам, не может быть никаких сомнений в том, что они относятся именно к миланской «Мадонне с Младенцем в цветочной гирлянде». На этой картине, которая, судя по стилистике, является оригинальной работой Яна Брейгеля Старшего, изображена Мадонна с Младенцем на фоне пейзажа на картине, окаймленной серебряной рамой, вокруг которой помещен венок из цветов Яна Брейгеля Старшего. Итак, мы знаем, что это произведение 1 февраля 1608 г. находилось в стадии реализации и, по словам самого Яна Брейгеля Старшего, было завершено в феврале. Это делает возможной очень редкую и точную датировку «февраль 1608 г.», что приводит к появлению рубежа февраля 1608 г. для датировки всех последующих изображений этого типа¹¹⁶.

Восстановление католицизма в Антверпене в 1585 г. (до сих пор называемое на Севере «Падением Антверпена») во многом способствовало возрождению поклонения Деве Марии¹¹⁷. Ей были посвящены новые братства, и возобновился интерес к чудесным образам. Такая реакция была вызвана отчасти тем, что именно такие изображения Пресвятой Богородицы стали жертвой иконоборческих страстей, периодически свирепствовавших в Нидерландах в период с 1566 по начало 1580-х гг. В Италии существовала давняя традиция *Einsatzbil* (вставленная картинка): традиция создания святилищ чудесных изображений, вставленных в произведения искусства, специально предназначенные для их оформления. Самым известным примером, несомненно, является алтарный образ, выполненный Рубенсом в 1606–1608 гг. для Мадонны делла Валличелла (Мадонна с

questo grand freddo, de già sarrebe consignato per mandarlo a VS. El qualo io bugio le mane, et si io posso seruiri in qualche cosa me comando: d Anuersa adi primo febraro 1608.”; Crivelli G. Giovanni Brueghel, pittor fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana. — Milano: Ditta Boniardi-Pogliani di E. Besozzi, 1868. — P. 99.

¹¹⁶ Ertz K., Bruegel J. Jan Brueghel der Ältere (1568-1625): d. Gemälde: mit krit. Oeuvrekatalog. — Köln: DuMont, 1979. — P. 302.

¹¹⁷ Ibid. P. 154.

поклоняющимися ей ангелами) в Кьеза Нуова в Риме (сланец, масло; 425 x 250 см.) (илл. 15)¹¹⁸: окончательная версия алтаря представляет собой чудесный образ Богородицы с Младенцем, который несут ангелы, образующие гирлянду.

Мадонна делла Валличелла, принадлежащая ораторианцам, — это очень почитаемая икона, известная своей способностью творить чудеса, например останавливать кровотечение¹¹⁹. В течение многих лет изображение хранилось в гораздо более старой церкви на этом же месте. Позже ораторианцы поручили Рубенсу создать алтарь, который будет отображать икону в новой церкви¹²⁰. Настоящее изображение Мадонны делла Валичелла (илл. 16) находится сразу за панелью с Мадонной Рубенса, которую можно снять в особых случаях в течение года, когда оказывается выставленным сам чудесный образ. Церковные власти больше беспокоились о самом чудесном образе, хотя сама Мадонна большую часть времени была покрыта версией Рубена, ей дали отреставрированный оклад и новую корону, украшенную драгоценностями¹²¹.

Существовали различные способы украшения изображения, можно было подарить корону, сделанную из драгоценных материалов, но стандартным и самым популярным способом было помещение вокруг него гирлянды. Гирлянда подчеркивала ценность изображения. Возложение гирлянды вокруг Мадонны должно было повысить ценность содержащегося в ней образа, а также выделить его из сферы повседневности и подтвердить обоснованность его сверхъестественной функции¹²².

¹¹⁸ S. Maria in Vallicella [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.vallicella.org/s-maria-in-vallicella/> (дата обращения: 02.04.2025).

¹¹⁹ Jaffé M. Rubens and Italy. — Oxford: Phaidon, 1977. — P. 85.

¹²⁰ Ibid. P. 85.

¹²¹ Freedberg D. The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands: Decoration and Devotion // *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*. — 1981. — Vol. 32. — P. 125.

¹²² Ibid. P. 127.

Характерный пример замечаний самого конца XVI в., относящихся к украшению таких изображений, как Мадонна делла Валличелла, встречается в богословской дискуссии Франсис Гамильтона «Богословская дискуссия о законном почитании святых через их образы» (*Disputatio theologica de legitimo Sanctorum cultu per images*). В разделе, озаглавленном «О почитании изображений святых через их украшение» (*De Honore Imaginum Sanctorum per ornatum qui ipsis adhibetur*): «О почитании изображений святых посредством украшения. Это делается по-разному. Теперь они украшены роскошными облачениями; серебром и драгоценными камнями; то на них возлагают венки и гирлянды, то дарят им цветы и розы. Сумма любая; в этом виде мощи святых почти такие же, как и их изображения. Это наиболее распространенный метод поклонения изображениям в наше время»¹²³.

В период после Тридентского собора встроенные изображения производились в большем количестве. В связи с тем, что чудотворные образы были в центре внимания протестантской критики образов, церковь вложила много энергии в их декор (акеропита)¹²⁴, который усилил католический культ изображений, оправдываемый их божественным происхождением. Из-за возросшего интереса к чудотворным образам была создана Мадонна делла

¹²³ “Ad Imaginum cultum facit etiam studium, quod fideles in ijs ornandis ponunt. Multiplex hoc est. Nunc ornat veste sumptuosa; nuncauro, argento & pretiosis lapidibus: nunc impositis sertis & corollis: nunc datis floribus & rosis. Summa, quaecunq; in hoc genere Sanctorum Reliquijs, eadem fere ipsorum Imaginibus deferuntur. Receptissima est haec ratio colendi Imagines nostris temporibus.” Hamilton F. *Disputatio theologica de legitimo sanctorum cultu per sacras imagines: deque imaginum eorundem multiplici usu, fructu, & cultu: consecratione item atq[ue] benedictione, & harum iustitia atque emolumentis*. — Wurzburg: Ex officina typographica Georgii Fleischmanni, 1597. — P. 34.

¹²⁴ Иконы, которые, как считается, были созданы чудесным образом сверхъестественными силами или божественным вмешательством, без участия человеческих рук.

Валличелла, самый важный вставной образ по отношению к возникшим после картинам с гирляндами¹²⁵.

Среди картин Рубенса (1577–1640), созданных в сотрудничестве с Яном Брейгелем Старшим, есть гирлянды цветов вокруг религиозных изображений, интерьеры с аллегорическими фигурами и пейзажи с историческими сценами. Приведем примеры известных совместных работ Рубенса и Брейгеля, в частности, Луврскую картину «Мадонна, младенец Иисус и ангелы в гирлянде цветов» (холст, масло, дерево; 84 x 65 см; инв. № INV 1764; MR 598) (илл. 4), она станет первым проектом, который Брейгель отправил кардиналу Борромео¹²⁶. Почти идентична этой работе другая композиция — «Мадонна, младенец Иисус и ангелы среди гирлянды цветов», изображённая как станковая картина справа в «Аллегории зрения» из серии «Аллегория пяти чувств» в Музее Прадо (дерево, масло, 64.7 x 109.5 см; инв. № P001394) (илл. 17), подписанной Брейгелем и датированной 1617 г.

«Аллегория зрения» становится настоящей картиной интерьерного вида с комнатой, пространство которой разделено на несколько планов. Мы видим на переднем плане обнажённую женскую фигуру, отождествляемую с Венерой, которая рассматривает картину, поддерживаемую Амуром. Обе фигуры были написаны Рубенсом, когда Ян Брейгель почти завершил свою часть работы. Вокруг Венеры и Амура — коллекции различных предметов искусства: от картин до скульптур, бюстов, гобеленов и изделий из металла. На заднем плане из окна виднеется архитектура дворца Куденберг, одной из резиденций эрцгерцогов Изабеллы Клары Евгении (1566–1633) и Альбрехта VII Австрийского (1559–1621),

¹²⁵ Merriam S. Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings: Still Life, Vision, and the Devotional Image. — Farnham: Ashgate Publishing, Ltd., 2012. — P. 33.

¹²⁶ Díaz Padrón M. Museo del Prado: Catálogo de pinturas: Escuela flamenca: siglo XVII / por Matías Díaz Padrón. — Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1975. — 2 v. — Pp. 42–43.

губернаторов Фландрии. Согласно королевской описи мадридского Алькасара 1636 г., серия «Пяти чувств» принадлежала герцогу Вольфгангу Вильгельму Пфальц-Нейбургскому (нем. *Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg*, 1578–1653). Либо герцог купил картины серии, чтобы передать эрцгерцогам, либо эрцгерцоги подарили их ему. После смерти губернаторов герцог отдал картины кардиналу-инфанту Фердинанду (Фернандо) Австрийскому (исп. *Cardenal Infante don Fernando de Austria*, 1609–1641). От него они перешли к герцогу Медина-де-лас-Торрес, который передал их Филиппу IV, и таким образом они оказались в Мадриде¹²⁷.

Датировка Луврской картины проблематична, поскольку она появляется на «Аллегии зрения» только в 1617 г. Исследователи в Лувре не уверены, является ли Луврская реплика и ее повторение в «Аллегии зрения» фактически одной и той же картиной или нет, потому что на «Аллегии зрения» показана слегка упрощенная версия и чувствуется разница в пропорциях. Была ли на самом деле другая версия, утерянная, которая, как предполагалось, была написана для Альбрехта VII Австрийского (1559–1621) в то же время, до 1617 г.? В этом случае Рубенс и Брейгель могли написать вторую картину, ту, что находится в Лувре, в те же 1616–1617 гг. или, может быть, даже немного раньше, и Брейгель не отправлял эту гирлянду Борromeо до 1621 г.¹²⁸

¹²⁷ Ibid. P. 42.; La Vista [Электронный ресурс] / Museo del Prado. — Режим доступа: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-vista/494fd4d5-16d2-4857-811b-e0b2a0eb7fc7> (дата обращения: 04.03.2025).

¹²⁸ Ху Э. Д. Серия «Аллегии пяти чувств» из Прадо: аллегория, гирлянда и синестезия в творчестве П. П. Рубенса и Я. Брейгеля Старшего / Э. Д. Ху // Иberoамериканские тетради. — 2025. — Т. 13, № 2. — С. 116. — DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-107-127.

Если только мастера не ограничились в 1620–1621 гг. выполнением копии с небольшими изменениями с более старой картины¹²⁹. Хотя С. Мерриам датировала картину 1621 г.¹³⁰, факт остается фактом, что по стилю наиболее убедительной кажется датировка около 1616–1617 гг.

Серия «Аллегии пяти чувств» — одно из величайших эстетических достижений процесса художественного сотрудничества Рубенса, создавшего аллегорические фигуры каждого из чувств, и Яна Брейгеля, представившего роскошную придворную обстановку изображенных дворцовых залов. Как и другие произведения той же серии, действие «Аллегии вкуса» (дерево, масло; 64 x 109 см; Национальный музей Прадо; инв. № P001397) (илл. 18) происходит внутри интерьера, хотя в этом случае связь со вторым внешним планом гораздо больше, чем в других картинах серии. Вместо того, чтобы рассматривать Аллегию Вкуса как предостережение против неводержанности, возможно, символизируемой пьющей вино женщиной и ухаживающим за ней сатиром (сатир, разливающий вино, переносит событие в вакханальную сферу)¹³¹, кажется более естественным интерпретировать эту щедрую трапезу как отсылку к придворной кухне и культуре пиршества, которые, как и охота, были неотъемлемыми частями аристократического образа жизни. Эта взаимосвязь мифологических и светских эпизодов с религиозными часто повторяется в серии. Кисть Яна Брейгеля Старшего передает материальные качества предметов, следуя традициям фламандской

¹²⁹ La Vierge, l'Enfant Jésus et des anges au milieu d'une guirlande de fleurs [Электронный ресурс] / Museo del Louvre. — Режим доступа: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064431> (дата обращения: 04.03.2025).

¹³⁰ Merriam S. M. Icons after Iconoclasm: The Flemish Garland Picture, 1608–1700. — Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 2002. — P. 2.; Hairs M.-L. The Flemish Flower Painters in the XVIIth Century / Trans. by E. Grzelak. — Brussel: Dereume, 1985. — P. 54.

¹³¹ Ertz K., Bruegel J. Jan Brueghel der Ältere (1568-1625): d. Gemälde: mit krit. Oeuvrekatalog. — Köln: DuMont, 1979. — P. 353.

школы, идущим еще с XV в., что хорошо заметно в трактовке набора золотых изделий, стекла и фарфора на полках.

За столом, на обивке стены из золотой кожи, висят религиозные изображения пира, представляющие новозаветный сюжет брака в Кане Галилейской и чуда превращения воды в вино. В этой язычески-раскрепощенной обстановке гирлянда слева и три картины на заднем плане несут морализаторский и христологический смысл. Мы видим слева на переднем плане изображение собственной композиции Рубенса — «Гирлянду из фруктов вокруг Изображения Цереры, получающей дары от четырех времен года», с фигурами Хендрика ван Балена (илл. 19, 20). На картине две нимфы и многочисленные купидоны держат гирлянду, обрамляющую медальон с изображением подношения Церере. Богиня земли и земледелия увенчивается праздничным венком, возлагаемым на нее Весной, в то время как аллегорические фигуры других времен года предлагают ей свои плоды. Купидоны держат предметы, отсылающие к знакам Зодиака. Таким образом, акцент делается на теме течения времени и жизненных циклов Земли¹³².

Данная репродукция является уместным дополнением к изобилию, изображенному в самой картине. Воспроизводя свою недавнюю композицию, Брейгель снова рекламирует новейший продукт, который он и его друзья-художники в Антверпене могли предложить заказчикам и покупателям. Брейгель использовал ту же фруктовую гирлянду, что и в картине с изображением Святого Семейства «Богородица, Младенец и Святая Анна в гирлянде» (дерево, масло; 104.78 x 74.93 см.; Музей изящных искусств Ричмонда; инв. № 66–16) (илл. 21) Ван

¹³² Ху Э. Д. Серия «Аллегии пяти чувств» из Прадо: аллегория, гирлянда и синестезия в творчестве П. П. Рубенса и Я. Брейгеля Старшего / Э. Д. Ху // Ибероамериканские тетради. — 2025. — Т. 13, № 2. — С. 119–120. — DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-107-127.

Балена, в которой Богоматерь олицетворяет Мать-Землю, а обильная цветами и плодами гирлянда символизирует богатство Божьего творения¹³³. Здесь формальное устройство гирлянды оживляется энергичными и усердными херувимами: эти небесные служители приносят гирлянду на землю и окружают ею Христа, Богоматерь и Святую Анну, а затем несут гирлянду на небеса, как показано в верхнем левом углу. Изменяя некоторые элементы, например, добавляя крылья фигурам на переднем плане или добавляя больше ангелов, мы мысленно можем превратить религиозную сцену в мифическую, и наоборот.

В картине «Мадонна с Младенцем в гирлянде из цветов и фруктов» (илл. 1) Рубенс изобразил сидящую Богородицу с младенцем Иисусом на коленях¹³⁴. Белокурый Младенец сидит на коленях улыбающейся матери. Два маленьких ангелочка наверху собираются увенчать Деву венчиком из роз, а вверху картины птицы летают в мистическом небе, цвет которого вторит синему плащу Марии. Эта сцена в восьмиугольном обрамлении с узким золотым ободом, окружена яркой разноцветной цветочной гирляндой¹³⁵, к которой изображение как бы подвешено внутри другой картины с гирляндой, прикрепленной к деревьям в пейзаже с различными животными на переднем плане и со стадом оленей на заднем, частично скрытым за восьмиугольной рамой. Под гирляндой можно различить множество птиц и обезьян, в том числе двух южноамериканских шелковистых мартышек, которые лакомятся фруктами. На переднем плане изображены дикобраз, бурундук, кролики, морские свинки, черепахи и необычное животное, не встречавшееся ни на

¹³³ Ertz K. Jan Brueghel the Elder: A Loan Exhibition of Paintings. — London: Brod, 1979. — No. 350.

¹³⁴ Rooses M. L'Oeuvre de P.P. Rubens. Histoire et Description... Vol. I. — Amberes: Jos. Maes, 1886. — P. 226, n° 200. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://archive.org/details/loeuvredepruben05roos> (дата обращения: 04.04.2025).

¹³⁵ Díaz Padrón M. Museo del Prado: Catálogo de pinturas: Escuela flamenca: siglo XVII / por Matías Díaz Padrón. — Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1975. — 2 v. — P. 313.

одной другой картине Брейгеля: заяц с рогами. В гирляндах много повторяющихся элементов, один из которых — белые лилии для зрителя справа от Марии — это мотив, появляющийся во многих гирляндах Брейгеля и символизирующий небесную чистоту и девственность Марии¹³⁶.

Самый важный период в сотрудничестве Рубенса и Брейгеля охватывает период с 1609 по 1621 г. Около 1615–1617 гг. Рубенс и Брейгель написали несколько Мадонн в цветочных гирляндах. Примерно с 1615 г. Брейгель расширил свой репертуар, включив в него гирлянды из фруктов, овощей и снопов колосьев, как в картине «Природа и ее апологеты» (дерево, масло; 106.7 x 72.4 см.; инв. № 609) (илл. 22) в Художественной галерее и музее Келвингроув, иногда в сочетании с цветами, как вышеупомянутая картина «Мадонна с Младенцем в гирлянде из цветов и фруктов» (илл. 1) в Музее Прадо. Около 1619 г. по инициативе Рубенса творческий тандем создал работу, задуманную в похожей манере — гирлянду и медальон, — но с мирской темой. В последующий период 1621–1625 гг., документально подтвержденных заказов у Рубенса и Брейгеля также немного. Тем не менее, очевидно, что их постоянная клиентура в эти годы расширилась. Это расширение стало результатом увеличения числа международных контактов Рубенса, результатом его более частых после смерти эрцгерцога Альбрехта дипломатических миссий. Широко задуманные пейзажи Брейгеля с мифологическими или религиозными историями, представленными Рубенсом, составляют большинство их совместных работ.

¹³⁶ Woollett A.T., van Suchtelen A. Rubens and Brueghel: A Working Friendship — Los Angeles: Getty Publications, 2006. — Pp. 116–117.

Хендрик ван Бален (1575–1632), постоянный соавтор Брейгеля, писал фигуры, основываясь на моделях Рубенса. В самых ранних гирляндах Брейгеля, таких как «Фруктовая гирлянда с ангелами» (дерево, масло, 25.3 х 21.2 см.; частная коллекция) (илл. 23), Мадонна с Младенцем (возможно, в компании Иосифа или Святого Иоанна Крестителя) отсутствует. Прямоугольник с арочным верхним краем был выпилен из панели, и именно этот кусок, должно быть, содержал небольшую картину с Мадонной, скорее всего, Хендрика ван Балена¹³⁷. Гирлянда была написана с предельной точностью, в которой различные виды фруктов и овощей представлены с кропотливой изысканностью. Ангелы в этой гирлянде напоминают алтарный образ Рубенса для Мадонны делла Валличелла (илл. 15), в котором изображенный художником святой образ поддерживается ангелами, сплетенными в гирлянду, а также большую цветочную гирлянду, окружающую Деву Марию с Младенцем в картине Рубенса и Брейгеля «Мадонна в цветочной гирлянде» (дерево, масло; 185 х 209.8 см.; инв. № 331) в Старой пинакотеке в Мюнхене (илл. 24), которую можно считать фламандской адаптацией итальянского алтарного образа. В самых ранних случаях их появления на картинах лица ангелов были человеческими, вдумчивыми и зрелыми. Постепенно они становились все более детскими, чтобы лучше выражать безгрешие и невинность¹³⁸. Ангелы были особенно популярны в искусстве Контрреформации, поскольку считалось, что они способны вызывать у зрителя состояние благочестивого восторга¹³⁹.

Одним из лучших примеров живописного партнерства Брейгеля и Хендрика ван Балена является «Гирлянда с Богородицей и Младенцем» (дерево, масло; 48 х

¹³⁷ Ibid. P. 152.

¹³⁸ Waters C. E. Angels in Art. — Boston: L. C. Page and Co., 1898. — P. 2.

¹³⁹ Woollett A. T., van Suchtelen A. Rubens and Brueghel: A Working Friendship — Los Angeles: Getty Publications, 2006. — P. 115.

41 см; инв. № P001416) (илл. 25) из Прадо. Здесь Богоматерь с Младенцем создана по моделям Рубенса¹⁴⁰. Изысканная гирлянда из цветов, фруктов и животных обрамляет картину, изображающую Богоматерь с младенцем Христом на ее правой руке. В левой руке Богоматерь держит корону, а гирлянду из цветов и фруктов оживляют обезьяны и птицы. Художник вводит цветы разных сезонов, такие как лилии, розы и тюльпаны.

Перечисляя приведенные выше картины с гирляндами, мы убеждаемся в том, что форма гирлянды Брейгеля, типичная для определенной фазы в эволюции его круглых гирлянд, как, например, на картине в Лувре (илл. 4), трансформируется в открытые гирлянды U-образной формы, подобные той, что видна в картине «Природа и ее апологеты» (илл. 22), и, наконец, в закрытые гирлянды U-образной формы, такие как мадридская Мадонна в гирлянде из Прадо (илл. 1).

Версии «Цереры в гирлянде» в Антверпене и Гааге (илл. 19, 20) и «Богоматерь, Младенец и Святая Анна в гирлянде» (илл. 21) в Ричмонде имеют гирлянды, которые почти идентичны показанной в «Природе и ее апологетах» (илл. 22)¹⁴¹. Вероятно, Брейгель использовал репертуар эскизов, ботанических гравюр и искусственных цветов, создавая свои композиции поэтапно и, так сказать, в «добавочной» манере. Это объясняет частое повторение отдельных мотивов в его цветочной живописи¹⁴². Брейгель в это время начинал рисовать, предварительно сделав наброски сюжета на эскизах. Вообще художники в этот период, безусловно, полагались на свои студийные модели для многих повторяющихся мотивов.

¹⁴⁰ Díaz Padrón M. Museo del Prado: Catálogo de pinturas: Escuela flamenca: siglo XVII / por Matías Díaz Padrón. — Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1975. — 2 v. — Pp. 47–48.

¹⁴¹ Balis A. et al. Rubens a Genius at Work: The Works of Peter Paul Rubens in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium Reconsidered — Tiel: Lannoo, 2007. — P. 116.

¹⁴² Brenninkmeijer-de Rooij B. Roots of Seventeenth-Century Flower Painting: Miniatures, Plant Books, Paintings. — Leiden: Primavera Pers, 1996. — P. 70.

Однако повторялись не только целые композиции: Брейгель также опирался на репертуар мотивов, которые он часто использовал все снова и снова¹⁴³.

Командная работа, взаимодействие, сотрудничество — все это может показаться современным, но это существовало уже в XVII в. Сотрудничество Брейгеля и Рубенса продолжалось до самой смерти Брейгеля, после чего его сын Ян Брейгель Младший взял на себя управление студией и продолжил сотрудничать с Рубенсом и его помощниками. Эти более поздние работы имитируют стиль Брейгеля Старшего и Рубенса и повторяют многие элементы натюрморта и композиционные решения, изначально разработанные Яном Брейгелем Старшим и Рубенсом. Тот факт, что многочисленные версии этих совместных работ до сих пор часто появляются на рынке искусства, свидетельствует об их непреходящей привлекательности для зрителей и коллекционеров.

Среди наиболее успешных совместных работ Рубенса и Брейгеля Старшего — и, по-видимому, среди наиболее привлекательных и популярных у покупателей и заказчиков, поскольку они вдохновили многочисленные более поздние копии Яна Брейгеля Младшего (1601–1678) и его студии — те, на которых изображена Мадонна с Младенцем или мифологическая группа, обрамленная сложной гирляндой.

Изобретение этого мотива следует атрибутировать Яну Брейгелю Старшему и Хендрику ван Балену, в творчестве которых он впервые появляется в их первой совместной работе 1608 г. Хендрик ван Бален, основываясь на моделях Рубенса, написал, как мы уже показали выше, фигуры. Изучая совместную работу Брейгеля

¹⁴³ Woollett A.T., van Suchtelen A. Rubens and Brueghel: A Working Friendship — Los Angeles: Getty Publications, 2006. — P. 163.

и Рубенса или Брейгеля с Хендриком ван Баленом, мы можем наблюдать формирование гирляндной живописи в первом десятилетии XVII в.

ГЛАВА III. ЦВЕТОЧНЫЕ ГИРЛЯНДЫ ВО ФЛАМАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ XVII ВЕКА: ОТ ОБРАЗА МАДОННЫ К ДРУГИМ РЕЛИГИОЗНЫМ СЮЖЕТАМ

3.1 Разновидности иконографических типов образа Мадонны в цветочной гирлянде: от Яна Брейгеля Старшего (1568–1625) до Даниеля Сегерса (1590– 1661)

Традиция цветочных гирлянд вокруг Мадонны, возникшая в творчестве Яна Брейгеля Старшего, была подхвачена другими художниками, например, таким, как Даниель Сегерс (1590–1661)¹⁴⁴. Сегерс был учеником Яна Брейгеля Старшего и изучил свою узкую специализацию в виде цветочных гирлянд в мастерской Яна Брейгеля¹⁴⁵. Сегерс стал мастером живописи в своем родном городе — Антверпене в 1611 г. 10 декабря 1614 г. он стал послушником ордена иезуитов и принял постриг в Брюсселе в 1625 г. В то время орден был еще очень молод, и членство в нем обеспечивало художнику определенную независимость от ограничительных уставов Гильдии художников¹⁴⁶. Вскоре после того, как он покинул студию Брейгеля, Сегерс стал монахом-мирянином в доме иезуитов в Мехелене, а после недолгого пребывания в Риме в рамках религиозного обучения с 1625 г. до 1627 г.¹⁴⁷, он поселился на постоянной основе в иезуитском *Professenhuis* (учебном доме) в Антверпене¹⁴⁸. Сегерс оставался в Антверпене до конца своей жизни,

¹⁴⁴ Allard H. J. Broeder Daniël Seghers, S. J. — Volksalmanak voor Ned. Katholieken, 1870. — P. 4.

¹⁴⁵ Morris S. Consider the Lilies of the Field: Flowerpieces by Daniel Seghers & Abraham Mignon — London: Richard Green Fine Paintings, 2020. — P. 6.

¹⁴⁶ Schneider N. Still Life: Still Life Painting in the Early Modern Period — Köln: Taschen, 1999. — P. 151.

¹⁴⁷ Willet G. Cornelis Schut (1597–1655). A Flemish Painter of the High Baroque — Turnhout: Brepols, 1996. — P. 53.

¹⁴⁸ Couvreur W. 'Daniël Seghers' Inventaris van door hem Geschilderde Bloemstukken' // Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de Oudheidkunde. — 1967. — Vol. 20. — P. 87.

работая в иезуитском учебном доме, где находилась его студия. Художник получал заказы от многочисленных европейских принцев, таких как принц Фридрих Генрих Оранский (нидерл. *Frederik Hendrik van Oranje*, 1584–1647), который неоднократно присылал ему подарки. Его студию посещали такие монархи, как Карл I (англ. *Charles I*, 1600–1649) и Карл II (англ. *Charles II*, 1630–1685) Английский, а также эрцгерцог Леопольд Вильгельм Австрийский (нем. *Erzherzog Leopold Wilhelm von Österreich*, 1614–1662). Расписные цветочные гирлянды, впервые представленные Яном Брейгелем Старшим, были предназначены для обрамления религиозных образов и прославляющих Бога творений. Использование картин с гирляндами в качестве подарков позволило иезуитам установить важные связи с коллекционерами.

Картины Сегерса, как ценное дарение, были преподнесены иезуитами монархам, высокопоставленным чиновникам, кардиналам и другим влиятельным лицам, а также выставлены на обозрение широкой публике. Эти произведения также вручались религиозным деятелям в качестве памятных сувениров. В свою очередь, церковь иезуитов привлекала к себе множество высокопоставленных гостей, которым при посещении мастерской художника картина предоставлялась в дар. В ответ на такие жесты, одаряемые жертвовали деньги, реликвии или ценные предметы ордену, предоставляя иезуитам дополнительные привилегии.

Сегерс также получал заказы на свои работы, которые позже дарил коллекционерам по всей Европе, что способствовало росту известности иезуитского ордена. Его картины, не имея цели приносить финансовую прибыль, становились важным инструментом установления и укрепления связей. За свою работу художник не получал прямого денежного вознаграждения, а вместо этого

получал дары, часто в виде драгоценных предметов, таких как золотые распятия или уникальные четки с бусинами¹⁴⁹. Эти картины, став легко узнаваемыми, сыграли ключевую роль в формировании художественного облика коллекций антверпенских иезуитов и культурной идентичности последних.

Многие из соавторов Сегерса были анонимными местными художниками, и порою существует неопределенность, сомнения или разногласия относительно личности соавторов конкретных произведений. Известно, что Сегерс часто работал с Корнелисом Схютом Первым (или Старшим) (1597–1655), Эразмусом Квеллинусом II (Младшим) (1607–1678), Авраамом ван Дипенбеком (нидерл. *Abraham van Diepenbeeck*, 1596–1675), Симоном де Восом (нидерл. *Simon de Vos*, 1603–1676), Яном ван ден Хуке (нидерл. *Jan van den Hoecke*, 1611–1651), Гонсалесом Кокесом (нидерл. *Gonzalez Coques*, 1614–1684), Рубенсом (1577–1640) и Томасом Виллебойртсом Босхартом (1613–1654).

В то время как цветочная гирлянда в качестве живописного мотива была изобретением Яна Брейгеля Старшего, украшенные картуши Сегерса демонстрируют менее статичный подход к использованию цветов вокруг религиозного изображения. Сегерс был исключительно художником-цветочником. В его цветочных гирляндах заметно стилистическое развитие от первоначальных почти однородных гирлянд к гирляндам, состоящим из трех или четырех групп цветов. Стилистически в его ранних работах явно чувствуется влияние Яна Брейгеля Старшего.

¹⁴⁹ Van der Ploeg P., Vermeeren C., Broos B. P. J., Mauritshuis (Hague, Netherlands). *Princely Patrons: The Collection of Frederick Henry of Orange and Amalia of Solms in The Hague*. — Hague, Zwolle, 1997. — P. 208.

Сегерс создал несколько вариаций модели Брейгеля. Ясно, что Корнелис Схют (1597–1655) был наиболее частым сотрудником Сегерса. Сотрудничество Схюта и Сегерса, судя по всему, началось в 1621 г., а может быть, и раньше, когда художник-иезуит переехал в Брюссель из Антверпена, а затем отправился в Рим. В ранних работах Сегерс рисовал гирлянды цветов вокруг центрального изображения, похожие на гирлянды его учителя Яна Брейгеля Старшего. Затем появился новый мотив, который он придумал — картуш, состоящий из искусственного камня, «вырезанного» с завитками и другим декором. Этот картуш служил обрамлением центральной сцены и был увешан гроздьями цветов, организованных в букеты и гирлянды в ряде более или менее сложных вариаций. Первая композиция этого типа была написана в сотрудничестве со Схютом между 1627 г., когда Сегерс вернулся в Антверпен из Рима, и 1631 г.

Один тип изображения, который они создали вместе, изображает Мадонну с Младенцем так, как будто они физически присутствуют в гирлянде. Один из примеров — «Гирлянда с Мадонной, Младенцем и Святым Иоанном» (дерево, масло; 78 x 60 см.; инв. № P001909) (илл. 26) в коллекции Музея Прадо показывает Мадонну с Младенцем в сидячем положении, лицом к зрителю. Гирлянда из роз, тюльпанов, гвоздик и других цветов с бабочками окружает фигурное отверстие, через которое видны святые персонажи. Фигуры представлены в сильном контрастном освещении, Богородица показана в относительной темноте, а младенец Христос ярко освещен. В Национальном музее Прадо есть другая совместная работа мастеров «Мадонна с Младенцем в гирлянде цветов» (медь, масло; 84 x 55 см.; инв. № P001910) (илл. 27). В центре каменного картуша, украшенного тремя букетами цветов, восседает Богородица, изображенная в три

четверти роста, с младенцем Иисусом, смещенным чуть влево от зрителя, на коленях матери. Богоматерь с Младенцем — модели Рубенса. Мадонна смотрит на зрителя, держа в руке ступню левой ножки ребенка. Младенец Христос откидывается назад к правому плечу матери. Мадонна, чуть наклоняя голову, как бы выглядывает в отверстие картуша, отделяющего ее горний мир от мира зрителя. В каталогах музея цветочный декор приписывается Даниелу Сегерсу. Хотя в каталоге музея 1975 г. сказано, что Схют, «возможно», написал центральное изображение¹⁵⁰, Эйрс считает, что тема «нежного» материнства вполне соответствует стилю мастера¹⁵¹. Фигуры и их окружение по композиции и стилистике похожи на другие совместные работы Сегерса и Схюта. В этой картине изображение Богородицы предполагает участие мастерской. Фигура юного Иисуса, напротив, хорошо построена, а наклонное положение головы и большой чуть выпученный глаз Младенца являются особенностями, типичными для творчества мастера. Другой пример из коллекции Национального музея западного искусства в Токио «Цветочная гирлянда с Мадонной с Младенцем» (дерево, масло; 77 x 53.5 см; инв. № Р.1981-0003) (илл. 28) тоже производит эффект физического присутствия фигур в обрамлении гирлянды.

Сегерс должен был завершить свою часть композиции, прежде чем передать ее своим сотрудникам: на нескольких сохранившихся картинах центральное изображение так никогда и не добавилось, а центр картуша остался пустым. Сегерс наиболее известен своими картинами, изображающими картуш в стиле гризайль, обрамленный цветочными «брызгами».

¹⁵⁰ Díaz Padrón M. Museo del Prado: Catálogo de pinturas: Escuela flamenca: siglo XVII / por Matías Díaz Padrón. — Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1975. — 2 v. — P. 347.

¹⁵¹ Hairs M.-L. The Flemish Flower Painters in the XVIIIth Century / Trans. by E. Grzelak. — Brussel: Dereume, 1985. — P. 182.

Второй тип изображения Сегерса и Схюта ближе к типу гирлянды, созданному Брейгелем, поскольку художники представляют картину в висящей гирлянде. Подобные картины поразительны, потому что, в отличие от многих других изображений с гирляндами, эти представляют собой повествование. Например, это хорошо видно в картине «Благовещение в окружении цветочной гирлянды» (дерево, масло; 100 x 68 см.) (илл. 29)¹⁵², которая сейчас находится в коллекции Х. Джона Хайнца III в Пенсильвании¹⁵³. Центр произведения занимает изображение картины со сценой Благовещения в золотой раме. В этой сцене Богородица стоит на коленях слева, опираясь на аналой, на котором лежит раскрытая книга. Перед нею с небес спустившийся архангел Гавриил возвещает ее о зачатии Иисуса. На небе видны Бог Отец и Святой Дух в виде голубя. Над Богородицей парят два херувима, один из которых собирается возложить на Ее голову венок из роз. Нарисованная сцена окружена гирляндой ярких роз, тюльпанов, ирисов, нарциссов и других цветов. И изображенная картина, и цветочный венок представлены как бы подвешенными на лентах, завязанных двумя большими бантами в верхней части пространства картины¹⁵⁴. Эта же композиция повторяется в «Гирлянде цветов, окружающей сцену осмеяния Христа» (холст, масло; 51.5 x 42 см.; инв. № 1998.22.8) (илл. 30) в Музее искусств Нэшера в Университете Дьюка. Гирлянда из цветов скрепляется лентой. Сегерс нарисовал яркие, детализированные цветы и зелень, а Симон де Вос (1603–1676) — центральную религиозную сцену, на которой показано издевательство над Христом со стороны римских солдат перед смертью Христа на кресте.

¹⁵² Ibid. P. 166, 492.

¹⁵³ Willet G. Cornelis Schut (1597–1655). A Flemish Painter of the High Baroque — Turnhout: Brepols, 1996. — P. 406. — III. A98.

¹⁵⁴ Ibid. P. 164.

Третий тип изображений с гирляндами, созданных Сегерсом и Схютом, представляет картину с Мадонной и Младенцем в рамке, задрапированную гирляндами, которую несут несколько ангелов (путти). Сегерс и Схют работали вместе над двумя версиями «Четыре ангела, развешивающие цветы вокруг изображения Девы Марии с Младенцем». Эти две картины почти идентичны, за исключением того, что первая представляет собой прямоугольник (холст, масло, 110 x 149 см; частная коллекция) (илл. 31)¹⁵⁵, а вторая — почти квадратной формы (холст, масло; 127 x 104 см; частная коллекция) (илл. 32). Хотя ни одна из них не подписана, не может быть никаких сомнений относительно их авторов. Четыре ангела, изображенные как крылатые Младенцы, развешивают гирлянду из красочных цветов вокруг картуша, содержащего, как картину в картине, изображение Марии с младенцем Христом на руках. Новаторство этой картины Сегерса и Схюта заключается в том, что вся композиция наклонена по диагонали внутрь, так что объемно представленную фигуру Девы Марии мы видим в ракурсе. За исключением нескольких незначительных деталей, фигуры Схюта на обеих картинах почти одинаковы. Диагональное движение вносит оригинальную динамичную ноту в композиции, представляя своего рода трансформацию «Мадонны в цветочной гирлянде» Рубенса (илл. 24).

Как утверждает Эйрс, вполне вероятно, что квадратная версия картины (илл. 32), это та самая картина, которую сам Сегерс описал в своем журнале: «холст для господина Холлебууса (т. е. Виллема де Блазера) из Гента, несколько ангелов

¹⁵⁵ Hairs M.-L. The Flemish Flower Painters in the XVIIth Century / Trans. by E. Grzelak. — Brussel: Dereume, 1985.— P. 125, 129.; fig. 33.

господина Схюта, которые украсили изображение Марии гирляндой»¹⁵⁶. Несколькими строками ранее упоминается похожая работа (илл. 31): «работа, по ширине больше, чем в высоту, с ангелами, украшающими небольшую картину с изображением Марии гирляндами цветов — ангелы господина Схюта, — которую я подарил принцу-кардиналу-инфанту и которая отправлена в Испанию маркизом Оранским»¹⁵⁷. Поскольку картина была прямоугольной (илл. 31), а не квадратной (илл. 32), она вполне могла быть версией, которая была у Р. Финка в 1961 г., которая была по размерам больше в ширину, чем в высоту, и представляла собой точно такую же композицию, что касается фигур, но с другой гирляндой цветов¹⁵⁸. В записи в журнале Сегерса, которую мы только что цитировали, художник дает нам ценную подсказку для датировки этих двух картин: он подарил прямоугольную (илл. 31) кардинал-инфанту Фердинанду, когда тот приехал посетить его студию, что произошло в 1635 г. Мы можем предположить ту же датировку для анализируемой здесь картины.

Эти изображения представляют собой картину внутри «повествования» — то есть представленная картина переносится путти через некое пространство, и поэтому их следует отличать от других типов картин с гирляндами. Этот тип изображения может представлять собой попытку Сегерса исследовать жанр за пределами стиля, введенного его учителем. С 1630 г. Сегерс стремился к более

¹⁵⁶ “een doek voor Mijnheer Hollebus tot Gent eenige engelen van Sr Schut die met festons vereieren met een Maria beeldeken” Couvreur W. 'Daniël Seghers' Inventaris van door hem Geschilderde Bloemstukken' // Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de Oudheidkunde. — 1967. — Vol. 20. — P. 112 — No. 135.

¹⁵⁷ “Een Langworpig stuk met engelen die een schilderyken met van een Maria beeldeken met festons van bloemen verciende d'engels van Sr Schut dat ik presenteerde aen den Prins Cardinael Infante en is door den Markies D'Orange naer Spanien gesonden” Couvreur W. 'Daniël Seghers' Inventaris van door hem Geschilderde Bloemstukken' // Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de Oudheidkunde. — 1967. — Vol. 20. — P. 112 — No. 119.

¹⁵⁸ Hairs M.-L. Dans le Sillage de Rubens. Les Peintres d'Histoire Anversoises au XVIIe Siècle — Liège, 1977. — P. 213; Hairs M.-L. The Flemish Flower Painters in the XVIIth Century / Trans. by E. Grzelak. — Brussel: Dereume, 1985. — P. 125, 129; fig. 33.; Lai B. (Ed.), Liu D.H. (Dir.) The Golden Age of Flemish Painting — Taichung, Taiwan: Museum of Art, 1988. — P. 151.

жизнеподобной живописи цветов в композициях, которые выглядели бы от этого более естественно.

Его цветы в этот более поздний период светятся на темном фоне и носят скульптурный характер. В 1640-х гг. роль главного партнера Сегерса постепенно взял на себя Эразмус Квеллинус II (Младший) (1607–1678), который часто рисовал центральную часть композиции гризайлью, чтобы имитировать скульптуру или барельеф¹⁵⁹. Сегерс никогда не описал ни одной сцены, созданной Схютом в этой технике, которая стала изобретением именно Квеллинуса Младшего. Мы можем проанализировать одну картину Даниеля Сегерса и Квеллинуса Младшего «Мадонна с Младенцем в гирлянде цветов» из Государственного Эрмитажа (дерево, масло; 88 x 67.5 см; инв. № ГЭ-8492) (илл. 33). Вокруг Мадонны и Младенца, можно увидеть цветы (такие, как гиацинт восточный, гвоздику, нарцисс, подснежник, розу, тюльпан, и лимон)¹⁶⁰. В отличие от Брейгеля, цветочная гирлянда в картинах Сегерса — уже не плотно сплетенный венок, равномерно окружающий святой образ. Его цветы увенчивают картину сверху и полукругом обрамляют с трех сторон. Выразительность картины основана на контрасте плотной и темной фактуры камня и ярких красок цветов с их нежными прозрачными лепестками. На этой картине к картушу прикреплены всего три букета цветов. Цветочные букеты на картинах Сегерса расположены свободно и обладают естественностью, отсутствующей в относительно более жестких композициях его учителя. Часто цветы обретали символические отсылки к Троице из-за своей формы¹⁶¹. Можно предположить, что разделение гирлянды на три части

¹⁵⁹ Willet G. Cornelis Schut (1597–1655). A Flemish Painter of the High Baroque — Turnhout: Brepols, 1996. — P. 53.

¹⁶⁰ Сад Эрмитажа. — Санкт-Петербург: Фонд «Эрмитаж XXI век», 2022. — С. 274.

¹⁶¹ Кулакова О. Ю. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» «Становление и

— явный намек на гирлянду как символ Святой Троицы. Цветы, разделенные на три части; цветы, стебли и листья являются символами тайны Троицы: Отца, Сына и Святого Духа. Три лепестка, составляющие цветок, также ассоциируются с Троицей. Смысловую единицу создает каждый букет, рассматриваемый как единое целое¹⁶².

Обратим внимание на левый верхний угол на картуше, где застыла белая бабочка. Бабочек часто можно увидеть на картинах с Мадонной и Младенцем. Как правило, изолированная бабочка на заднем плане использовалась как символ, поддерживающий веру в жизнь после смерти и воскресения Иисуса Христа¹⁶³, или как знак чистоты, связанный с Девой Марией и святыми. В левом нижнем углу картины изображена другая бабочка, так называемая Ванесса Аталанта. В XVII в. Ванесса Аталанта стала наиболее часто изображаемым насекомым в натюрмортах, особенно с цветочными мотивами. В этом строго моралистическом жанре присутствие данного насекомого выполняет ту же функцию, что и изображение мухи, напоминающей зрителю о бренности жизни и о неминуемости смерти. На некоторых картинах Ванесса помещена внизу, опирающейся на обломки растительных горшков, или частично скрытой от наших глаз, или, порою, с распахнутыми крыльями. В контексте натюрмортов XVII в. темные бабочки из рода Ванесса использовались как часть антуража ванитас для того, чтобы контрастировать с уже устоявшимся символизмом белых бабочек.

развитие жанра голландского цветочного натюрморта 1600–1670 годов как отражение классического естествознания / О. Ю. Кулакова. — Санкт-Петербург: ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», 2022. — С. 10.

¹⁶² Husti A., Cantor M. Sacred Connection of Ornamental Flowers with Religious Symbols // ProEnvironment 8 (2015) — P. 74.

¹⁶³ Hall J. Dictionary of Subjects and Symbols in Art — 2018. — Routledge, New York. — P. 56; Ferguson G. Signs & Symbols in Christian Art. — New York: Oxford University Press, 1959. — P. 2.

«Гирлянда из цветов с изображением сцены обучения Богородицы» (холст, масло; 112.6 x 94 см.; инв. № 1966.37) (илл. 34), которая сейчас хранится в Вустерском музее искусств, представляет собой еще один иконографический тип гирлянды. Цветы на картине были написаны Сегерсом, а скульптурный картуш из камня изображен Эразмусом Квеллинусом Младшим, который, как известно, несколько раз сотрудничал с Сегерсом. Гирлянда включает почти два десятка различных видов цветов и множество бабочек, что подчеркивает растущий интерес к документированию природы. Внимание, уделяемое гирлянде, ставит ее на первый план, выше центрального элемента картины — изображения Девы Марии с матерью, Святой Анной. Анализ показывает, что сидящая фигура изначально держала на коленях младенца Христа и, следовательно, изображала Деву Марию. После того, как ребёнок был закрашен, а рядом добавлена стоящая фигура, сюжет стал трактоваться как «Обучение Богородицы»¹⁶⁴.

В постоянной экспозиции Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина есть произведение Сегерса «Мадонна с младенцем Христом, святой Елизаветой и Иоанном Крестителем, окруженные цветами» (медь, масло; 84 x 61 см.; инв. № Ж-1728) (илл. 35). В данной картине, созданной при участии Эразмуса Квеллинуса Младшего около 1650 г., изображенные цветы, помимо общей идеи гирлянды как символа прославления представленных в центре картуша персонажей, имеют конкретное символическое значение, преимущественно связанное с добродетелями Марии: подснежники и ветви цветущего померанца намекают на ее чистоту, розы на Любовь Небесную, а

¹⁶⁴ Daniel Seghers and Erasmus Quellinus II. A Garland of Flowers with the Education of the Virgin [Электронный ресурс] / Worcester Art Museum. — Режим доступа: <https://worchester.emuseum.com/objects/27843/a-garland-of-flowers-with-the-education-of-the-virgin> (дата обращения: 01.06.2025).

тюльпаны на ее следование закону Бога. В частности, девиз под эмблемой из сборника Камерария 1590 г. гласит «Усну, когда скроется солнце». Справа изображена ветка чертополоха с двумя цветками — намек на грядущие страдания и искупительную жертву Христа¹⁶⁵.

Таким образом, Сегерс преобразил цветочную гирлянду, впервые представленную Яном Брейгелем Старшим. Он разработал своеобразный стиль, более драматичный и красочный, чем у его учителя. Динамичные композиции, такие как «Цветочная гирлянда с Богородицей и Младенцем» (холст, масло, 83 х 60 см.; Национальный музей Швеции; инв. № NM7505) (илл. 36) с фестонами, элегантно расположенными вокруг написанного красками скульптурного картуша и решенными с сильными эффектами светотени, стали торговой маркой Сегерса¹⁶⁶.

На настоящей картине к картушу прикреплены всего четыре букета цветов, каждый цветок красиво выписан и освещен, как будто прошедшая здесь религиозная процессия только-только украсила ими образ. Сегерс изобразил множество цветов, таких как кораллового цвета розы, двухцветные тюльпаны, гвоздики, гиацинты и другие цветы, связанные вместе плющом; ему удастся передать сущность каждого отдельного цветка. Цветы и листья повернуты в разные стороны, они освещены ярким светом сверху слева, а глубина создается за счет тени, в которую погружен скульптурный образ, а также за счет кривизны цветочных стеблей и щетинистой листвы. Убедительный трехмерный эффект создается в частности за счет контраста цветов ярких основных цветов с темно-серыми завитками листьев и усиков с глубокими темными оттенками.

¹⁶⁵ Садков В. А. Зримый образ и скрытый смысл: аллегории и эмблематика в живописи Фландрии и Голландии второй половины XVI–XVII веков: каталог выставки / В. А. Садков. — Москва: Альфа-Принт, 2004. — С. 81.

¹⁶⁶ Fryklund C., Dahlén L. A Flower Garland by Daniel Seghers // Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm, Vol. 26:1. — P. 9–10.

Поразительно то, что Сегерс никогда не изображает свои цветы на вершине цветения, а скорее свежими, только раскрывшимися и молодыми. Его внимание сосредоточено не на приближающемся увядании цветов, а на создании реалистичной иллюзии чистоты формы и цвета. Художник тем самым как бы оживлял культуру молитвы у статуи, возрождая тот пыл, который был свойственен поклонявшимся святым образам еще до эпохи иконоборчества.

Эразмус Квеллиус Младший обычно создавал вымышленные скульптуры в гризайле для цветочных натюрмортов, в том числе Даниеля Сегерса¹⁶⁷. Примером может служить «Картуш с изображением Богородицы с Младенцем и Святой Анной» (холст, масло; 96.5 x 71 см.; инв. № DPG322) (илл. 37). Скульптуры в гирляндах Сегерса — это изображение скульптурного объекта, точно так же, как картины Брейгеля — изображения картин. И все же скульптура с гирляндой действует на зрителя не так, как обычная картина с гирляндой. Работы Сегерса расширяют другой аспект модели Брейгеля — аспект восприятия.

Есть несколько возможных объяснений выбора Сегерсом работы в технике гризайль. Во-первых, Сегерс решил работать в гризайле, чтобы с самого начала избежать подражания модели Брейгеля, используя отличные от последнего композиции в жанре гирлянды с религиозным сюжетом. Также возможно, что подобная идея была инициирована художником-фигуристом. Когда мы видим сотрудничество между Сегерсом и Эразмусом Квеллиусом II, очевидно, что, поскольку брат и отец Эразмуса Квеллиуса II были известными скульпторами¹⁶⁸,

¹⁶⁷ Daniel Seghers and Erasmus Quellinus II [Электронный ресурс] / Dulwich Picture Gallery. — Режим доступа: <https://dulwich-picture-gallery-ii.rkdstudies.nl/saftleven-snayers/daniel-seghers-and-erasmus-quellinus-ii/#fn13> (дата обращения: 04.03.2025).

¹⁶⁸ Chalmers A. The General Biographical Dictionary: Containing an Historical and Critical Account of the Lives and Writings of the Most Eminent Persons in Every Nation, Particularly the British and Irish, from the Earliest Accounts to the Present Time. — Vol. 30. — London: J. Nichols, 1816. — P. 422. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://archive.org/details/generalbiographi30chaluoft> (дата обращения: 04.04.2025).

они рисовали скульптуры в центре цветочных брызг, и картины являются по существу репрезентациями их скульптурного мастерства.

Картины Брейгеля более четко выражают взаимодействие с условностями живописи. Они требуют от зрителя учитывать фундаментальные аспекты живописи — типы иллюзий, которые она создает, отношения, которые она устанавливает со зрителем, и объективность самой картины, чего не делают изображения Сегерса. Сегерс трансформирует модель *trompe l'oeil*; его изображения восстанавливают живописное пространство, поскольку ниша уходит в глубину, а букеты цветов тщательно расположены для усиления этого эффекта. Картины Сегерса представляют объект на картине; картины Брейгеля представляют картину и венок на поверхности изображения.

Изображения Сегерса и Брейгеля имеют общую черту — их интерес к представлению средств, с помощью которых экспонируются произведения искусства¹⁶⁹. Изображения Брейгеля представляют либо картину, висящую на стене, либо подчеркивают устройства, такие как, например, ленты, с помощью которых подвешиваются изображения. Соавторы Сегерса представляют скульптуру в нише для показа. Картуши, в которых соавторы Сегерса нарисовали гризайль Мадонны с Младенцем, могли бы перекликаться с реальными пространствами, которые использовались для показа скульптуры в этот период. В XVII в. в Южных Нидерландах были возведены или восстановлены многочисленные храмы и капеллы, посвященные Деве Марии. Скульптуры (статуи) Девы Марии часто выставлялись на внутренних и внешних стенах зданий (например, церквей

¹⁶⁹ Merriam S. Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings: Still Life, Vision, and the Devotional Image. — Farnham: Ashgate Publishing, Ltd., 2012. — P. 110.

иезуитов¹⁷⁰), а ниши использовались для выделения произведений искусства в очень дорогих коллекциях, таких как, например, коллекция Рубенса¹⁷¹.

Изображения Девы Марии, как в виде картин, так и скульптур, создавались в большом количестве, отчасти в ответ на обращение с ее образом в предыдущем столетии и в оппозицию к движению протестантизма с его иконоборчеством. В XVI в. количество статуй Богоматери и других благочестивых изображений на улицах Антверпена было весьма значительным; их можно было встретить на каждом углу и в каждом районе¹⁷².

Статуя Девы Марии сама по себе часто участвует в каком-то чудесном событии, которое может происходить на разных этапах истории святыни. Во-первых, божественное вмешательство определяет место поклонения доступному изображению. Это может произойти по двум сценариям. В первом типе сценария явление Девы Марии указывает, где она желает, чтобы ее почитали. «Богоматерь на Саблоне» в Церкви Богоматери Победоносной на Саблоне является хорошим примером¹⁷³. В 1348 г. Беатрис Суткенс¹⁷⁴, очень набожная женщина из Брюсселя, имела видение, в котором Дева Мария поручила ей украсть чудотворную статую в Антверпене и привезти ее в Брюссель, где ее установили в Церкви Богоматери Победоносной на Саблоне¹⁷⁵.

¹⁷⁰ Ibid. P. 110.

¹⁷¹ Koeleman A. Studying the Studio: The Art Gallery of Rubens Depicted? // In: Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles. — Vol. 5. — Eds: S. V. Maltseva, E. Yu. Stanyukovich-Denisova, A. V. Zakharova. — St. Petersburg: NP-Print Publ., 2015. — Pp. 648–649.

¹⁷² Thyssen A. Antwerpen vermaard door den eeredienst van Maria: geschiedkundige aanmerkingen over de 500 Mariabeelden in de straten der stad. — 1922. — P. 46. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://play.google.com/books/reader?id=oZdZAAAYAAJ&pg=GBS.PA216-IA2&hl=zh_TW (дата обращения: 04.04.2025).

¹⁷³ Schoutens S. Maria's Brabant of Beschrijving van de wonderbeelden en merkwaardige bedevaartplaatsen van Onze-Lieve-Vrouw in Brabant. — 2de uitg. — Antwerpen: De Seyn-Verhougstraete, 1904. Pp. 24–25.; Magnus J. Histoire de l'Image de N. Dame du Sablon. Arrivée miraculeusement de la ville d'Anvers en la Roiale Cité de Bruxelles l'An 1348. — Bruxelles: Jacques vande Velde, [n.d.]. — Pp. 5–19.

¹⁷⁴ Beatrijs Soetkens — жительница Антверпена XIV., главная героиня брюссельской религиозной легенды.

¹⁷⁵ Reume A. J. de. Les Vierges Miraculeuses de la Belgique: Histoire des Sanctuaires Où Elles Sont Vénérées, Légendes, Pèlerinages, Confréries, Bibliographie — Nouv. éd. — Paris: Casterman, 1878. — Pp. 200–201.

Во втором типе сценария сама статуя принимает на себя активную роль в идентификации места поклонения, например, останавливая корабль или карету. Также случается, что статуя чудесным образом возвращается на место, где она была первоначально найдена, чтобы указать, где она желает, чтобы ей поклонялись, независимо от того, насколько нездоровым, недостойным или небезопасным может быть это место. В чудесной истории «Богоматери на поле в Миндерхауте» статуя пять раз возвращается на место своего обнаружения¹⁷⁶.

Помимо этих случаев, когда статуя направляет верующих в определенное место, многие чудесные истории об основании святилищ связывают статуи с деревьями. Либо чудесное появление статуи на дереве провоцирует их культ, либо статуя, прикрепленная к дереву в неизвестный момент истории, внезапно начинает творить чудеса.

В некоторых случаях, чудотворные статуи ценились как дары от религиозных и светских лиц. Знаменитые покровители часто играли важную роль в распространении копий статуй. Например, эрцгерцоги использовали копии Богоматери Шерпенхойвельской (в Базилике Богоматери Шерпенхойвельской в Шерпенхойвель-Зихем) в качестве ценных дипломатических подарков, и их можно найти в Виллер-ла-Вилль, в Изегеме, Антверпене и в церкви иезуитов в Турноне во Франции, а также по всей Европе¹⁷⁷.

Истории о чудесах предоставляют в наше распоряжение важный культурно-исторический контекст для понимания гирлянд Сегерса. Скульптуры Девы Марии в картине Сегерса следует рассматривать как изображение «статуса чуда». Во-

¹⁷⁶ Delbeke M., Geurs L., Constant L., Staessen A. The architecture of miracle-working statues in the Southern Netherlands // *Revue de l'histoire des religions*. — 2015. — Tome 232, n°2. — P. 221. — DOI: [10.4000/rhr.8396](https://doi.org/10.4000/rhr.8396).

¹⁷⁷ Duerloo L., Wingens M. Scherpenheuvel. Het Jeruzalem der Lage Landen. — Leuven: Davidsfonds, 2002. — Pp. 58–59.

первых, чудесные изображения часто обнаруживаются в природе, без вмешательства посреднической руки, и часто выставляются после их обнаружения. Другими словами, чудесные скульптуры часто находились в местах, напоминающих те места, в которых скульптуры изображены на картинах Сегерса — в нише, окруженной цветочными и растительными элементами. Во-вторых, иезуиты часто дарили работы в качестве подарков князьям и правителям, а чудотворные статуи ценились как дары очень высоко. Разумеется, картина Сегерса и чудесные изображения не являются зеркальными копиями друг друга, но полезно пересказать несколько историй, чтобы увидеть, как можно вывести связь таких изображений с картинами Сегерса. На самом базовом уровне изображения Сегерса предполагают дань уважения скульптурному религиозному образу. Сами иезуиты демонстрировали свою преданность Деве Марии всеми мыслимыми способами.

Сегерс прекрасно понимал значение своего труда и составил подробный каталог созданных им произведений. В конце своей жизни 71-летний Сегерс составил список всех цветочных композиций, которые он сделал за свою долгую карьеру — «Каталог цветочных композиций, которые я рисовал вручную и для кого» (*Catalogue van de bloem-stukken, die ik self met mijn hand heb geschildert en voor wie*¹⁷⁸)¹⁷⁹. Однако этот перечень на восьми страницах с 239 картинами не всегда представляет композиции в хронологическом порядке и, конечно, не полон. В этой описи упомянуто как минимум 29 работ, исполненных при участии Эразмуса Квеллинуса Младшего. Однако убедительно идентифицировать картину из собрания ГМИИ не представляется возможным.

¹⁷⁸ Begheyn P. An unknown letter of Daniel Seghers from 1660 regarding sketches by Peter Paul Rubens // *Oud Holland*. — 2019. — Vol. 132, No. 2/3. — P. 101.

¹⁷⁹ Couvreur W. 'Daniël Seghers' Inventaris van door hem Geschilderde Bloemstukken' // *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de Oudheidkunde*. — 1967. — Vol. 20. — Pp. 78–158.

Эффект ярких декоративно написанных гирлянд, столь популярных среди фламандских художников, часто усиливался благодаря их размещению на монохромном фоне. То, что центральный элемент представляет собой воссозданную с помощью живописи скульптуру, а гирлянда цветов изображена отдельными группами, а не замкнутым кругом, свидетельствует о развитии иконографии гирлянды¹⁸⁰. Ярко расписанные картуши Сегерса демонстрируют динамичный подход к использованию цветов в картинах с религиозными образами.

Кроме Эразмуса Квеллинуса Младшего, Сегерс сотрудничал с разными художниками, как Томас Виллебортс Босхарт (1613–1654). Произведение «Гирлянда из цветов, окружающая скульптуру Девы Марии» (холст, масло; 151 x 122.7 см.; инв. № 256) (илл. 38) из Королевской галереи Маурицхёйс подписана и датирована в 1645 г. Сегерс попросил Босхарта нарисовать статую Девы Марии, а сам сделал изображение каменного каркаса и цветов¹⁸¹. Эта картина отличается от предыдущей, так как в ней образ Богоматери сочетается с пятью цветочными букетами вокруг статуи. Картина, изображающая цветы, украшающие картуш со скульптурой Мадонны, стоящей в нише и держащей Младенца, является прекрасным образцом творчества Сегерса и поражает превосходными живописными качествами и идеальным состоянием. Роза, тюльпаны и ирис – одни из самых ярких цветов в этой композиции. Нити плюща обвиваются вокруг завитков, а среди цветов видны бабочки и стрекоза. Эта картина, достаточно больших размеров, она была выполнена по заказу протестантского штадхолдера Фредерика Генриха Оранского (нидерл. *Frederik Hendrik van Oranje*, 1584–1647) и

¹⁸⁰ Ху Э. Д. Мадонна в цветочных гирляндах во фламандской живописи XVII века / Э. Д. Ху // Культура и искусство. — 2021. — № 7. — С. 69. — DOI: 10.7256/2454-0625.2021.7.33907.

¹⁸¹ Rupert J. M. A portrait of Rubens by Daniel Seghers // Record of the Art Museum, Princeton University. — 1958. — Vol. 17, No. 1. — P. 7.

его жены Амалии Сольмс-Браунфельсской (нем. *Amalia de Solms-Braunfels*, 1602–1675)¹⁸² после смерти их сына Вильгельма II (нидерл. *Willem II van Oranje-Nassau*, 1626–1650)¹⁸³. Картина висела над каминной полкой в Хёйс-тен-Босе¹⁸⁴ и в настоящее время является собственностью коллекции Королевской галереи Маурицхёйса, которая хорошо известна в Европе большим количеством голландских картин времен Рембрандта и Вермеера. На картине изображено важное живописное изобретение Сегерса, которым он прославился — скульптурный картуш, украшенный цветами. Таким образом, даже частные протестантские заказчики порою тяготели к образам Мадонны в цветочной гирлянде.

Тема Богородицы с Младенцем была чрезвычайно популярна в эпоху барокко. Художники создали множество вариаций на эту тему. Репрезентативный подход, позволяющий сделать изображаемые образы более торжественными и яркими, был важен для западноевропейских мастеров¹⁸⁵. В противовес иконоборческим тенденциям протестантизма, католицизм стремился возвысить и украсить изображения святых и, прежде всего, изображение образа Мадонны. Проанализировав картины с образом Мадонны в цветочной гирлянде Яна Брейгеля Старшего и Даниеля Сегерса, можно сделать вывод, что в XVII в. в эпоху Контрреформации художники использовали разные иконографические схемы для воплощения образа Мадонны. Сегерс создал несколько вариаций модели Брейгеля, и чтобы сделать гирлянды уникальными, художники ввели технику

¹⁸² Ibid. P. 6.

¹⁸³ Van der Ploeg P., Vermeeren C., Broos B. P. J., Mauritshuis (Hague, Netherlands). Princely Patrons: The Collection of Frederick Henry of Orange and Amalia of Solms in The Hague. — Hague, Zwolle, 1997. — P. 208.

¹⁸⁴ Хёйс-тен-Бос (нидерл. *Huis ten Bosch*, что значит «Дом в лесу») — резиденция голландской королевской семьи на окраине Гааги.

¹⁸⁵ Ху Э. Д. Мадонна в цветочных гирляндах во фламандской живописи XVII века / Э. Д. Ху // Культура и искусство. — 2021. — № 7. — С. 70. — DOI: 10.7256/2454-0625.2021.7.33907.

иллюзионистического воссоздания в живописи каменных картушей. Живописцы умели сочетать разные виды цветов, добиваясь гармонии цветочных мотивов гирлянды и композиционно уравнивая ее с изображением Девы Марии. Им удалось показать красоту цветочных гирлянд, добавив в них разных живых существ, таких, как птицы и животные, чтобы мотив гирлянды выглядел более красочным, ярким и умиротворенным.

3.2 Анализ специфики религиозных сюжетов в цветочной гирлянде в живописи Яна Филипа ван Тилена (1618–1667) и его учителя Даниеля Сегерса (1590–1661)

Помимо художников, создававших картины с гирляндами и сделавших этот вид картин знаменитым, например, таких, как Питер Пауль Рубенс (1577–1640), Ян Брейгель Старший (1568–1625), его сын Ян Брейгель Младший (1601–1678), Эразмус Квеллиус Младший (1607–1678) и Даниель Сегерс (1590–1661), следует упомянуть еще одного художника — Яна Филипа ван Тилена (1618–1667), который также был талантлив в живописи цветочных гирлянд¹⁸⁶, но в литературе в этой связи упоминается редко.

Ян Филип ван Тилен, будучи учеником Сегерса, является одним из мастеров, о которых сегодня мало что известно зрителям и читателям, однако его имя безусловно заслуживает внимания. Работы художника представлены в многочисленных музеях и часто покупаются и продаются через такие аукционные дома, как Доротеум, Кристис и Сотби¹⁸⁷.

Ян Филип ван Тилен родился в Мехелене на юге Нидерландов в 1618 г. и был крещен 1 апреля 1618 г.¹⁸⁸ Он обучался у своего шурина Теодора Ромбоутса (нидерл. *Theodoor Rombouts*, 1597–1637) с 1631 по 1632 г., а затем стал

¹⁸⁶ Van Branden F. J. *Geschiedenis der antwerpsche Schilderschool*. — Antwerp: Buschmann, 1883. — P. 1126. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://books.google.de/books/about/Geschiedenis_der_Antwerpsche_schildersch.html?id=w8FfxwEACAAJ&redir_esc=y (дата обращения: 04.04.2025).

¹⁸⁷ Ху Э. Д. Ян Филип ван Тилен и его картины цветочных гирлянд / Э. Д. Ху // Культура и искусство. — 2021. — № 3. — С. 60. — DOI: 10.7256/2454-0625.2021.3.33322. — URL: https://e-notabene.ru/camag/article_33322.html

¹⁸⁸ Houbraken A. *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*. — The Hague: J. Swart, C. Boucquet, en M. Gaillard, 1753. — P. 52. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://archive.org/details/degrooteschoubur22houb> (дата обращения: 04.04.2025).

единственным учеником Сегерса¹⁸⁹. В 1641–1642 гг. он был зарегистрирован в гильдии как самостоятельный, независимый мастер. Двумя годами ранее, в 1639 г., он женился на Франсиске де Хемелаер (нидерл. *Francisca de Hemelaer*, ?)¹⁹⁰, невестке живописца Эразмуса Квеллинуса II (1607–1678), и у них было девять детей. Трое из их дочерей— Анна Мария (нидерл. *Anna Maria van Thielen*, 1641–1664), Мария Тереза (нидерл. *Maria Theresia van Thielen*, 1640–1706), и Франциска Катарина (нидерл. *Francisca Catharina van Thielen*, 1645–1662) сами стали художницами, специализировавшимися на изображении цветов.

Цветы были основной темой творчества Тилена. Следуя наставлениям своего учителя Сегерса, он изображал их в различных формах и видах¹⁹¹. Некоторые из них представлены в виде фестонов, другие – как гирлянды, которые окружают картуши, обрамляющие изображения святых или сюжетные сцены¹⁹². После ученичества у Теодора Ромбоутса и Даниеля Сегерса, Тилен стал мастером Антверпенской гильдии Святого Луки в 1641 г. 9 марта 1660 г. художник был зарегистрирован в Антверпене как *buitenpoorter* (нерезидентный гражданин). В 1660 г. Тилен вернулся в родной город Мехелен, где 14 марта присоединился к местной гильдии художников.

Цветочные картины Тилена ярко отражают влияние его учителя, Даниеля Сегерса, хотя, в отличие от последнего, работы Тилена характеризуются более

¹⁸⁹ Pilkington M., Spilsbury C., Spilsbury W., Walker J. The Gentleman's and Connoisseur's Dictionary of Painters: Containing a Complete Collection, and Account of the Most Distinguished Artists... to the Year 1767... — London: Printed by W. and C. Spilsbury for J. Walker, and G.G. and J. Robinson, 1798. — P. 773. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://archive.org/details/bim_eighteenth-century_the-gentlemans-and-conn_pilkington-matthew_1798/page/n899/mode/2up?view=theater (дата обращения: 04.04.2025).

¹⁹⁰ Hairs M.-L. The Flemish Flower Painters in the XVIIth Century / Trans. by E. Grzelak. — Brussel: Dereume, 1985. — P. 263.

¹⁹¹ The Portraits of the Most Eminent Painters, and Other Famous Artists, That Have Flourished in Europe / multiple contributors. — Farmington Hills: Gale Ecco, 2018. — P. 32.

¹⁹² Wheelock A. K. Jr. Flemish paintings of the seventeenth century. The collections of the National Gallery of Art — Washington, D.C.: National Gallery of Art, 2005. — P. 250.

яркими цветами и менее точным рисунком. Цветочные гирлянды занимают центральное место в его творчестве. Примером служит картина «Натюрморт из роз, тюльпанов, гвоздик, ирисов и незабудок в стеклянной вазе» (дерево, масло; 49 х 35.8 см; частная коллекция) (илл. 39), которая является одним из редких букетов, созданных Тиленом.

Знание особенностей трансформации подписи художника в течение его жизни может быть полезным в процессе атрибуции его картин. Известно, что в 1640-х гг. Тилен подписывался как «J. P. van Thielen Rigouldts» (имя его матери). После 1650 г. он использовал подпись «J. P. Van Thielen», которая появляется в рассматриваемой картине¹⁹³. Приобретя поместье Кувенберх¹⁹⁴, он использовал написание «J. P. van Thielen Heere Van Couwenberch» для своих поздних работ, датированных 1660-ми гг.¹⁹⁵

Всю свою жизнь Тилен оставался верен эффектной схеме представления цветочных букетов на простом, практически пустом фоне, где изобразительное пространство определял только край столешницы¹⁹⁶. На картине ярко освещенный и гармонично подобранный по цветовой гамме букет цветов размещен в элегантной вазе на ножках. Букет включает розы, тюльпаны, гвоздики, незабудки, а также рябчик шахматный и ирис. Несмотря на то, что периоды цветения этих различных растений в значительной степени пересекаются, невозможно, чтобы Тилен мог собрать такой букет в реальности. Такие «искусственные» букеты были скорее правилом, чем исключением. Хотя многие цветы имели символическое

¹⁹³ Hairs M.-L. The Flemish Flower Painters in the XVIIth Century / Trans. by E. Grzelak. — Brussel: Dereume, 1985. — P. 268.

¹⁹⁴ Ян Филип ван Тилен принял титул своего отца — лорда Кувенберха.

¹⁹⁵ Ху Э. Д. Ян Филип ван Тилен и его картины цветочных гирлянд / Э. Д. Ху // Культура и искусство. — 2021. — № 3. — С. 60. — DOI: 10.7256/2454-0625.2021.3.33322. — URL: https://e-notabene.ru/camag/article_33322.html

¹⁹⁶ Wheelock A. K. Jr. From Botany to Bouquets: Flowers in Northern Art. — Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1999. — P. 54.

значение, для Тилена и его коллег главным критерием при их выборе была красота вида. Разнообразные и иногда сложные формы цветов предоставляли художникам возможность продемонстрировать свою виртуозность и техническое мастерство. Это касается и данного произведения, хотя и на более скромном уровне. Лепестки цветов ярко подсвечены и как будто «выпрыгивают» из слабо освещенного фона. Тилен мастерски уравнивал цвета и формы цветов, достигая прекрасной простоты. Техника Тилена, использованная для моделировки цветов, менее детализирована и описательна, чем у его учителя Сегерса, но она удачно передает свежесть и прозрачность отдельных лепестков. Композиционная сдержанность Тилена подкреплена его чувствительностью к цветовой гармонии и ясностью, с которой он передал геометрическую структуру отдельных цветов¹⁹⁷.

Тилен часто создавал картины с гирляндами в сотрудничестве с другими художниками. Одним из его коллег был шурин Эразмус Квеллиус Младший, который учился у Рубенса и стал выдающимся художником, особенно прославившись изображением религиозных сцен¹⁹⁸. Картуши в гирляндах, выполненные при сотрудничестве Яна Филипа ван Тилена и Эразмуса Квеллиуса младшего, обычно изображали религиозные или мифологические сюжеты.

Примером религиозного сотрудничества Тилена и Квеллиуса над гирляндой является «Каменный картуш с Богородицей и Младенцем, окруженный гирляндой цветов» (медь, масло; 125 x 95 см.; инв. № 94.28.1) (илл. 40) в Музее искусств Крайслер, подписанный обоими художниками. Тилен нарисовал цветочную

¹⁹⁷ Ibid. P. 54.

¹⁹⁸ The Portraits of the Most Eminent Painters, and Other Famous Artists, That Have Flourished in Europe / multiple contributors. — Farmington Hills: Gale Ecco, 2018. — P. 32.

гирлянду, а его зять Эразмус Квеллинуус создал картуш¹⁹⁹. На картуше, выполненном в технике гризайль, изображены скульптуры Богоматери и Младенца Христа, который побеждает змея. Змей сжимает яблоко Первородного греха. Сложная каменная рамка картуша украшена в верхних углах парой лебедей. Тилен изобразил плющ (символ смерти, памяти и вечной жизни), выющийся по картушу, и добавил множество цветов: розы, жасмин, нарциссы, белоснежные подснежники, гортензию, настурции, яблоневые цветы и анемоны.

Каждый цветок символизирует добродетели Девы и Младенца²⁰⁰. Тилен также добавил изображения мотыльков и бабочек, которые олицетворяют воскресение Христа и его победу над смертью. Поскольку цветы включают как весенние, так и летние виды, становится очевидно, что их изображение не соответствует реальному натурному букету.

Художник запечатлевает момент, когда несколько бабочек приземлились и своим легким весом слегка сгибают стебель или бутон цветка, их жизнь так же эфемерна, как и жизнь цветов, и только благодаря мастерству художника она становится продолжительной. Мимолетные и преходящие существа и творения задерживаются вокруг Марии и Младенца, гарантов вечной жизни, заступников в ее достижении, как это постулировала Контрреформация.

Между цветами и мотивом, который они обрамляют, часто существует символическая связь. Цветы намекают на чистоту и девственность Марии, особенно лилия, которую ангел подарил ей на Благовещение. Бабочка

¹⁹⁹ De Bruyn J. Erasmus II Quellinus en de bloemenschilder Jan-Philips van Thielen // Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. — 1974. — Vol. 1–3. — P. 207.

²⁰⁰ Ferguson G. Signs & Symbols in Christian Art. — New York: Oxford University Press, 1959. — P. 33.; Wheelock A. K. Jr. From Botany to Bouquets: Flowers in Northern Art / A. K. Wheelock Jr. — Washington D.C.: National Gallery of Art, 1999. — P. 16.

символизирует воскресение Христа из-за трех состояний ее жизненного цикла: гусеницы, куколки и бабочки, то есть жизни, смерти и воскресения²⁰¹. Роза осознается как символ чистоты и мученичества. Святой Амвросий рассказывает, как у этого цветка появились шипы; в раю их не было и они выросли с грехопадением человека как напоминание о его грехах, а его красота и благоухание хранили напоминание о великолепии рая²⁰².

В картине «Венок из цветов, окружающий изображение ангела» (холст, масло; 132 x 98 см.; инв. № ГЭ-6760) (илл. 41) из Государственно Эрмитажа показан очень любопытный сюжет. Мы видим овальный венок из таких цветов, как анемон, бульдонеж, гиацинт восточный, ипомея пурпуровая, ирис, ландыш майский, нарцисс, роза, рябчик императорский, тюльпан²⁰³, а в руках ангела два вышитых изображения Мадонны с Младенцем. Эта картина служила украшением надгробия в церкви, своего рода картиной-эпитафией. Произведение близко по стилю и размеру к картине «Цветочный венок» (холст, масло; 132 x 109 см.; инв. № Вх Е 1069.10) (илл. 42) в Музее изобразительных искусств Бордо²⁰⁴.

Другим подобным видом живописи является «Гирлянда цветов, украшающая картуш с изображением бюста старца» (холст, масло; 55 x 47 см.; инв. № ГЭ-7792) (илл. 43) из коллекции Государственного Эрмитажа. В этом произведении центральное изображение представлено в виде картины в картине, обрамленной рамкой и подвешенной на иллюзионистически написанных ленточках. Иллюзия

²⁰¹ Ferguson G. Signs & Symbols in Christian Art. — New York: Oxford University Press, 1959. — P. 7.

²⁰² Ibid. Pp. 47–48.

²⁰³ Сад Эрмитажа. — Санкт-Петербург: Фонд «Эрмитаж XXI век», 2022. — С. 286.

²⁰⁴ Бабина Н. П., Грицай Н. И. Фламандская живопись XVII–XVIII веков: Каталог коллекции / Н. П. Бабина, Н. И. Грицай. — Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2005. — С. 498; Le site officiel du musée des Beaux-Arts de Bordeaux. Guirlande de fleurs [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://musba-bordeaux.opacweb.fr/fr/notice/bx-e-1069-10-guirlande-de-fleurs-ee3c11bc-be4d-449a-b48c-18b8fcdbf2fc> (дата обращения: 04.03.2025).

усиливается благодаря детализированной прорисовке гирлянды, с небольшими «брызгами» цветов, которые перекрывают края богато вырезанной рамки. Тилен акцентирует внимание на самом механизме иллюзии, например, на лентах, на которых подвешено изображение²⁰⁵. Это тонкое произведение искусства, приобретающее особую изысканность в сочетании с цветами, такими, как анемон, водосбор, гиацинт восточный, жасмин настоящий, подснежник, печеночница благородная, плющ обыкновенный, роза, рябчик шахматный, тюльпан и другие²⁰⁶. Изображение старца в картуше, возможно, было исполнено Яном ван ден Хуке (1611–1651)²⁰⁷. Картуш в гризайле, обрамленный цветочными венками, стал новым видом гирлянды, который начал разрабатывать Сегерс, а Тилен его унаследовал от своего учителя²⁰⁸. В отличие от Сегерса, чьи цветочные гирлянды динамичны, Тилен располагал цветы и листья своих цветочных гирлянд статично и симметрично²⁰⁹.

Примером участия Тилена в создании мифологической композиции являются его работы «Венера и Адонис в цветочной гирлянде» (холст, масло; 85.5 x 67 см; частная коллекция) (илл. 44) и «Венера и Купидон в цветочной гирлянде» (холст, масло; 85.5 x 65 см; частная коллекция) (илл. 45). «Венера и Адонис в цветочной гирлянде», которая раньше была собственностью аукционного дома Лемпертца, показывает сюжетную сцену, в которой Венера пытается удержать своего возлюбленного Адониса от участия в охоте, грозящей ему скорой смертью.

²⁰⁵ Ху Э. Д. Ян Филип ван Тилен и его картины цветочных гирлянд / Э. Д. Ху // Культура и искусство. — 2021. — № 3. — С. 61. — DOI: 10.7256/2454-0625.2021.3.33322. — URL: https://e-notabene.ru/camag/article_33322.html

²⁰⁶ Сад Эрмитажа. — Санкт-Петербург: Фонд «Эрмитаж XXI век», 2022. — С. 288.

²⁰⁷ Бабина Н. П., Грицай Н. И. Фламандская живопись XVII–XVIII веков: Каталог коллекции / Н. П. Бабина, Н. И. Грицай. — Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2005. — С. 498.

²⁰⁸ Merriam S. Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings: Still Life, Vision, and the Devotional Image. — Farnham: Ashgate Publishing, Ltd., 2012. — P. 173.

²⁰⁹ Van Dorst S. Daniel Seghers, phoenix of flower-painters // Hamilton Kerr Institute. — 2016. — Vol. 6. — P. 38.

Мифологическая сцена окружена гирляндой, выполненной в типично упорядоченной манере Тилена и включающей тюльпаны, розы, пионы, калину, анемоны, нарциссы, гиацинты, незабудки, колокольчики, ипомею, розы и ирисы. «Венера и Купидон в гирлянде» была создана через год после того, как Ян Филип ван Тилен впервые обратился к цветочной живописи после начала своего ученичества у Сегерса. Тот факт, что он был принят в Гильдию Святого Луки в том же году, показывает, что к этому моменту он уже был состоявшимся художником. Центральные сцены обычно иллюстрируют библейские темы, но позже также и мифологические сюжеты, как в этой работе Тилена.

В искусстве Фландрии XVII в. Тилен с большим успехом продемонстрировал красоту гирлянд и возможность их использования для усиления религиозного или морализаторского смысла центральных образов. Особое внимание нами обращено на произведения, выполненные Тиленом в разных жанрах (религиозной картины, портрета, мифологической истории) и обрамленные цветочной гирляндой, акцентирующей и символически комментирующей, и дополняющей семантику центральных образов. В частной коллекции есть картина Яна Филипа ван Тилена «Мадонна с Младенцем, окружённая цветочной гирляндой» (дерево, масло; 74 x 52 см.; частная коллекция) (илл. 46), включенная в базу данных Государственного Института истории искусства Нидерландов (Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, произведение искусства № 108714, иллюстрация № 0000128775)²¹⁰. Картина с изображением Мадонны с Младенцем в резном каменном картуше, обрамленном букетами цветов, возле которых порхает бабочка,

²¹⁰ Садков В. А., Хачатурова В. М. Царство флоры: Цветочные натюрморты старых мастеров Голландии и Фландрии: каталог выставки / В. А. Садков, В. М. Хачатурова. — Санкт-Петербург: Модус Вивенди, 2012. — С. 154. — Рис. 18.

несомненно, является картиной-эпитафией²¹¹, как и его другая картина «Венок из цветов, окружающий изображение ангела» (илл. 41), которая упомянута выше. Она предназначалась для украшения стены над надгробием в частной капелле католического храма.

Работы Тилена часто объединяют общность типологии натюрмортов с букетами цветов, обрамляющих мраморные картуши, идентичные принципы композиционно-пространственного и цветового решения, типичное для ранних произведений художника сходство в трактовке фактуры лепестков различных цветов, структура сплавленного мазка, его форма и направленность.

В данной картине сложно определить имя соавтора изображения в картуше, потому что ближайшие стилистические аналогии образ Мадонны с Младенцем находит не в творчестве фламандских живописцев-земляков Тилена, но в произведениях прославленного голландского художника Корнелиса ван Пуленбурга (нидерл. *Cornelis van Poelenburch*, 1594–1667). Сейчас нет сведений о визитах Тилена в Утрехт или о посещении Антверпена Пуленбургом. Однако можно предположить, что творческие и коммерческие связи между двумя названными художественными центрами были достаточно прочными, и нет ничего удивительного в том, что доска с изображением букетов цветов кисти Тилена была привезена в Утрехт, Гаагу или Амстердам, где Корнелис ван Пуленбург или его последователь Даниель Вертанген (нидерл. *Daniel Vertangen*, 1601–ок. 1683) вписали в незаполненный картуш изображение Мадонны с младенцем Христом²¹².

²¹¹ Там же. С. 155.

²¹² Там же. С. 155.

Работа «Гирлянда цветов» (холст, масло; 86.3 x 61 см.; коллекция Серра-де-Алсага) (илл. 47) из частной коллекции Валенсии соответствует формуле декоративных элементов в гризайле²¹³. Она состоит из классических скульптурно-архитектурных элементов, а в верхней части изображены два крылатых ангела, увенчанные лавровыми венками. Центральный сегмент занимает классический женский бюст, также выполненный в технике гризайль, с наклоненной головой и завораживающим зрителя лицом.

Появление ангелов в верхней половине изображения может указывать на то, что мы имеем дело со святой, чье имя могло быть написано на постаменте, на котором, по-видимому, сохранились остатки некоторых ныне утраченных и неузнаваемых букв. Все это обрамлено четырьмя букетами ярких и разнообразных цветов. Самые яркие из них расположены по четырем сторонам света, образуя ромб со стеблями цветов и завитками в промежуточных пространствах. В крайнем левом углу постамента появляется маленький жук, а среди цветов можно увидеть двух бабочек. Присутствие насекомых и правильное симметричное расположение цветов характерны для Тилена, в отличие от его мастера Сегерса, который располагал цветы более причудливо, с большим движением и ритмом²¹⁴.

Еще один вариант в гризайле с Бюстом женщины является картиной «Картуш, украшенный гирляндами и букетами цветов» (холст, масло; 99.3 x 65 см.; инв. № SK-A-407) в Рейксмузеуме (илл. 48). Этот украшенный цветами картуш был нарисован в конце карьеры Яна Филипа ван Тилена, когда он вернулся в родной Мехелен и большую часть времени проводил в своем загородном поместье.

²¹³ Doménech F. B., Gómez F. J. Pintura europea en colecciones valencianas: Exposición, Valencia, Museo de Bellas Artes, 26 mayo–29 agosto 1999. — Valencia: Museu de Belles Arts de València, 1999. — P. 65.

²¹⁴ Ibid. P. 64.

Основание было уменьшено, особенно в нижней части, где подпись находится под наклоном. Из-за этого ниша кажется необычно пониженной, с композиционным центром в нижней половине изображения. Вставленный в нишу изображенный скульптурный бюст Флоры выполнен другой рукой в стиле Эразмуса Квеллинуса Младшего (1607–1678). Мари-Луиза Эйрс приписала ее Корнелису ван Пуленбургу (нидерл. *Cornelis van Poelenburch*, 1594–1687), ошибочно предполагая, что на овале были инициалы этого художника²¹⁵. Анализ надписи скорее указывает на дату около 1700 г. Цветы, расположенные на двух ветвях плюща и двух боковых ветвях, являются частью обычного репертуара типичных сортов Тилена; три вида роз и тюльпанов, анемоны, жасмин, ипомея, мальва, живокость, нарцисс, наперстянка, гвоздика, африканская календула, ангельская труба, бабочки Павлиний глаз и Ангельские²¹⁶.

Две работы Яна Филипа ван Тилена «Гирлянда с Товием и ангелом» (холст, масло; 53.5 x 39 см.; инв. № 41) (илл. 49) и «Гирлянда со Святой Розалией» (холст, масло; 53.5 x 39 см.; инв. № 42) (илл. 50) из коллекции фонда Сантамарка в Мадриде представляют собой интересную группу. В цветочную гирлянду включена история встречи Товии с ангелом, а в другой то же место в композиции занимает Святая Розалия²¹⁷.

Центральная сцена «Гирлянды с Товией и ангелом» изображает сюжет из ветроканонических книг Ветхого Завета — Книги Товита (6:1–9)²¹⁸. Более

²¹⁵ Hairs M.-L. *The Flemish Flower Painters in the XVIIth Century* / Trans. by E. Grzelak. — Brussel: Dereume, 1985. — P. 264.; fig. 72.

²¹⁶ Martin G. Jan Philip van Thielen, *Cartouche Decorated with Swags and Sprays of Flowers*, 1665, in *Flemish Paintings in the Rijksmuseum*, online coll. cat. [Электронный ресурс]. — Amsterdam: hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6785 (дата обращения: 24.01.2025).

²¹⁷ Díaz Padrón M. *Dos guirnalda de Jan Philip van Thielen en la Fundación Santamarca* // *Tendencias del mercado del arte*. — 2018. — № 114. — Pp. 90–91.

²¹⁸ “1. И перестала она плакать. 2. А путники вечером пришли к реке Тигру и остановились там на ночь. 3. Юноша пошел помыться, но из реки показалась рыба и хотела поглотить юношу. 4. Тогда Ангел сказал ему: возьми эту рыбу.

свободное и более эскизное исполнение центральной сцены предполагает, что ее мог написать другой художник. Хотя Тилен иногда работал с Эразмусом Квеллинусом, маловероятно, что Квеллинус написал эту сцену.

Товия, следуя указаниям архангела Рафаила, ловит в реке Тигр рыбу, внутренности которой будут использованы для исцеления слепоты его отца — Товита. Этот рассказ, связывающий рыбу с образом Христа и спасительным светом, соответствует темам, предпочитаемым Контрреформацией. В христианской истории рыба всегда была символом образа Иисуса Христа. Во времена катакомб рыба (ихтис) стала одним из самых значимых христианских символов. Впоследствии рыба оказалась орудием исцеления Товита. Сцена проста, но выразительна и проникнута спокойствием: Товия держит рыбу в правой руке и внимательно слушает Ангела.

Архангел Рафаил играет центральную роль ангела-хранителя, появляясь, чтобы скрыто направлять и защищать Товию, сына Товита, во время его путешествия. Тема Рафаила как проводника Товии не была известна в Средние века, но затем стала популярной в эпоху кватроченто²¹⁹, чтобы после развиться в различные иконографические формулы. Существует точная теологическая причина частого присутствия работ, изображающих Товия и Рафаила, в итальянской и фламандской живописи XVII в. Влияние католической Библии на выбор этой темы является одной из причин, по которой эта тема стала популярной.

И юноша схватил рыбу и вытащил на землю. 5. И сказал ему Ангел: разрежь рыбу, возьми сердце, печень и желчь, и сбереги их. 6. Юноша так и сделал, как сказал ему Ангел; рыбу же испекли и съели; и пошли дальше и дошли до Екбатан. 7. И сказал юноша Ангелу: брат Азария, к чему эта печень и сердце и желчь из рыбы? 8. Он отвечал: если кого мучит демон или злой дух, то сердцем и печенью должно курить пред таким мужчиною или женщиною, и более уже не будет мучиться; 9. А желчью помазать человека, который имеет бельма на глазах, и он исцелится.” Товия 6:1–9 (перевод А. И. Григорьева). — Москва: Издательство "Религия", 2000. — С. 175.

²¹⁹ Knipping J. B. Iconography of the Counter-Reformation in the Netherlands. Heaven of Earth. — Nieuwkoop: B. de Graaf / Leiden: A. W. Sijthoff, 1974. — P. 126. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://archive.org/details/iconographyofcou0000knip> (дата обращения: 02.04.2025).

Книга Товита в протестантских Библиях считалась апокрифом и поэтому обычно не включалась в реформированные издания Священного Писания.

Инициаторы Реформации относились к ангелам с подозрением. Они были обеспокоены тем, что те могут стать чрезмерно почитаемыми и даже получить в свой адрес молитвы, адресованные им суеверными верующими, использующими ангелов вместо поклонения святым. Поклонение святым было отвергнуто протестантской верой, и ангелы также были близки к теологическому забвению. Многие протестантские теологи подвергали сомнению концепцию «ангелов-хранителей». В «Наставлениях христианской веры»²²⁰ — богословском трактате французского теолога Жана Кальвина (фр. *Jean Calvin*, 1509–1564), Кальвин пишет: «Но я не осмеливаюсь утверждать с уверенностью, были ли отдельные ангелы приставлены к отдельным верующим для их защиты»²²¹. Он усомнился в идее, что у каждого христианина есть свой ангел-хранитель, обсуждая все отрывки из текстов Нового и Ветхого Завета, на которые католики опирались, чтобы поддержать это. Он считает ангелов посланниками Бога-Царя, служителями Божьего гнева, слугами и хранителями избранных Богом и почитателями Божьего Евангелия. Кальвин верит, что Бог использует ангелов для выполнения всего, что Бог постановляет²²².

Две маленькие гирлянды наверху нечасто встречаются в работах Тилена и его учителя. Их можно увидеть в картине Сегерса — «Гирлянда из цветов с

²²⁰ Calvinus I. Christianae religionis institutio, totam fere pietatis summam, & quicquid est in doctrina salutis cognitu necessarium: complectens: omnibus pietatis studiosis lectu dignissimum opus, ac recens editum: Praefatio ad Christianissimum regem Franciae, qua hic ei liber pro confessione fidei offertur. — Basel: Thomam Platteru & Balthasarem Lasium, 1536. — 514 p. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://archive.org/details/christianaerelig00calv> (дата обращения: 02.04.2025).

²²¹ “But whether individual angels have been assigned to individual believers for their protection, I dare not affirm with confidence.” Calvin J. Calvin's Institutes of the Christian Religion / ed. John T. McNeill, trans. Ford Lewis Battles. — Philadelphia, PA: Westminster Press, 1960. — P. 167.

²²² Ibid. P. 167.

изображением сцены обучения Богородицы» (илл. 34) Сегерса в Вустерском музее, однако боковые подвески встречаются чаще, как, например, в «Гирлянде из цветов, окружающей скульптуру Девы Марии» (илл. 38) в Маурицхёйсе в Гааге²²³.

Плотность и симметрия композиции придают ей импозантный вид, но при этом и несколько архаичный, контрастируя с более текучим стилем учителя Тилен — Даниеля Сегерса. Лимонные ветви и фрукты, украшающие нижнюю часть картины, добавляют этой гирлянде индивидуальный и редкий штрих. Хотя Тилен остается верным наследию Сегерса, особенно в расположении цветов, он отходит от своего учителя, используя резко очерченный овальный медальон, выбор, напоминающий композиции предыдущего поколения, особенно Яна Брейгеля Старшего²²⁴.

«Гирлянда со Святой Розалией» — парная с предыдущей с изображением Товия и ангела. Традиционно считается, что на медальоне изображено Успение Богородицы, однако есть предположение, что на нем, возможно, изображена святая Розалия, занимающая центральное место в сцене и возносящаяся к небесам. Она кладет правую руку на грудь, а левую протягивает с жестом моления в пустоту. В центре и выше два маленьких ангела возлагают ей на голову венец из роз.

Во время эпидемии чумы 1624–26 гг. в городе Палермо в Италии св. Розалия стала покровительницей города. Она была защитницей от чумы. Фламандский художник Антонис Ван Дейк (нидерл. *Anthony van Dyck*, 1599–1641) в это время по приглашению вице-короля находился в городе и создал некоторые из первых

²²³ Rincón García W., et al. Colección Santamarca: Esplendor barroco de Luca Giordano a Goya y la pintura romántica. — Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2017. — P. 254.

²²⁴ Ibid. P. 254.

картин с образом св. Розалии²²⁵. Появление останков святой в Палермо послужило поводом к перенесению мощей и ее почитанию в христианстве. Именно Ван Дейк отреагировал на этот призыв к поклонению св. Розалии и, следовательно, способствовал популярности образа святой среди художников и граверов того времени. Гирлянда с этой темой и композицией была идеальным обрамлением для вознесения святой на небеса. Святая молит о божественной благодати двух маленьких ангелов, которые венчают ее розами, намекая на ее имя. Информация о чуде распространяется иезуитами под лозунгами Контрреформации. Тема пробуждает идеалы чистоты и красоты, принятые в католицизме²²⁶.

Распределение гирлянд с букетами и листьями одинаково в нижней части обеих картин. Фрукты нечасто встречаются в гирляндах Тилена, поэтому гроздь апельсинов, расположенная в центре нижней части этой гирлянды, уникальна, как и другая гроздь лимонов в паре, которая освящает Товию и ангела. Это деталь, которая подчеркивает тесную связь этих двух картин. Особое место в этих двух композициях занимают удлинённые зеленые листья и белые цветы апельсинового и лимонного деревьев. Внизу, смешавшись с другими цветами, они объединяются в более крупные группы с разнообразной окраской. Тюльпаны с белыми и красными лепестками конкурируют с желтыми и белыми розами и анемонами насыщенного цвета и размера среди колокольчиков и других разнообразных и мелких цветов. В обеих гирляндах желтые нарциссы выделяются на нижней правой ветке, ритмично уравновешивая те цветы, что находится на верхней левой.

²²⁵ Dummett J. Palermo, City of Kings: The Heart of Sicily. — London: Bloomsbury Publishing, 2015. — P. 95.

²²⁶ Díaz Padrón M. Dos guirnaldas de Jan Philip van Thielen en la Fundación Santamarca // Tendencias del mercado del arte. — 2018. — № 114. — P. 91.

Характер оформления двух гирлянд сверху и с подвесками по бокам одинаковый. Подвески обвивают медальон в том же ритме параллельно.

Проанализировав картины с гирляндами Тилен, мы можем сделать вывод о том, что Тилен унаследовал от своего учителя важные навыки, использованные им для создания картин с гирляндами. Художник сумел соединить разные виды цветов, не разрушая гармонию. Картины с цветочными гирляндами во Фландрии XVII в. были различными по темам и жанрам: религиозными, мифологическими, портретами. Тилен относится к написанию гирлянд с большой скрупулезностью и деликатностью, типичными для фламандского стиля, хотя его симметричное и жесткое расположение цветочных групп придает его композициям несколько архаичный характер, отличая его от текучести и легкости стиля его учителя — Даниеля Сегерса. Эта скрупулезность контрастирует с более свободным, более эскизным характером центральных сцен, которые, возможно, были работой другого художника, как это часто бывает в этом жанре.

В дальнейшем этот стиль живописи повлиял на нескольких мадридских художников того времени, которые специализировались на цветочных натюрмортах. Например, вышеупомянутые парные работы из коллекции фонда Сантамарка в Мадриде иллюстрируют влияние фламандской живописи на другие европейские школы, особенно испанскую, представители которой черпали вдохновение у фламандцев. Имеются в виду такие художники, как Хуан де Ареллано и Бартоломе Перес. Тилену удалось показать красоту цветочных гирлянд и посредством их эффектности и гармонии акцентировать сцены, ими окруженные и в них заключенные. Его работы привлекают внимание публики и широко

выставляются не только в музеях, но и в аукционных домах. Ян Филип ван Тилен занимает важное место среди художников Фландрии XVII в.

3.3 Ян Брейгель Младший (1601–1678) и его вклад в развитие иконографии

Мадонны в цветочных гирляндах

Яну Брейгелю Старшему наследовал его старший сын и ученик — Ян Брейгель Младший (1601–1678). Он был независимым художником большого таланта, который в историографии порой недооценивали. Вероятно, он обучался в мастерской своего отца, который вдохновил его отправиться в Милан в 1622 г. и поступить на службу к кардиналу Федерико Борromeо. Из Милана он поехал на Мальту и в Сицилию. Получив известие о смерти отца в 1625 г., он вернулся в Антверпен, чтобы взять на себя управление его мастерской. В том же году, как показывают свидетельства, он был зарегистрирован как мастер Гильдии Святого Луки. Он взял на себя управление студией отца, завершил ряд картин, которые его отец оставил незаконченными, и скопировал другие, а также продал ряд картин, которые оставил его отец. Кроме того, он создал ряд небольших картин в стиле своего отца, но продал их по более низким ценам. Он копировал натюрморты, цветочные венки, пейзажи и аллегории своего отца, но делал это не как простой копировщик; вместо этого он использовал различные новшества и придавал своим работам индивидуальный оттенок²²⁷. Вместе с тем копирование познакомило его со стилем отца, и это влияние будет очевидным в его работах на протяжении всей его жизни, до такой степени, что искусствоведы часто испытывают трудности с различением произведений поздних Яна Брейгеля Старшего и ранних Яна Брейгеля Младшего.

²²⁷ Calvo Serraller F., Zugaza Miranda M. (Eds.). *Enciclopedia del Museo del Prado*. — Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006. — Vol. II. — P. 567.

В 1626 г. Ян Брейгель Младший женился на Анне Марии Янсенс (нидерл. *Anna-Maria Janssens*, ок. 1605–1668), художнице и дочери художника Абрахама Янсенса (нидерл. *Abraham Janssens van Nuyssen*, 1575–1632). У них было одиннадцать детей, из которых сыновья Ян Питер (нидерл. *Jan Pieter Brueghel* или *Jan Peeter Brueghel*, 1628–1664/1684), Фердинанд (нидерл. *Ferdinand Brueghel*, 1637–1662), Абрахам (нидерл. *Abraham Brueghel*, 1631–1690) и Ян Баптист (нидерл. *Jan Baptist Brueghel*, 1647–1719) также рисовали цветы, в то время как сын Филипп (нидерл. *Philips Brueghel*, 1635–1662) писал другие виды натюрмортов²²⁸. В первые годы у Яна Брейгеля Младшего, который также активно занимался торговлей произведениями искусства, дела в сфере живописи шли не очень хорошо. В 1651 г. он совершил несколько деловых поездок в Париж, где был спрос на работы Брейгелей и где в итоге обосновались двое его сыновей. Его мастерская произвела много цветочных произведений, а также другие виды цветочных натюрмортов и мифологические и аллегорические картины в сотрудничестве с другими художниками. Учениками Яна Брейгеля Младшего были его жена Анна Мария Янссенс и все вышеупомянутые дети, а также его племянник Ян ван Кессель I (1626–1679)²²⁹, Питер Гейселс (1621–1690) и его младший сводный брат Амброзиус Брейгель (нидерл. *Ambrosius Brueghel*, 1617–1675).

На сегодняшний день очень немногие работы Яна Брейгеля Младшего идентифицированы из-за того, что он завершал и копировал работы своего отца, и поскольку часто есть несколько версий картин, не всегда легко произвести

²²⁸ Segal S., Alen K. Dutch and Flemish Flower Pieces. Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century. — 2 vols. — Leiden: Brill, 2020. — P. 325.

²²⁹ Bryan M. Dictionary of Painters and Engravers: Biographical and Critical. — Volume 1. — London: G. Bell and Sons, 1898. — P. 727. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://books.google.de/books/about/Dictionary_of_Painters_and_Engravers.html?id=4GYCAAAAYAAJ&redir_esc=y (дата обращения: 02.04.2025).

атрибуцию. Однако во многих его работах очевиден личный стиль, иногда довольно точный и подробный, но позже также все более свободный²³⁰.

Как уже указывалось выше, сотрудничество Питера Пауля Рубенса и Яна Брейгеля Старшего стало одним из наиболее успешных примеров объединения двух различных художественных подходов в эпоху барокко. Их совместные произведения представляют собой сочетание детализированных гирлянд, натюрмортных элементов и выразительных фигур, выполненных в ярко выраженном барочном стиле. После смерти своего отца Ян Брейгель Младший продолжил традицию сотрудничества с Рубенсом и его окружением²³¹. Ян Брейгель Младший не только создавал новые произведения в стиле своего отца, но и активно копировал и варьировал уже известные композиции, что способствовало их широкой популяризации.

Впечатляющий тип картины с гирляндой, в которой ангелы окружают Святое семейство обильными гирляндами фруктов и цветов, пользовался огромной популярностью в южных Нидерландах во второй четверти XVII в. «Святое семейство в гирлянде из фруктов, цветов и овощей, которую держат ангелы» (медь, масло; 107 x 75 см.; частная коллекция) (илл. 51) в частной коллекции является одной из немногих особенно высококачественных версий, которые нам известны из тех, что оба Яна Брейгеля, отец и сын, создали в сотрудничестве с другими художниками, такими как Хендрик ван Бален (1575–1632), Питер ван Авонт (1600–1652) и даже сам Рубенс. Эти своего рода аллегории плодородия, которые распространялись как на мирские, так и на религиозные сюжеты, прекрасно

²³⁰ Segal S., Alen K. Dutch and Flemish Flower Pieces. Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century. — 2 vols. — Leiden: Brill, 2020. — P. 325.

²³¹ Ibid. P. 160.

подходили их знаменитому мастерству, состоявшему в реалистичном и очень подробном изображении флоры и фауны. Здесь младенец Иисус, сидящий на коленях у своей Матери, благословляет виноград, принесенный ему крылатыми херувимами, в то время как вокруг Него пейзаж и гирлянда кишат обезьянами, кроликами, морскими свинками, дятлами, вьюрками и даже райскими птицами. Гирлянда состоит из более чем девяноста различных сортов фруктов, трав и овощей всех сезонов, включая не менее десяти сортов винограда²³². Постамент, на котором расположилось Святое Семейство, с имитацией рельефа в гризайли расписан сценой чудесного сбора манны израильтянами в пустыне. Картина наиболее тесно связана с другой картиной «Святое семейство в гирлянде из фруктов, цветов и овощей, которую держат ангелы» (дерево, масло; 107 x 75 см.; частная коллекция) (илл. 52), проданной на аукционе Sotheby's (Сотбис) в 1995 г.²³³, которая может быть совместной работой Яна Брейгеля Старшего, его сына и Хендрика ван Балена, созданной около 1619–1620 гг.²³⁴ Обе картины могут опираться на изображение «Богоматерь, Младенец и Святая Анна в гирлянде» (илл. 21), в которой фигура Святой Анны заменяет фигуру Святого Иосифа, а некоторые ангелы отличаются.

Традиция объединения священного образа с цветочным натюрмортом нашла свое гармоничное отражение в картинах Яна Брейгеля Младшего. В 1630–1640-х гг. на картинах Яна Брейгеля Младшего типы традиционных гирлянд, придуманные Яном Брейгелем Старшим, продолжали появляться и варьироваться. Художественный приём — «картина в картине» — имитировал реальные живые

²³² Segal S. A Fruitful Past: A Survey of the Fruit Still Lives of the Northern and Southern Netherlands From Brueghel Till Van Gogh. — Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum, 1982. — P. 60.

²³³ Amsterdam, Sotheby's, 9 May 1995, lot 42.

²³⁴ Ertz K. Jan Brueghel der Ältere (1568–1625): Kritischer Katalog der Gemälde. — Vol. I. — Lingen: Luca Verlag, 2008–2010. — P. 313, no. 150; reproduced in colour P. 316.

цветы, которыми украшали моленные образы в дни религиозных праздников²³⁵. Как и его отец, Ян Брейгель Младший рисовал гирлянды вокруг таких сюжетов и образов, как Святое семейство, Мадонна с младенцем Иисусом, Благовещение Девы Марии и изображения различных святых.

«Мадонна с Младенцем и Святым Духом в венке из цветов» (холст, масло; 64 x 52 см.; частная коллекция) (илл. 53) изображает Мадонну с младенцем Иисусом в гирлянде из прекрасных и ярких цветов на тёмном фоне, который даёт возможность подчеркнуть декоративность композиции. Над головой у Мадонны золотое сияние — нимб, который символизирует святость Богоматери²³⁶. Другой пример из частной коллекции — это картина «Святое Семейство с маленьким Иоанном Крестителем в обрамлении венка из цветов» (холст, масло; 55 x 45 см.; частная коллекция) (илл. 54), в которой центральное изображение помещено в овал в середину картины, вокруг него чёрный фон, на котором изысканно и объёмно выглядят цветы. В гирлянде мы также видим изящные колокольчики на тонких стебельках и цветы ландыша, тонкие стебли цветов придают всей композиции динамичность и объём.

Художник придерживается основных иконографических принципов, характерных для классического изображения библейской сцены в «Благовещении Девы Марии в обрамлении гирлянды из цветов» (медь, масло; 22.5 x 17.5 см.; частная коллекция) (илл. 55). Композиция включает изображение Девы Марии, с раскрытой книгой пророка Исайи, и Архангела Гавриила, чья правая рука замерла в благословляющем жесте, а левая вручает Богоматери белую лилию — символ

²³⁵ Садков В. А., Хачатурова В. М. Царство флоры: Цветочные натюрморты старых мастеров Голландии и Фландрии: каталог выставки / В. А. Садков, В. М. Хачатурова. — Санкт-Петербург: Модус Вивенди, 2012. — С. 61.

²³⁶ Battistini M. Symbols and Allegories in Art. — Los Angeles: Getty Publications, 2005. — P. 148.

непорочности и чистоты духовных устремлений. Над ними парит белый голубь, символизирующий присутствие Святого Духа. Использование абстрактного золотого фона отсылает к характерным для византийских икон и мозаик традициям христианской живописи, где он заменяет реальное трехмерное пространство. При этом такие детали, как фигуры, обрезанные овальным обрамлением медальона, изящные кисти рук, благочестивые выражения лиц и изысканный жест дарения лилии, создают атмосферу интимности, присущую жанровым сценам. Таким образом, «Благовещение Девы Марии в обрамлении гирлянды из цветов» становится ярким примером синтеза нидерландских жанровых традиций и религиозного сюжета²³⁷. Важно подчеркнуть, что натюрморт и сцена в медальоне являются взаимосвязанными элементами единой композиции, объединенными общей цветовой палитрой, перекликающимися красочными оттенками и ритмом округлых линий. Обе части равнозначны как в художественном, так и в смысловом плане. Особую выразительность и осязаемость картине придает контраст между глубоким черным фоном и тонко выписанными, многослойными объемами цветов с их нежными полупрозрачными лепестками, оттенки которых повторяются в одеждах библейских персонажей.

Святая Мария Магдалина занимала привилегированное положение в религиозном искусстве. Будучи второй по важности среди святых женского пола после Девы Марии, Магдалина изображалась многими художниками по всей Европе. Ее популярность можно объяснить ее близостью к смертным, в конце концов, она была всего лишь женщиной, которая впала в грех, но смогла искупить

²³⁷ Садков В. А., Хачатурова В. М. Царство флоры: Цветочные натюрморты старых мастеров Голландии и Фландрии: каталог выставки / В. А. Садков, В. М. Хачатурова. — Санкт-Петербург: Модус Вивенди, 2012. — С. 85.

себя и обрести благосклонность Иисуса. История Марии Магдалины позволяла простым людям понять, что даже самые отъявленные грешники могут найти искупление. Ее представляют как грешницу, искупившую свои грехи, как кающуюся, чудотворицу, также ее показывают в сценах Страстей и Воскресения Христовых, а также как святую. «Цветочный венок со св. Магдалиной, распятием и черепом» (дерево, масло; 64 x 49 см.; частная коллекция) (илл. 56) изображает исправившуюся грешницу — Марию Магдалину. Она держит череп — символ старости, смерти и распада, размышляя о смерти и своей прошлой жизни. В Нидерландах в течение XVI–XVII вв. изображение черепа не только сохраняло религиозную связь со святыми, но и распространялось на светские изображения, такие как портретная живопись. Модели в индивидуальных и групповых портретах появляются с черепом как символом *memento mori* (помни о смерти) или символом *vanitas* (ванитас)²³⁸.

В руках она держит распятие. В этом контексте распятие олицетворяет как любовь ко Христу, так и погружение в его страдания и смерть, так же как череп, изображенный во многих сценах распятия: подчинение человека смерти трансформируется в жизнь посредством креста²³⁹. Традиционными атрибутами при изображении Марии Магдалины являются распущенные волосы, длинные и вьющиеся. Обрамление цветочными гирляндами не только радует глаз, цветы в христианском искусстве имеют символическое значение. Кратковременность их цветения напоминает о бренности жизни, но красота цветов используется также для прославления божественного. Каждый цветок является определённым

²³⁸ Roberts H. E. (Ed.) *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*. — 1st ed. — New York: Routledge, 1998. — P. 884.

²³⁹ Maisch I. *Mary Magdalene: The Image of a Woman Through the Centuries*. — Collegeville, MN: Liturgical Press, 1998. — P. 73.

символом: тюльпаны — символ быстротечности и тленности жизни, роза — символ любви и страдания, ассоциирующийся с кровью, пролитой Христом, а маленькая голубая незабудка — символизирует неизбежность встречи с Богом и служит напоминанием о Боге.

«Дева Мария с букетом цветов» (дерево, масло; 56 х 44 см.; частная коллекция) (илл. 57) является интересной композицией. В композиции картины, элементах интерьера и деталях — таких как темно-зеленые симметричные шторы и тяжелая накидка Мадонны с золотой вышивкой, особенно в проработке драпировок, а также в колорите, прослеживаются заимствования мотивов, характерных для живописи художников Северного Возрождения. Букет, включенный в сюжетную систему картины, обладает двойным значением. На протяжении XVII в. роль предметов в живописи все больше сводилась к созданию конкретной и реалистичной пространственной среды, в которой изображались персонажи. В данной работе предметы не только уточняют границы интерьера, но и усиливают иллюзию глубины. Однако сохранившийся интерес к символическому значению вещей в картинах художников Золотого века подчеркивает их иносказательный характер. Таким образом, цветочный букет выступает не только как декоративный элемент, но и как живописный гимн красоте божественного творения — мудрости и щедрости Творца, воплощенных в образах цветов. Каждый цветок может быть интерпретирован двояко: белые лилии символизируют душевную чистоту и ассоциируются с образом Богоматери, красные гвоздики говорят о любви, уважении и, одновременно, в христианской традиции о страстях Христовых, а тюльпан может указывать на увлечение мирскими вещами или, напротив, на отказ от них.

Анализ картины выявил ее важные особенности. Доктор К. Эртц²⁴⁰ утверждал, что гирлянда выполнена Яном Брейгелем Младшим, в то время как интерьер и фигура Мадонны, по его мнению, принадлежат кисти Яна ван Балена (1611–1654)²⁴¹. Особый интерес вызывает фигура Мадонны. Поза, в которой изображена Дева Мария, характерна для сцен Благовещения. Дева замерла в нерешительности, а жесты ее рук отражают противоречивость чувств, вызванных словами Архангела Гавриила. Правая рука, прижатая к сердцу, символизирует принятие Благой вести о рождении Иисуса Христа, тогда как вытянутая вперед левая рука говорит об осознании будущих страданий ее сына и желании защититься от предстоящей печали. Раскрытая перед ней книга также указывает на то, что прототипом фигуры Марии могло послужить изображение из сцены Благовещения. Однако ваза с букетом, расположенная прямо перед Марией, исключает возможность того, что «Дева Мария с букетом цветов» является частью диптиха, на второй части которого должен был быть изображен Архангел Гавриил. Заимствование поз и мотивов из работ предшественников и их использование в новых композициях с несколько измененным сюжетом было распространенной практикой, особенно в религиозных сценах.

К 1640-м г., помимо традиционного типа религиозных гирлянд, художники начали экспериментировать с типами строгих декорированных картушей, написанных Даниелем Сегерсом и его последователями. Цветочные гирлянды, выполненные с исключительной тщательностью, обрамляют изображения Мадонны, Христа или святых, представленных в виде воображаемого мраморного

²⁴⁰ Клаус Эртц (Klaus Ertz, 1945–2023) — немецкий историк искусства, специализирующийся на семье художников Брейгелей и их мастерской.

²⁴¹ Садков В. А., Хачатурова В. М. Царство флоры: Цветочные натюрморты старых мастеров Голландии и Фландрии: каталог выставки / В. А. Садков, В. М. Хачатурова. — Санкт-Петербург: Модус Вивенди, 2012. — С. 77.

или керамического рельефа. «Святое семейство в раме, украшенной цветами» в Государственном Эрмитаже (дерево, масло; 82 x 70 см.; инв. № ГЭ-2997) (илл. 58) является прекрасным примером этого художественного явления. Сцена внутри картуша изображает момент, когда Святое семейство, возвращаясь из Египта, останавливается у Елизаветы, двоюродной сестры Девы Марии. Маленький Иоанн Креститель, сын Елизаветы, с благоговением склоняется перед младенцем Христом. Этот эпизод, не упомянутый в евангельском тексте, восходит к анонимному трактату «Размышления о жизни Христа»²⁴². Украшающие картуш цветы, вероятно, несут символический смысл, связанный с культом Девы Марии. Среди них розы, ирисы, анемоны, гвоздики и цветки апельсина — традиционные символы Богородицы. В то же время анемоны, ирисы и гвоздики, выражая скорбь Марии о грядущих страданиях Христа, приобретают христологическое значение. Дополняют этот символизм жасмин и маргаритки, указывающие на младенца Христа²⁴³.

Другой пример — «Святое семейство со святым Иоанном Крестителем в гирлянде цветов» (дерево, масло; 77 x 53.5 см.; частная коллекция) (илл. 59) выделяется среди тех, в которых Ян Брейгель Младший в зрелом возрасте следовал моде цветочных картушей, предложенной Сегерсом. Он сочетает в себе идиллию центрального пейзажа с чистотой цветочных букетов, гармонично сгруппированных по четырем углам темно-серой барельефной рамы, выполненной без излишеств. Художник тщательно прорисовывал каждый цветок, располагая их

²⁴² MEDITACIONES VITE CHRISTI — сочинение XIV в., которое во многих рукописях приписывается святому Бонавентуре, вероятно, написано францисканцем Иоанном де Каулибусом. Это первое всеобъемлющее жизнеописание Христа, содержащее регулярные и обширные вставки неевангельского повествовательного материала.

²⁴³ Бабина Н. П., Грицай Н. И. Фламандская живопись XVII–XVIII веков: Каталог коллекции / Н. П. Бабина, Н. И. Грицай. — Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2005. — С. 84.

на достаточном расстоянии друг от друга, чтобы зритель мог в полной мере насладиться тонкостью его зрительного восприятия, свежестью колорита и изяществом его исполнения. Он разнообразил выбор и формы. Розы показаны спереди, в профиль или изящно перевернутыми. Блестящие венчики пестрых тюльпанов полураскрыты. В центре букета привлекает внимание атласно-белый анемон. У гвоздик лепестки сужаются. Распускается ирис, привлекая на отдых бабочку Павлиний глаз с пятнистыми крыльями. Сложноцветные распускают свои прекрасные лепестки, а из другого букета выпадает цветок граната. Маленькие цветы, завершающие картину, необычайно изящны: дикая роза, колокольчик, карликовая настурция, цикламен, колокольчик и жасмин²⁴⁴. Между ними выются ветки плюща и запечатлены несколько листьев. Пейзаж сочетает в себе очарование листвы, текущей воды, лесистого холма и неба, окутанного серой пеленой. Богородица сидит с Младенцем на руках на краю фонтана, в тени розового куста. Святой Иосиф и маленький Иоанн Креститель, размещенные на заднем плане, смягчают коричневатыми тонами своих фигур и одеяний свежесть и яркость цветов одежд и лиц Матери и ее Сына.

К числу очень специфичных по своей тематике произведений, весьма распространенных в искусстве католических стран XVII столетия, принадлежит картина «Святое Семейство, окруженное цветочной гирляндой» (холст, масло; 74 х 56 см.; частная коллекция) (илл. 60). В ходе создания произведения, по всей видимости, написанного ок. 1640 г., художник судя по всему, сотрудничал с мастером из круга Питера ван Авонта (1600–1652), выполнившим на картине

²⁴⁴ Roberts-Jones P., Grossmann F., Hairs M.-L., et al.: Bruegel, une dynastie de peintres: [exposition], Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 18 septembre–18 novembre 1980. — Brussel: Europalia, 1980. — P. 241. — Cat. no. 174.

фигуры Святого Семейства. Изображённые цветы не только поддерживают общую идею гирлянды как символа прославления персонажей, представленных в медальоне, но и обладают конкретным символическим значением, связанным главным образом с добродетелями и страданиями Марии. Согласно труду монаха-учёного М. Сандеуса²⁴⁵, пять цветов олицетворяли ключевые добродетели Святой Девы Марии: розы — страсти Христовы и одновременно саму Деву как «Розу Небес» и безгрешную «Розу без шипов»; лилии — чистоту и непорочность; анютины глазки — медитативные размышления о Боге; гиацинты — скорбь о жертве Христа; гелиотропы — преданность Богу²⁴⁶.

Произведение «Мадонна с Младенцем, окружённая украшенным цветами картушем» (дерево, масло; 75 x 53 см.; частная коллекция) (илл. 61), представляет Богоматерь с младенцем Иисусом, помещенную в каменный картуш, декорированный цветами. Фигуры Марии и Христа, вероятно, созданы художником из круга Питера Пауля Рубенса. Религиозный сюжет выделяется лаконизмом композиции и сдержанной колористикой, усиливающей ощущение пространственной глубины. Натюрморт и алтарная сцена органично сливаются в единый образ, чему способствует цветочный картуш, объединяющий три плана: передний — с яркими, крупными бутонами; средний — с архитектурной нишей; задний — с фигурами святых.

Цветочные элементы, атрибутированные как работа Яна Брейгеля Младшего, демонстрируют его виртуозное владение детализированной и динамичной

²⁴⁵ Sandaus M. *Maria flos mysticus siue Orationes ad sodales in festiuitatibus deiparae habitae desumpta materia a floribus cum figuris Eneis*. — Francofurti: Apud Godefridum Schonwetterum, 1629 — 412 p. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://archive.org/details/bub_gb_RS_97LCdD4oC (дата обращения: 02.04.2025).

²⁴⁶ Praz M. *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. — Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1964. — P. 488. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://archive.org/details/studiesinsevente0000praz> (дата обращения: 02.04.2025).

манерой. Для этого периода творчества художника характерны точные контуры и тщательная проработка формы, что роднит его с фламандской традицией 1640-х гг., отмеченной реализмом в изображении натюрмортов (по заключению доктора Клауса Эртца)²⁴⁷. Несмотря на стилистическую близость к Сегерсу, Брейгель избегает перенасыщенности композиции, мастерски балансируя между плотными группами цветов и свободным пространством. Мягкие тона и плавные переходы в религиозной части картины отсылают к католической алтарной живописи, а символика растений углубляет смысловой слой: плющ и розы аллегорически отражают чистоту и материнскую нежность Девы Марии, тюльпан воплощает верность христианским добродетелям, а восточный гиацинт напоминает о жертвенной смерти Христа.

Изображение Мадонны с младенцем Иисусом в обрамлении гирлянды из цветов напоминает икону, как на картине «Мадонна с Младенцем в картуше с цветами» (холст, масло; частная коллекция) (илл. 62). Картуш и орнамент на нем придают изысканный вид картине вместе с цветочной композицией в виде венка. В венке преобладают розы, лилии, нарциссы, тюльпаны, незабудки и другие растения. Композиция цветов изысканная и яркая. Красные розы могут символизировать либо каплю крови Христа, либо Деву Марию, которую называют «розой без шипов», поскольку она была свободна от первородного греха²⁴⁸. Белые лилии свидетельствуют о чистоте Девы Марии, а нарциссы символизируют Воскресение и победу Христа над смертью. Незабудки служат постоянным напоминанием о Боге. На тёмном фоне цветочная гирлянда выглядит изысканно,

²⁴⁷ Садков В. А., Хачатурова В. М. Царство флоры: Цветочные натюрморты старых мастеров Голландии и Фландрии: каталог выставки / В. А. Садков, В. М. Хачатурова. — Санкт-Петербург: Модус Вивенди, 2012. — С. 69.

²⁴⁸ Sill G. G. A Handbook of Symbols in Christian Art. — New York: Touchstone, 2011. — P. 52.

ни одно соцветие не потерялось. Внутри картуша с гирляндой — Мадонна с младенцем Иисусом с крестом в ручках, символизирующим последующее распятие²⁴⁹, а пока малыш ласково прильнул к Матери, а она заботливо прикрыла его своей накидкой.

Можно подытожить, что Ян Брейгель Младший продолжил традиции своего отца, Яна Брейгеля Старшего, как в плане художественного стиля, так и в сотрудничестве с известными художниками своего времени, такими как Питер Пауль Рубенс. Его работы демонстрируют тонкое владение жанром цветочного натюрморта, а также умение интегрировать символику и религиозные мотивы в картины. Ян Брейгель Младший не только продолжал работать в стиле своего отца, но и активно развивал его традиции. Он завершил незаконченные работы отца, копировал его произведения, но при этом привнес индивидуальные черты в стиль цветочных гирлянд, что помогло ему выработать собственный художественный почерк. Несмотря на трудности с атрибуцией, благодаря личному стилю Яна Брейгеля Младшего многие из его произведений можно с уверенностью атрибутировать ему.

Ян Брейгель Младший активно взаимодействовал с другими мастерами своего времени, включая Питера Пауля Рубенса и Хендрика ван Балена. Это сотрудничество способствовало распространению определенной эстетики, объединяющей реализм натюрморта с величием и экспрессией барочного искусства. Его мастерская продолжала работать и после его смерти. В 1640-е гг. художники начали отходить от традиционных религиозных гирлянд, добавляя элементы строгих декоративных картушей, что стало результатом влияния иезуита

²⁴⁹ Ibid. P. 33.

Даниеля Сегерса и его учеников. Эти картины отличались необычайной детализацией. Цветочные гирлянды служили рамкой для изображений святых, Христа или Мадонны, созданных в виде воображаемых мраморных или керамических рельефов, что отражало новые художественные тенденции того времени. Большое количество детей Яна Брейгеля Младшего, также ставших художниками, свидетельствует о передаче знаний и традиций живописи с цветочной гирляндой внутри семьи. Творчество Яна Брейгеля Младшего стало важным звеном в истории искусства, сочетая традиции его отца с новыми художественными поисками и символическими новациями, что позволило ему занять свое место среди ведущих мастеров барокко.

3.4 Ян Питер Брейгель (1628–1664): продолжение традиции гирляндных композиций

Цветочные гирлянды Яна Брейгеля Старшего (1568–1625) достаточно известны, однако в династии Брейгелей есть один художник, который долгое время не привлекал к себе внимания. Ян Питер Брейгель (1628–?) — старший сын Яна Брейгеля Младшего (1601–1678) и Анны Марии Янсенса (ок. 1605–1668), родился в Антверпене и был крещен в Церкви святого Георгия 29 августа 1628 г.²⁵⁰ Как представитель знаменитой семьи Брейгелей, составивших славу живописи Фландрии, он учился искусству у своего отца. Как автор живописных цветочных натюрмортов, он также сотрудничал с разными мастерами. Художник принадлежит к числу ведущих фламандских мастеров, в равной степени определивших пути развития национального и итальянского натюрморта второй половины XVII столетия²⁵¹.

Ян Питер Брейгель был старшим сыном Яна Брейгеля Младшего, он стал самостоятельным мастером в гильдии Святого Луки в 1640 г.²⁵² Незадолго до 1662 г. он совершил поездку в Льеж, где завершил «Цветочный венок вокруг Успения Богородицы», остановившись у Вальтера Дамери (нидерл. *Walthère Damery*,

²⁵⁰ Rombouts P., Van Lerius T. De Liggeren en andere Historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde, onder Zinkspreuk: "Wy Jonsten Versaemt" afgeschreven en bemerkt door Ph. Rombouts en Th. Van Lerius... — Vol. II. — Julius de Koninck, 1871. — P.167, op cite 1. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10983213?page=176%2C177> (дата обращения: 02.04.2025).

²⁵¹ Садков В. А., Хачатурова В. М. Царство флоры: Цветочные натюрморты старых мастеров Голландии и Фландрии: каталог выставки / В. А. Садков, В. М. Хачатурова. — Санкт-Петербург: Модус Вивенди, 2012. — С. 48.

²⁵² Van Branden F. J. Geschiedenis der antwerpsche Schilderschool. — Antwerp: Buschmann, 1883. — P. 457. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://books.google.de/books/about/Geschiedenis_der_Antwerpsche_schildersch.html?id=w8FfxwEACAAJ&redir_esc=y (дата обращения: 04.04.2025).; Hairs M.-L. The Flemish Flower Painters in the XVIIth Century / Trans. by E. Grzelak. — Brussel: Dereume, 1985. — P. 244.

1610/14–1678)²⁵³, известного ученика Пьетро да Кортоны (итал. *Pietro da Cortona*, 1596–1669). Вероятно, он давал Яну Питеру Брейгелю какие-то профессиональные советы; брат Вальтера Дамери — Жак Дамери (нидерл. *Jacques Damery*, 1626–1685)²⁵⁴, создавший двенадцать букетов цветов, выгравированных в Риме в 1657 г., возможно, также помогал художнику²⁵⁵. К сожалению, специалисты не нашли картины-гирлянды, которую Ян Питер выполнил для Вальтера Дамери, и не представляется возможным найти «Гирлянду с фатой Вероники и инструментами страсти», принадлежавшей Теодору Франсу Ван Лериусу (нидерл. *Theodoor Frans Van Lerijs*, 1819–1880)²⁵⁶ в XIX в. (1813 г.)²⁵⁷

Из исследования бельгийского архивариуса, историка и археолога Луи Галеслота (1821–1884) «Судебное дело о продаже картин, приписываемых Антониусу Ван Дейку (1660–1662)»²⁵⁸ известно, что в 1660 г. Ян Питер Брейгель и его отец стали свидетелями знаменитого судебного процесса в Антверпене, в котором участвовали каноник церкви Франсуа Хиллеверв (нидерл. *Frans Hillewerve*, фр. *François Hillewerve*) и торговец произведениями искусства Пьер Мелевелс (нидерл. *Pierre Meulewels*). Их декларации сохранны и подписаны

²⁵³ Вальтер был художником-декоратором интерьеров. В основном он писал религиозные сюжеты и портреты, а также сотрудничал с другими художниками, в том числе с Яном Питером Брейгелем. Еще он рисовал цветы. Цветочные композиции его работы сегодня не известны.

²⁵⁴ Жак Дамери родился в Льеже в 1626 г. и учился у своего старшего брата Вальтера (1614–1672). После более ранней поездки в 1649 г. он снова уехал в Рим в 1657 г. и умер там в 1685 г. Жак Дамери рисовал цветы, фрукты и вазы по произведениям других художников. В 1657 г. в Риме была опубликована серия из двенадцати гравюр античных ваз по его эскизам.

²⁵⁵ Hairs M.-L. *The Flemish Flower Painters in the XVIIth Century* / Trans. by E. Grzelak. — Brussel: Dereume, 1985. — P. 244.

²⁵⁶ Теодор Франс Ван Лериус был бельгийским юристом и историком. В период 1840–1880 гг. опубликовал около двадцати работ на голландском и французском языках.

²⁵⁷ Van Branden F. J. *Geschiedenis der antwerpsche Schilderschool*. — Antwerp: Buschmann, 1883. — P. 457, op. cit. — [Электронный ресурс]. — Режим

доступа: https://books.google.de/books/about/Geschiedenis_der_Antwerpsche_schildersch.html?id=w8FfxwEACAAJ&redir_esc=y (дата обращения: 04.04.2025); Hairs M.-L. *The Flemish Flower Painters in the XVIIth Century* / Trans. by E. Grzelak. — Brussel: Dereume, 1985. — P. 244.

²⁵⁸ Galesloot L. “Un procès pour une vente de tableaux attribués à Antoine van Dyck, 1660–1662.” — *Annales de l’Académie d’Archéologie de Belgique*, 1868. 2nd series, vol. XXIV, vol. IV. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://jordaensvandyck.org/wp-content/uploads/2021/12/Galesloot.pdf> (дата обращения: 02.04.2025).

соответственно «Jean Brueghel» и «Ian Peer Brueghel»²⁵⁹. Этот документ лишний раз подтверждает существование такого мастера, как Ян Питер Брейгель.

Около 1663 г. Ян Питер Брейгель отправился в Италию и в 1664 г. был в Венеции, где нарисовал цветы вокруг изображения Библиотеки Марцианы в Венеции²⁶⁰ (холст, 122 х 98 см. Галерея Штерн, Дюссельдорф, 1934, № 7)²⁶¹. Дополнительная информация о его жизни отсутствует, и неизвестны точная дата и место его смерти.

Ян Питер Брейгель специализировался на цветочных натюрмортах. Цветочные произведения Яна Питера Брейгеля в настоящее время находятся в Национальном музее изящных искусств в Рио-де-Жанейро (Цветочная композиция в металлической вазе на постаменте; холст, масло; 80 х 60 см.; инв. № 1763) (илл. 63), в Музее Лихтенштейна в Вене и других коллекциях. Подписаны либо «I. P. Bruegel», либо «I. V. P.». Подпись «I. P. Brueghel» на некоторых гирляндах или вазах ранее была принята за подпись Яна Брейгеля Старшего. Однако последнее невозможно даже предположить, исходя из стиля работы, так как искусство рассматриваемого периода гораздо пышнее и тяжелее, чем работы Яна Брейгеля Старшего. Его мазок довольно пастозный, а его более поздние картины имеют некоторое сходство с работами Гаспара Петера Вербрюггена II (1664–1730). Работы Яна Питера узнаваемы благодаря яркому освещению, которое дает объектам особое сияние, придавая им своеобразный «эффект гламура». Это

²⁵⁹ Ibid. P. 607; Galesloot L. “A Court Case in Respect of a Sale of Paintings Attributed to Anthony Van Dyck (1660–1662).” In: Jordaens Van Dyck Panel Paintings Project. Edited by Joost Vander Auwera and translated by Michael Lomax. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://jordaensvandyck.org/article/galesloot/> (дата обращения: 02.04.2025).

²⁶⁰ Segal S., Alen K. Dutch and Flemish Flower Pieces. Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century. — 2 vols. — Leiden: Brill, 2020. — P. 554; RKD Netherlands Institute for Art History [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://rkd.nl/imageslite/369927> (дата обращения: 04.03.2025).

²⁶¹ Hairs M.-L. The Flemish Flower Painters in the XVIIIth Century / Trans. by E. Grzelak. — Brussel: Dereume, 1985. — P. 244.

особенно заметно в случае с розами, где сияние создается за счет заметного разбавления розового белилами с возникновением плавных белых бликов, которые в тенях переходят в темно-серый. Его манера изображения жимолости поразительна, как и изображение красного опиумного мака с белым у основания чашечки, а также размещение иберийского ириса на вершине различных цветочных композиций. В его работах мы часто видим повторения цветов — воспроизведенных в одинаковом положении, перевернутыми, например.

В качестве примера цветочных натюрмортов можно привести также картину из коллекции музея Чимей (Chimei Museum) в Тайване. Натюрморт «Розы, пионы, тюльпан, нарциссы, ипомея и другие цветы в синей лаковой позолоченной вазе на каменном выступе» (холст, масло; 59.5 x 43.4 см.; инв. № 0012415) (илл. 64) следует традиции дедушки художника — Яна Брейгеля Старшего. В центре каменного уступа стоит синяя лакированная и позолоченная ваза, наполненная разными цветами. Искусствовед Фред Г. Мейер²⁶² из Нидерландского института истории искусств предполагал, что вазу мог написать другой художник²⁶³. Темный и однотонный фон вазы подчеркивает яркость цветов на переднем плане. Пионы, розы и нарциссы в полном цвету симметрично относительно центральной оси картины обращены к переднему левому и переднему правому углам. Эти ракурсы раскрывают утонченное и изысканное изображение художником цветочных лепестков и тычинок: тонкие и круглые серебристо-зеленые листья, цвет которых

²⁶² Мейер Ф. Г. (Meijer F. G.) — известный историк искусства и признанный знаток голландской и фламандской живописи XVII в.

²⁶³ Christie's. Lot 5741016 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.christies.com/zh/lot/lot-5741016> (дата обращения: 04.03.2025).

передан с тонкими градациями его насыщенности и расположенные между ними цветки производят впечатление великолепия и богатства букета²⁶⁴.

В верхней части холста можно увидеть рябчик шахматный, нарисованный красными крапинками поверх белого, он расположен симметрично центра в тон синей ипомеи напротив. Рядом есть цветок оранжевого цвета, по которому сложно определить, каково его название, он похож на космею дважды перистую. Из-за них выглядывает более высокий, крупный полураспустившийся красно-белый тюльпан, который тянется к макушке букета. Побег ипомеи и маленькие завитые прицветники между ними придают освежающий и элегантный штрих этому ослепительно роскошному букету. Помимо соединения цветов разных сезонов, художник целенаправленно понизил степень, на которую каждый цветок перекрывается другими, за счет искусного применения разных ракурсов. Акцент на привлекательном оттенке цветов, нежных и прозрачных лепестках, разнообразии и редкости цветов делает этот вид натюрморта особенно приятным. Кроме того, он также отражает современную тенденцию времени, когда основное внимание в Европе уделялось дорогому цветочному декору. С точки зрения культурного фона этот цветочный натюрморт намеками на увядающие цветы и потрескавшейся кромкой на карнизе (что говорит о том, что хорошие времена не могут длиться вечно) напоминает зрителям о преходящести тщеславия, лежащего в основе стремления к роскоши.

В начале XVII в. естественнонаучная точность не соблюдалась вовсе. Большие цветы роскошных букетов часто писали мельче, чем они были, о стеблях

²⁶⁴ Chimei Museum [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://cm.chimeimuseum.org/wSite/ct?mp=chimei&xItem=16618&ctNode=307&idPath=20_244 (дата обращения: 04.03.2025).

и листьях думали немного, цветы разных времен года традиционно сводились вместе. В искусстве научная точность казалась лишней, и можно понять, ради чего ею пренебрегали — чтобы букеты и гирлянды казались более роскошными и богатыми. Поэтому же нет картин с невзрачной, обыденной растительностью — травами и цветами, которые повсеместно росли и которые можно было изображать с натуры.

«Ваза с цветами»²⁶⁵ (холст, масло; 88.5 x 77 см.; частная коллекция) (илл. 65) с подписью «I. P. V. f.» принадлежала Гюставу Жориссену (1868–1924)²⁶⁶ в Льеже до того, как ее приобрел господин Деспигелэр (De Spiegelaere) из Гента. Состав натюрморта индивидуален. Цветы поднимаются вверх из скульптурной вазы. Столь большая, воздушная презентация букета удивляет и восхищает фламандского художника. Натюрморт, по своей сути, декоративен, с яркими вкраплениями цвета, потемневшей от времени листвой, вазой темно-охристого цвета и серовато-коричневым фоном²⁶⁷. Этот декоративный букет имеет индивидуальную специфику воздушной композиции. Цветы вырастают из декоративной вазы не без каприза, но на регулярной основе; широко расставленные в верхней части букета, они заполняют все полотно, не утяжеляя его. Они выделяются, как множество ярких, смелых пятен, среди темных оттенков, подчеркнутых посиневшей листвой, темно-охристым цветом вазы и коричневатосерым фоном²⁶⁸.

²⁶⁵ Hairs M.-L. The Flemish Flower Painters in the XVIIth Century / Trans. by E. Grzelak. — Brussel: Dereume, 1985. — P. 245; fig. 67.

²⁶⁶ Гюстав Жориссен (Gustave Jorissen, 1868–1924) был бельгийским врачом, ботаником, систематиком, а также ученым-этнологом и археологом.

²⁶⁷ Hairs M.-L. The Flemish Flower Painters in the XVIIth Century / Trans. by E. Grzelak. — Brussel: Dereume, 1985. — P. 244.

²⁶⁸ Roberts-Jones P., Grossmann F., Hairs M.-L., et al.: Bruegel, une dynastie de peintres: [exposition], Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 18 septembre–18 novembre 1980. — Brussel: Europalia, 1980. — P. 250.

В коллекции аукционного дома Блиндарте (Blindarte) картина «Ваза с цветами»²⁶⁹ (холст, масло; 91 х 71 см.) (илл. 66), несомненно, относится к тому же периоду, что и та, что подписана, в коллекции Деспигелэра в Генте (илл. 65)²⁷⁰. В этих картинах цветы, такие как розы, гвоздики, выюнок трехцветный, примула, гиацинт восточный, красиво и изящно расположены. Нельзя сделать вывод, что эти две картины совершенно одинаковы, но можно обнаружить, что их стиль похож, и цветы написаны также в схожей манере.

Картины Яна Питера Брейгеля были представлены на временных выставках в России, можно упомянуть выставку в особняке Румянцева в Санкт-Петербурге «Царство флоры. Цветочные натюрморты голландских и фламандских мастеров XVII века» в 2013 г. На этой выставке парных натюрмортов с букетами цветов в стеклянной вазе были представлены картины «Натюрморт с тюльпанами, розами и выюнком в стеклянной вазе на столе» (холст, масло; 60 х 45.5 см.; частная коллекция) (илл. 67) и «Натюрморт с ирисами, розами, нарциссами в стеклянной вазе на столе» (холст, масло; 60 х 45.5 см.; частная коллекция) (илл. 68).

Они, очевидно, отталкиваются от традиции и стиля Яна Давидса де Хема (1606–1684) и Яна Брейгеля Старшего (1568–1625). Однако, в левом нижнем углу одной из картин есть подпись «I. P. Brueghel», что подтверждает, что эти парные картины являются работой Яна Питера Брейгеля²⁷¹. В этих картинах художник нарисовал разнообразные цветы, такие как мак, календула, гвоздика, ирис, василёк, плющ, нарцисс, пион, боярышник, вероника, китайская хризантема.

²⁶⁹ Attribuito a Jean Pierre Brueghel. Vaso con Fiori [Электронный ресурс] // Blindarte. Antiques, Old and 19th Century Paintings. — Режим доступа: <https://www.blindarte.com/uk/auction-0108/brueghel-attribuito-a-jean-pierre-attribuito-a-jean-pierre-brueghel-va-3539> (дата обращения: 05.03.2025).

²⁷⁰ Hairs M.-L. The Flemish Flower Painters in the XVIIth Century / Trans. by E. Grzelak. — Brussel: Dereume, 1985. — P. 245; fig. 67.

²⁷¹ Садков В. А., Хачатурова В. М. Царство флоры: Цветочные натюрморты старых мастеров Голландии и Фландрии: каталог выставки / В. А. Садков, В. М. Хачатурова. — Санкт-Петербург: Модус Вивенди, 2012. — С. 48–49.

Несмотря на своё реалистическое изображение, этот букет никогда не мог существовать в реальности, так как различные экзотические цветы, которые он содержит, цветут в разные сезоны и растут в разных странах, но Ян Питер Брейгель решил объединить их в одном букете²⁷². В это время натюрморты создавались, естественно, не с натуры, а на основании предварительных штудий. Независимо от времени года, целью художника было показать богатство и красоту царства Флоры.

Ян Питер Брейгель специализировался не только на цветочных натюрмортах, но и на цветочных гирляндах. Он сотрудничал с другими художниками при создании картин-гирлянд. Однако из-за отсутствия подписи мы не можем точно определить, какой из сотрудничающих художников помог ему написать центральный сюжет. Ян Питер Брейгель продолжил эксплуатировать в своем творчестве классическую форму гирлянды, созданную его дедом, и включил в нее множество разнообразных религиозных тем, например, Мистический брак святой Екатерины. Мистический брак святой Екатерины охватывает два разных сюжета, часто встречающихся в католическом искусстве, которые возникли из видений, полученных либо Екатериной Александрийской, либо Екатериной Сиенской (1347–1380). В этих видениях святые девы вступали в мистический брачный союз с Христом в присутствии Девы Марии, посвящая себя и свою девственность Ему.

В картине «Мистический брак святой Екатерины Александрийской с младенцем Христом, надевающим ей на палец кольцо» (холст, масло; 165 x 126.3 см.; частная коллекция) (илл. 69). Картина изображает Екатерину Александрийскую, которая перед своей мученической смертью была мистически обручена с Христом Девой Марией. Эта церемония рассматривалась как аллегория

²⁷² Там же. С. 48–49.

духовного обручения благочестивой души с Богом. Мистический брак святой Екатерины Александрийской впервые появился в агиографической литературе после 1337 г. Святые женщины, как древние, так и современные, по сюжету окружают трон Девы и направляют руку Екатерины к кольцу, которое ей предлагает Святой Младенец. Этот сюжет глубоко укоренен в духовном пути, который женщины проходили от мистического брака к обмену сердцами, и проливает свет на христоцентричную благочестивость того периода²⁷³.

Согласно традиции, картина «Святое семейство с ребенком Иоанном Крестителем, окруженное венком из цветов» (дерево, масло; 60.7 x 60 см.; частная коллекция) (илл. 70), подписанная «J. Breughel», раньше считалась работой Яна Брейгеля Младшего (1601–1678), однако на самом деле её автором является Ян Питер Брейгель.²⁷⁴ Ян Брейгель Младший предпочитал более свободные формы в расположении цветов, они, казалось, естественно раскрывались и переплетались на холсте, что придавало картине динамичность и живость. В работах Яна Питера Брейгеля композиции более симметричны, структура картин обычно более строгая, а расположение цветов более упорядоченное. Круглая форма венка подчеркивает общую гармонию картины. В работах Яна Брейгеля Младшего часто можно встретить символические элементы, такие как насекомые (бабочки, пчелы) или маленькие животные, что добавляет динамики и придает картинам более глубокий символический смысл. Хотя Ян Питер Брейгель также использовал такие элементы,

²⁷³ Scaraffia L., Zarri G. (Eds.). *Women and Faith: Catholic Religious Life in Italy from Late Antiquity to the Present*. — Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999. — P. 80.

²⁷⁴ По информации аукционного дома Коронари (Аукцион сентябрь 2021 г.: Азиатское, европейское и исламское искусство, лот 1042), исходя из опыта и экспертных знаний Докло 24 июля 2021 г., становится ясно, что данная работа, без сомнения, принадлежит руке Яна Питера Брейгеля (1628–1664). Coronari Auctions, September 2021, Lot 1042. [Электронный ресурс] // Coronari Auctions. — Режим доступа: <https://www.coronariauctions.com/en/auction-september-2021-asian-european-islamic-arts/6732-jan-pieter-brueghel-1628-1664-the-holy-family-with-john-the-baptist-as-child-surrounded-by-a-wreath-of-flowers-oil-on-copper> (дата обращения: 05.03.2025).

они в его работах обычно менее заметны. В картинах Яна Питра Брейгеля акцент сделан на утончённости и изяществе цветов, и символические элементы встречаются реже. Оба художника уделяли внимание деталям, но их стили и фокусы отличаются. Работы Яна Питера Брейгеля также часто ошибочно принимаются за произведения Даниеля Сегерса. Эти три художника обладали очень схожим стилем в изображении цветов, тщательно передавая детали и имея много общих черт в композициях, что представляет собой вызов для атрибуции.

С 1650–1660 гг., в центре картин-гирлянд часто представляется светская сцена, например портрет или аллегорический сюжет. В 2019 г. в Arts Square Gallery была выставка «Мадонна в цветах» и там была выставлена картина «Аллегория Америки в гирлянде цветов» (медь, масло; 87.9 x 69.9 см.; частная коллекция) (илл. 71), которая хранится в частной коллекции²⁷⁵. Картина не является религиозной, но она интересна тем, что имеет аллегорическую символику. Центральная часть основана на изображении Яна Бекхорста (нем. *Johann Bockhorst*, 1604–1668), возможно, нарисовал ее его последователь, а цветы были исполнены Яном Питером Брейгелем. Во многих работах Яна Питера Брейгеля его соавторы не могут быть идентифицированы с уверенностью и описываются по-разному: например, как «последователь Яна Бекхорста», как в данной работе²⁷⁶.

В этой картине Америка представлена абстрактным женским аллегорическим олицетворением, а не конкретными личностями. На этой картине аллегии Америки можно видеть едва одетую женщину, стоящую в центре

²⁷⁵ Brueghel J. P. A Personification of America in a Cartouche, Surrounded by a Garland of Flowers [Электронный ресурс] // Christie's. — Режим доступа: <https://www.christies.com/lot/lot-jan-pieter-brueghel-a-personification-of-america-4697307/?intObjectID=4697> (дата обращения: 05.03.2025).

²⁷⁶ Brueghel J. P. A Personification of America in a Cartouche, Surrounded by a Garland of Flowers [Электронный ресурс] // RKD Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis. — Режим доступа: <https://research.rkd.nl/nl/detail/https%3A%2F%2Fdata.rkd.nl%2Fimages%2F122937> (дата обращения: 05.03.2025).

композиции с замысловатым головным убором из перьев на голове. При взгляде на эту аллегорическую картину становится ясно, что такого рода темы сыграли решающую роль в обеспечении европейцев информацией об Америке в период раннего Нового времени. Теперь, взглянув на окружающие цветы, мы видим, что Ян Питер Брейгель нарисовал в гирлянде гиацинт, лилии, маки, анемоны, тюльпаны, пионы, розы и т. п. Использование этих цветов может не иметь никакого религиозного значения, поскольку два художника, видимо, не работали над картиной одновременно.

Исполнение картин-гирлянд принципиально отличалось от других совместных картин: художник-фигурист почти всегда выполнял центральную часть, а пространственное разделение венка и центрального изображения позволяло завершать картины в любом порядке. В этом контексте поразительным является количество случаев, когда сначала выполнялся тонко обработанный венок, ожидая, что затем можно будет привлечь художника-фигуриста для завершения работы. Их незаконченные изображения показывают замысловатый венок вокруг пустоты, как, например, работы Яна ван Кесселя «Цветы» (дерево, масло; 43 x 32 см.; инв. № ГЭ-6868) (илл. 72) в Государственном Эрмитаже. Однако, в данном случае, венок с традиционно имеющими символический подтекст христологического содержания цветами вокруг аллегорической фигуры Америки мог свидетельствовать о продолжающейся христианизации этого материка.

В «Цветочной рамке с портретом кабальеро» (холст, масло; 110 x 83 см.; частная коллекция) (илл. 73), пышная гирлянда из ярких цветов окружает каменную нишу, в которой находится портрет кабальеро (исп. *caballero*, благородный человек, дворянин, рыцарь). Одежда мужчины соответствует

мужской моде, царившей в Фландрии в 1660-е гг.²⁷⁷ На груди у него черная лента с траурной отделкой и сабля на поясе, что указывает на его военную принадлежность в это тревожное для Испанских Нидерландов время. Этот тип работ, требующий участия двух художников, специализировавшихся в таких разных жанрах, как живопись цветов и портрет, был выполнен с помощью антверпенского художника Гонзалеса Кокса (1614–1684). Мастерство Яна Питера Брейгеля в изображении цветов, сочетающееся с профессионализмом Гонзалеса Кокса, портрета и военной символики, делает гирлянду элементом, который обрамляет изображение рыцаря, создавая богатую и символическую связь между военной идентичностью личности и мимолетной красотой природы. Хотя Гонзалес Кокс и Ян Питер Брейгель работали в разных жанрах (портрет и натюрморт)²⁷⁸, оба художника были неотъемлемой частью визуальной культуры фламандского барокко. Включение цветочных гирлянд в портреты рыцарей представляет собой увлекательное пересечение стилей двух названных мастеров, заставляя их сочетать благородный статус модели и военную символику с символической красотой и роскошью цветочных композиций. Такое сочетание портретного жанра с элементами натюрморта в военных портретах было способом отметить социальный статус кабальеро, одновременно наполняя изображение более глубокими культурными и символическими значениями.

Великолепная картина «Каменный картуш, украшенный цветами, с бюстом девушки» (холст, масло; 103.3 x 81.4 см.; частная коллекция) (илл. 74), является

²⁷⁷ Payne B. History of Costume: From the Ancient Egyptians to the Twentieth Century. — New York: Harper & Row, 1965. — P. 343.

²⁷⁸ Ставров А. Каталог художников Европы и Америки. В 2 т. Т. 1. А–Л — ЛитРес. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://books.google.de/books/about/Каталог_художников_Ев.html?id=mRP-EAAAQBAJ&redir_esc=y (дата обращения: 05.03.2025).

прекрасным примером работы Яна Питера Брейгеля. Центральный бюст обрамлен скульптурным каменным картушем с волютами и раковиной. Множество различных цветов окружают этот картуш: розы, тюльпаны, карликовая ипомея, гвоздики, маки и гортензия. Художник центрального бюста пока неизвестен. Возможно, он связан с Эразмусом Квеллинусом Младшим (1607–1678). Антверпенский художник Эразмус Квеллинус Младший был одним из его наиболее частых соавторов в создании картин с гирляндами, а Ян Питер Брейгель обычно рисовал окружающие цветы.

Примерами могут служить их совместные работы, хранящиеся в частной коллекции. В 2023 г. Музей Северного Брабанта собрал лучшие произведения пяти поколений Брейгелей на амбициозной выставке «Брейгель: Воссоединение семьи»²⁷⁹, состоящей из восьмидесяти изысканных картин и гравюр. На выставке была представлена картина Яна Питера Брейгеля «Богоматерь с Младенцем и Святым Иосифом в скульптурном картуше, окруженная гирляндой из роз, тюльпанов и других цветов» (холст, масло; 122 x 95.2 см.) (илл. 75) из коллекции Фонда Phoebus (The Phoebus Foundation)²⁸⁰. Вокруг центральной сцены расположена богатая и тщательно прорисованная гирлянда цветов, состоящая из роз, тюльпанов, пионов, лилий и других ярких растений. Эти цветы симметрично расставлены и переплетаются с пышной зеленью, создавая изысканную декоративную рамку вокруг Святого семейства. Бабочки и насекомые, присутствующие в композиции, добавляют натуралистичности, подчеркивая

²⁷⁹ Brueghel: The Family Reunion [Электронный ресурс] // Het Noordbrabants Museum. — Выставка, 30 сентября 2023–7 января 2024. — Режим доступа: <https://www.hetnoordbrabantsmuseum.nl/en/visit/exhibitions/brueghel/> (дата обращения: 05.03.2025).

²⁸⁰ Brueghel: The Family Reunion [Электронный ресурс] // Phoebus Foundation. — 2023. — Режим доступа: <https://phoebusfoundation.org/en/agenda/brueghel-the-family-reunion/> (дата обращения: 05.03.2025).

красоту и брэнность жизни. Картина отражает барочную игру контрастов: ярко освещенные цветы и фигуры резко выделяются на темном фоне, создавая эффект глубины.

В частной коллекции есть картина «Гирлянда с Младенцем, Богородицей и Иоанном Крестителем» (холст, масло; 121 x 97.5 см.; частная коллекция) (илл. 76). Она была продана в Берлине в 1933 г. как работа Ян Брейгеля Старшего²⁸¹, возможно из-за подписи «I. P. Brueghel». В 1989 г. эта картина появилась на аукционе Christie's (Кристис)²⁸², уже как совместная картина Яна Питера Брейгеля и Эразмуса Квеллинуса Младшего. Главную сцену окружают картуш и круглый медальон с тремя гроздьями цветов. Они расположены треугольником, чтобы гребешок над картушем оставался видимым.

Сравнение с этой картиной позволяет атрибутировать неподписанную «Гирлянду из цветов с возвращением блудного сына» (холст, масло; 107 x 96 см.)²⁸³, проданную как работа Сегерса во Франкфурте (1894–1906).²⁸⁴ На самом деле искусство Яна Питера Брейгеля ближе к Сегерсу, чем к искусству его предка. Однако, гирлянда и ее узор слишком извилисты и слишком тяжелы для Сегерса; они были сделаны позже и близки к тем, что встречаются в другой гирлянде, подписанной Яном Питером. Их медальоны были окрашены. Обе гирлянды подвешены на растяжках. В обоих случаях ступени, ведущие к памятникам, и расположение букетов идентичны. Цветочные гирлянды Яна Питера богаты и иногда кажутся чересчур перегруженными. Евангельская тема медальона в

²⁸¹ Hairs M.-L. The Flemish Flower Painters in the XVIIth Century / Trans. by E. Grzelak. — Brussel: Dereume, 1985. — P. 244.

²⁸² См. <https://rkd.nl/imageslite/369924> (дата обращения: 05.03.2025).

²⁸³ См. <https://rkd.nl/images/15327> (дата обращения: 05.03.2025).

²⁸⁴ Hairs M. L. The Flemish Flower Painters in the XVIIth Century / Trans. Eva Grzelak. — Brussel: Dereume, 1985. — P. 244.

гирлянде цветов с возвращением блудного сына уникальна своей необычностью и не встречалась больше нигде в то время, а его стиль и характер цветочной росписи позволяют нам предположить, что картина была отправлена из Антверпена во Франкфурт в 1668 г. торговцем произведениями искусства Виллемом Форшондтом (или Гилламом Форшондтом Старшим, нидерл. *Guillam Forchondt I*, 1608–1678) как «Цветочная гирлянда Яна Питера Брейгеля с Блудным сыном Квеллинуса в позолоченной раме»²⁸⁵.

В Государственном музее истории религии в Санкт-Петербурге есть одна очень привлекательная картина «Гирлянда цветов вокруг изображения Святого семейства» (холст, масло; 121 x 97,5 см; инв. № А-1577-III) (илл. 77), в которой Ян Питер Брейгель написал цветочную гирлянду вокруг Святого семейства.

Хранитель западноевропейской живописи Т. Н. Виноградова много занималась этой картиной и совместно с хранителем фламандской живописи Эрмитажа Н. И. Грицай пришла к выводу, что работа принадлежит кисти Яна Питера Брейгеля. До сих пор неизвестно, кто является автором сюжета внутри гирлянды. Однако, по устной атрибуции Т. Н. Виноградовой и В. А. Садкова, опирающихся на стилистику изображения, предполагается, что центральную сцену, возможно, написал Квеллинуc Младший, а цветы, несомненно, принадлежат Яну Питеру Брейгелю²⁸⁶.

«Гирлянда цветов вокруг изображения Святого семейства» (илл. 77) в Государственном музее истории религии с картиной «Гирлянда с Младенцем,

²⁸⁵ “I blomcrans van Jan Peter Brueghel en gestoffeert van den verloren soon van Quillien met vergulde lyst” Forchoudt J., Denucé J. Kunstuitvoer in de 17e eeuw te Antwerpen de firma Forchoudt, door J. Denucé. of Bronnen Voor de Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst. — Vol. 1. — Antwerpen: De Sikkels, 1931. — P. 98, op. cit., no. 25. — DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.51321>

²⁸⁶ Виноградова Т. Н. Аллегии и символы во фламандских натюрморте XVII в., включенных в религиозные сцены. На примере двух картин из собрания ГМИР / Т. Н. Виноградова // Труды Государственного музея истории религии. — Санкт-Петербург: ФГБОУВПО «СПГУТД», 2015. — Вып. 15. — С. 50.

Богородицей и Иоанном Крестителем» (илл. 76) по размеру одинаковы. Цветы, обрамляющие медальон, наделены не только декоративной функцией. Объединенные в гирлянду, роскошные и разноцветные, они выполняют функцию прославления Святого Семейства, а каждый цветок этого пышного обрамления наделен своим смыслом, связанным с Христом и Богородицею. Художник включает в цветочную гирлянду наряду с такими традиционными символами чистоты Богородицы как изображение белой розы, подснежники, цветы померанца, также и разноцветные тюльпаны, истолковываемые нередко как обращение Девы Марии к Богу²⁸⁷. Скорбь Богородицы выражают ирисы. В композицию входят тернистые растения, символизирующие будущие страдания Христа, а также виноградные листья, олицетворяющие Евхаристию. Мотив бренности жизни представлен пышно распустившимися пионами и розами, чьи лепестки вот-вот упадут. В нижней части гирлянды мастер размещает белые цветы калины сорта «буль дё неж» (снежный шар), а в верхнем левом углу — белые цветы боярышника. Эти растения часто ассоциируются с символом девственной чистоты, как в эмблематической литературе, так и в традиционных культурах разных народов²⁸⁸.

В настоящее время картины Яна Питера Брейгеля представлены во многих странах, но отсутствуют в крупнейших музеях России. Как справедливо замечает в устной речи Татьяна Николаевна Виноградова, картины Яна Питера Брейгеля в России встречаются крайне редко²⁸⁹. Помимо высокого уровня художественного качества цветочных натюрмортов Яна Питера Брейгеля, картина в Государственном музее истории религии интересна тем, что она является,

²⁸⁷ Там же. С. 52.

²⁸⁸ Там же. С. 53.

²⁸⁹ Информация, полученная автором после консультации с Татьяной Николаевной Виноградовой в Государственном музее истории религии в Санкт-Петербурге.

возможно, единственным полотном художника, которое находится в России.

Исходя из деталей и формата гирлянды в картинах «Гирлянды из цветов с возвращением блудного сына» (холст, масло; 107 х 96 см.)²⁹⁰, «Гирлянды с Младенцем, Богородицей и Иоанном Крестителем» (холст, масло; 121 х 97,5 см.; частная коллекция) (илл. 76) и «Гирлянды цветов вокруг изображения Святого семейства» (холст, масло; 121 х 97,5 см; инв. № А-1577-III) (илл. 77) из Государственного музея истории религии, мы можем согласиться с тем, что атрибуция «Цветочного венка вокруг образа явления Марии Илии в пророческом облаке» (холст, масло; 108 х 89 см; частная коллекция) (илл. 78) из Нидерландского института истории искусств верна, и что это, несомненно, работа Яна Питера Брейгеля. Эта картина была декоративной внутренней росписью в Нидерландах, вероятно, для нецерковных общественных и частных зданий²⁹¹. Все три гирлянды висят на растяжках, а их медальоны имеют одинаковую круглую форму. Такой круглый тип медальона был впервые использован в картинах Яна Питера Брейгеля с гирляндами.

Семья Брейгелей, насчитывающая несколько поколений замечательных художников, оставила значительный след в мире искусства. Эта династия художников, действовавшая преимущественно в XVI и XVII вв. в Южных Нидерландах, создала массу работ, которые отражают сущность своего времени, выходя при этом по своей значимости за рамки эпохи. Ян Питер Брейгель продолжил традицию цветочных гирлянд, заложенную его дедом Яном Брейгелем Старшим и отцом Яном Брейгелем Младшим, а также апроприировал мотивы

²⁹⁰ См. <https://rkd.nl/images/15327> (дата обращения: 05.03.2025).

²⁹¹ RKD Netherlands Institute for Art History [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://data.rkd.nl/images/69152> (дата обращения: 06.03.2025).

живописи других выдающихся художников, таких как Даниель Сегерс. В то время как Ян Питер Брейгель продолжал религиозные и аллегорические традиции своей семьи, его работа постепенно начала включать более светские, орнаментальные элементы: его гирляндные композиции стали менее жесткими и более текучими, с акцентом на натуралистической красоте, а не на чисто символическом религиозном значении. Его цветочные композиции стали служить роскошными декорациями, а не чисто религиозными произведениями. В то время как Ян Питер Брейгель все еще иногда включал религиозные мотивы, его поздние работы все больше склонялись к более декоративным темам. Этот сдвиг соответствовал более широкой тенденции искусства барокко, движущегося к роскоши и орнаментации, особенно в частных заказах для знатных и аристократических покровителей.

Мы можем увидеть из картин с гирляндами, созданных Яном Питером Брейгелем и Эразмусом Квеллинусом Младшим, что они уменьшили использование фигур в технике гризайль. В период активной деятельности Даниеля Сегерса, особенно в первой половине XVII в., в центре его гирлянд часто размещались многочисленные фигуры в технике гризайль, изображающие религиозные сцены или скульптуры внутри пышных цветочных гирлянд, что напоминало скульптуру и акцентировало священные темы. К 1660-м гг. произошел сдвиг в сторону более ярких и драматичных изображений и отходу от более сдержанной техники гризайль. Было замечено снижение использования фигур в гризайли в пользу более ярких и живых центральных образов, часто изображающих Деву Марию, святых или аллегорические фигуры в цвете. Это изменение может отражать более широкий тренд барокко, направленный на усиление натурализма и динамичных композиций, с отходом от более сдержанной и классической эстетики

более ранних периодов. Картины с гирляндами претерпели значительные стилистические и тематические изменения, обусловленные более широким движением барокко и растущими декоративными тенденциями в европейском искусстве.

ГЛАВА IV. ВЛИЯНИЕ ФЛАМАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ НА ДРУГИЕ НАЦИОНАЛЬНЫЕ ШКОЛЫ В АСПЕКТЕ РЕЛИГИОЗНЫХ КОМПОЗИЦИЙ В ЦВЕТОЧНЫХ ГИРЛЯНДАХ

Контрреформация обычно считается завершившейся примерно в середине XVII в., хотя точная дата может варьироваться в зависимости от контекста (религиозного, политического, культурного). Одним из ключевых событий, ознаменовавших конец Контрреформации, является Вестфальский мир 1648 г., который завершил Тридцатилетнюю войну (1618–1648) и признал религиозные и политические реалии Европы того времени, включая разделение на протестантские и католические государства.

Эта война вобрала в себя многие тенденции «долгого» XVI в. (1450–1648): религиозные конфликты между католиками и протестантами, а в некоторых случаях и между протестантами; сложные отношения между религией и политикой; династические соперничества между Габсбургами и королями Франции²⁹². Вестфальский мир включал три положения, которые укрепили религиозное разделение в Священной Римской империи, определили права деноминаций и положили конец Контрреформации: религиозный мир Аугсбурга был расширен, чтобы включить кальвинистов; за исключением австрийских наследственных земель, стандартной датой для определения практики религии и собственности на церковную собственность было принято 1 января 1624 г.; были признаны «право на реформу» владений и Церковная резервация, которые ранее подвергались

²⁹² Sunshine G. S. The Reformation for Armchair Theologians. — Louisville: Westminster John Knox Press, 2005. — P. 231.

нападкам со стороны протестантов. Эти изменения официально закрепили религиозное разделение и завершили эпоху Контрреформации, установив новые религиозные и политические реалии для Европы²⁹³.

Что касается искусства и культуры, к середине 1600-х гг. интенсивные реформы начали уступать место более стабильным и традиционным католическим практикам. Таким образом, хотя середина XVII в., особенно с Вестфальским миром 1648 г., может считаться моментом завершения Контрреформации, её влияние продолжалось в разных формах и после этого времени. После 1648 г. природа исторической живописи в Южных Нидерландах постепенно изменилась. Спрос на алтарные картины продолжал оставаться неизменным. Во всех Южных Нидерландах художники продолжали быть востребованы для украшения многочисленных церквей, монастырей и аббатств, которые строились в неизменно быстром темпе. Однако, возможно, отчасти благодаря политической стабилизации после 1648 г., самые выдающиеся художники-историки в Антверпене начали получать важные светские заказы от иностранных августейших дворов в Северной Европе. Такие заказы поступали от Фредерика Генриха Оранского (1584–1647), его жены Амалии Сольмс-Браунфельсской (1602–1675) и королевы Кристины Шведской (швед. *Kristina*, 1626–1689).

Однако любовь к искусству среди антверпенских горожан постепенно начала менять свои приоритеты. В духе времени богатые торговцы начали перенимать более ярко выраженный аристократический стиль жизни. Это нашло выражение в более утончённом вкусе, стимулированном частично современной модой среди

²⁹³ Jedin H., Dolan J. P. History of the Church: Reformation and Counter-Reformation. — London: Burns & Oates, 1980. — Pp. 627–628.

принцев на коллекционирование и возрастающим интересом к светским темам, основанным на классической и буколической литературе²⁹⁴. Вестфальский мир ещё больше ослабил власть Габсбургов в Северной Европе. Упадок дома Габсбургов начался в конце XVII в., и линия испанских Габсбургов пресеклась в 1700 г. со смертью Карла II, прервав многовековую связь между Нидерландами и Испанией. После длительного переходного периода и завершения войны за испанское наследство Южные Нидерланды в 1713 г. по Утрехтскому договору перешли под власть Австрии.

²⁹⁴ Vlieghe H. *Flemish Art and Architecture, 1585–1700*. — London: Thames & Hudson, 1998. — Pp. 92–93.

4.1 Вербрюггены — от религиозных гирляндных композиций к декоративным

Проблема развития гирлянд, являющаяся центральной темой исследования, заключается в выявлении трансформаций, происходящих с ними, что особенно ярко проявляется при сравнении творчества Гаспара Петера Вербрюггена I (или Гаспара Петера Вербрюггена Старшего) (1635–1681) и Гаспара Петера Вербрюггена II (или Гаспара Петера Вербрюггена Младшего) (1664–1730). Годы активности отца и сына совпадают с двумя важными историческими событиями: концом Контрреформации и упадком Габсбургской Испании.

Несмотря на большое количество исследований, посвящённых жизни и творчеству фламандских художников — Гаспара Петера Вербрюггена I и Гаспара Петера Вербрюггена II, в настоящее время отсутствуют работы, в которых проводился бы сравнительный анализ их стилей цветочных гирлянд и исследовалось бы, как эти два художника повлияли на эволюцию данного жанра.

Отец и сын, носившие одно и то же имя, Гаспар Петер Вербрюгген Старший и Гаспар Петер Вербрюгген Младший, посвятили свою жизнь цветочной живописи и специализировались на изображении цветочных гирлянд. Гаспар Петер Вербрюгген Старший, как правило, придерживался традиционной формулы, характерной для художников его времени. На его творчество оказали влияние такие мастера, как Даниель Сегерс и его ученик Ян Филип ван Тилен (1618–1667),

особенно в плане тончайшей детализации и почти скульптурного качества изображения цветов²⁹⁵.

Со временем же работы Гаспара Петера Вербрюггена Младшего, демонстрируют заметную эволюцию: его гирлянды становятся более разнообразными, обогащаются новыми формами и композициями, что свидетельствует о переходе к более сложным и экспериментальным подходам в изображении флоры.

В работе Гаспара Петера Вербрюггена Старшего «Осмеяние Христа в скульптурном картуше с гирляндой из остролиста, чертополоха, цветов синей и белой ипомеи, пионов, шиповника и других, с пчелой на каменном выступе» (холст, масло; 112.4 x 84.8 см.; частная коллекция) (илл. 79) мы видим картуш, который встречается в живописи гирлянд Сегерса. Каждый из великолепно изображенных цветов имеет шипы или колючки, в чем выражается их прямая символическая связь с предметом центральной сцены. Цветы изображены не только с ботанической точностью, но и с большим вниманием к их индивидуальной природе. Каждый цветок тянется к свету, его усики вырываются за пределы четкой геометрии гирлянды. Это самые нежные вотивные образы, самые свежие и чистые символы пылкой молитвы. Фред Г. Мейер из Нидерландского института истории искусств отмечает, что Вербрюгген I, возможно, также написал центрального Христа, увенчанного терниями, который, по-видимому, был скопирован им с медальона в натюрморте-картуше «Осмеяние Христа в гирлянде из цветов» (холст, масло; 130.8 x 106.7 см.; инв. № 1998.22.8) (илл. 80) Даниеля Сегерса (1590–1661) и Симона де

²⁹⁵ Ху Э. Д. Вербрюггены — от религиозных картин-гирлянд до нерелигиозных / Э. Д. Ху // Культура и искусство. — 2025. — № 5. — С. 122. — DOI: 10.7256/2454-0625.2025.5.71841. — URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71841

Воса (1603–1676), картины, которая в то время находилась в антверпенской церкви Святого Игнатия, а теперь экспонируется в Музее искусств Нэшера в Университете Дьюка²⁹⁶. Цветочная гирлянда Даниеля Сегерса, по-видимому, подвешена на лентах, завязанных бантами наверху. Петли гирлянд цветов, окружающие центральное изображение Сегерса, происходят от прототипов Яна Брейгеля Старшего. Мазок кисти Гаспара Петера Вербрюггена I шире, чем у Даниеля Сегерса.

Гаспар Петер Вербрюгген I также создавал картины-гирлянды, следуя типичной формуле Яна Брейгеля Старшего. Одним из ярких примеров является его произведение «Цветочная гирлянда с Иоанном Крестителем», которое находится в Государственном музее искусства Копенгагена (холст, масло; 58.4 x 44 см; инв. № KMSp332) (илл. 81). В этой работе гирлянда представляет собой большой овальный венок, окружающий медальон той же формы, в котором изображён Иоанн Креститель, погружённый в молитвенное медитирование на фоне пейзажа. Цветы в гирляндах, окаймляющих религиозные изображения, имели глубокое символическое значение: они служили не только украшением, но и подтверждением духовной ценности центральных образов, подчеркивая их значимость как объектов почитания. Каждый цветок, благодаря своему символическому значению или ассоциации, добавлял ещё один слой смысла к произведению.

Даниель Сегерс, известный своим мастерством создания гирлянд для обрамления религиозных изображений, подбирал цветы с особым религиозным

²⁹⁶ A Garland of Flowers Surrounding a Mocking of Christ [Электронный ресурс] / Duke University, Nasher Museum of Art. — Режим доступа: <https://emuseum.nasher.duke.edu/objects/1577/a-garland-of-flowers-surrounding-a-mocking-of-christ?ctx=069d07414d3542d7ef3b46500966d7cff56ff257&idx=0> (дата обращения: 17.03.2025).

смыслом, соответствующим теме картины. Хотя он также писал картины на мифологические сюжеты и портреты, основная часть его работ состоит из цветочных гирлянд, окружающих изображения Девы Марии, страдающего Христа или святых, особенно тех, что принадлежат к его собственному ордену иезуитов. Гаспар Петер Вербрюгген Старший, безусловно, следовал традициям фламандских художников-цветочников XVII в. и придерживался предписанной формулы, которую предпочитали такие мастера, как Даниель Сегерс. На примере таких картин, как «Мадонна с Младенцем в каменной нише, окруженная гирляндами цветов» (холст, масло; 140 x 107.9 см.; частная коллекция) (илл. 82) и «Цветочный натюрморт и Се Человек» (холст, масло; 115.7 x 83.4 см.; Музей Кунстпаласт; инв. № М 108) (илл. 83), мы можем видеть, что Гаспар Петер Вербрюгген Старший писал картины на религиозные сюжеты, от Девы Марии до страдающего Иисуса Христа. Композиция фигур Мадонны с Младенцем в центре цветочной гирлянды «Мадонна с Младенцем в каменной нише, окруженная гирляндами цветов» (илл. 82) заимствована из картины «Богородица с Младенцем и розой» Симона Вуэ (1590–1649) из Музея изящных искусств в Марселе²⁹⁷. В «Цветочном натюрморте и Се Человеке» (илл. 83) мы видим бичуемого Иисуса Христа, связанного и увенчанного терниями, перед враждебной толпой, незадолго до его распятия. Гаспар Петер Вербрюгген I рисовал цветы с символикой страданий Христа, включая чертополох, розы, мордовник, мак, бурачник, бругмансию белоснежную и другие. Картина «Натюрморт с гирляндами цветов, украшающих резное каменное окно, с дворцовым садом с Давидом и Вирсавией» (холст, масло; 156.2 x

²⁹⁷ Thuillier J., Vouet S., Brejon B., Lavallo D. Vouet: Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 6 novembre 1990–11 février 1991. — Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1990. — Pp. 298–299.

120 см.; частная коллекция) (илл. 84) была написана около 1658 г. Дворец и парадный парк, видимые за картушем, принадлежат другой руке, вероятно, Якоба Фердинанда Сайса (1658–?). Поскольку гирлянды цветов Сегерса в основном равномерно распределены вокруг картуша, завитки которого он пишет простыми и незамысловатыми, многие последователи Сегерса, такие как Вербрюгген I, увеличили размер и сложность самих букетов. Приемы использования цветов у Гаспара Петера Вербрюггена I становятся еще свободнее в его поздних работах, особенно когда он изображает цветочные композиции, а не рисует гирлянды вокруг картуша. И отец, и сын Вербрюггены тяготели к декоративности и созданию орнаментального искусства для убранства интерьеров. Приемы использования цветов стали еще более свободными у Гаспара Петера Вербрюггена II. Абрахам Брейгель (1631–1690) и итальянские современники оказали сильное влияние на фламандских художников-цветочников в начале XVIII в., например, на Гаспара Петера Вербрюггена II.

Гаспар Петер Вербрюгген II увидел свет 11 апреля 1664 г. Как сын художника, он в будущем будет свободным мастером гильдии Святого Луки в 1677 г.²⁹⁸ Гаспар Петер Вербрюгген II достаточно рано, когда ему было всего 13 лет, стал известным художником: он открыл свою студию и начал набирать учеников. Затем Вербрюгген II был главой гильдии с 1691 по 1692 г.²⁹⁹ Художник учился живописи

²⁹⁸ Van Branden F. J. *Geschiedenis der antwerpsche Schilderschool*. — Antwerp: Buschmann, 1883. — P. 10. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://books.google.de/books/about/Geschiedenis_der_Antwerpsche_schildersch.html?id=w8FfxwEACAAJ&redir_esc=y (дата обращения: 04.04.2025).; Rombouts P., Van Lierus T. *De Liggeren en andere Historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde, onder Zinkspreuk: "Wy Jonsten Versaemt" afgeschreven en bemerkt door Ph. Rombouts en Th. Van Lierus...* — Vol. II. — Julius de Koninck, 1871. — P. 1139. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10983213?page=176%2C177> (дата обращения: 02.04.2025).

²⁹⁹ Thieme U., Becker F., Willis F. C., Vollmer H., Rosenwald L. J. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. — Leipzig: W. Engelmann, 1910. — Pp. 553–554. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://archive.org/details/allgemeineslexik04thie/page/n7/mode/2up> (дата обращения: 04.04.2025).

у своего отца, прекрасно изображавшего цветы и плоды³⁰⁰, и создал множество картин на цветочную тему: цветочные гирлянды, вазы с роскошными букетами. В жанре цветочных натюрмортов Гаспар Петер Вербрюгген II экспериментировал с несколькими типами композиций, такими как цветы в вазе, выставленной в нише, античная ваза на постаменте, украшенная тканями и цветами, или аллегорические женские фигуры с гирляндами цветов на фоне итальянского пейзажа. В этих цветочных композициях более светлые тона, особенно белый, резко выделяются на фоне других цветов.

Различить работы отца и сына иногда довольно сложно. В случае датированных работ ошибка возможна только в перекрывающихся годах производства с 1675 по 1680 г. Однако подсказки и идентификационные зацепки можно найти в подписи. Оба подписывались «Gasp. P. Verbruggen», но с вариантами³⁰¹. Отец часто подписывался заглавными буквами и иногда с «h» в «Verbruggen». Сын часто подписывался «Gaspar Pedro». Иногда они оба подписывались монограммой «PVB», отец редко и только с 1664 г., а сын чаще.

В его картине «Натюрморт с цветами в стеклянной амфоре» (холст, масло; 75 х 62 см.; частная коллекция) (илл. 85), техника и манера исполнения картины (мелкозернистое плетение холста, однослойный грунт коричнево-оранжевого цвета, специфика рисунка мелкосетчатого кракелюра), композиционно-типологическое решение эффектного декоративного натюрморта с цветами в

³⁰⁰ Брокгауз Ф. А. Энциклопедический словарь / под ред. И. Е. Андреевского. — Санкт-Петербург: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1890–1907. — Т. 1: А - Алтай. — 1890. — С. 405. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01003924259?page=512&rotate=0&theme=white> (дата обращения: 04.04.2025).

³⁰¹ Wurzbach A. Niederländisches Künstlerlexikon: auf Grund archivalischer Forschungen bearbeitet. — Wien: Halm und Goldmann, 1906. — S. 763. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wurzbach1906bd1/0792/image,info,thumbs> (дата обращения: 02.04.2025).

стеклянной вазе и декоративно-выразительный колорит позволяют видеть характерный образец фламандской живописи конца XVII в.

Изображённые на картине цветы могут вызывать самые разные ассоциации, которые начертаны в девизах, опубликованных в популярных эмблематических сборниках XVII в. В частности, цветок лимона символизирует двуединую природу этого плода (благоразумие, осторожность, но и специфически резкий, кислый вкус), сирень — чистоту и красоту души, гвоздика — непорочность, нарцисс — Божественную Любовь и жертвенность, примула ключ любви в ангельском сердце, мак сон и смерть, роза вечная скорбь, мученичество и, одновременно, святость. Хорошо осведомлённый в эмблематике зритель мог мысленно оставлять из них различные образно-смысловые комбинации. Но общая, сквозная идея такого рода композиции «суета сует». Собранные в букет цветы однозначно намекают на постепенное увядание и быстротечность красоты материального мира, а мастерски написанная стеклянная ваза напоминает о хрупкости всего земного.

Манера изображения различных цветов в стеклянной вазе без труда находит аналогии среди других подписанных произведений Вербрюггена Младшего раннего периода его творчества, в частности, в изображении «Цветочная композиция» (холст, масло; 98 x 71.5 см.; инв. № 0000.GRO0236.I) (илл. 86) в собрании Музея Грунинге в Брюгге. Мы видим подчеркнуто разнообразный букет в вазе, украшенной путти, на углу стола. Картина не подписана, но характер цветов явно указывает на работу Гаспара Петера Вербрюггена II. Полотно заключено в оригинальную резную раму. Этот впечатляющий и чрезвычайно детализированный горельеф с цветочными мотивами и фигурами путти приписывается мейхеленскому скульптору Лауренсу ван дер Мёлену (нидерл. *Laurens van der*

Meulen, 1643–1719)³⁰². Несмотря на достаточно высокое профессиональное мастерство и демонстративную виртуозность в трактовке цветов, заметно воздействие композиционно-пластических стереотипов произведений отца художника.

Картины с гирляндами обычно изображают цветочную композицию, окружающую религиозный образ, портрет или религиозный символ. Однако с 1648 по 1700 г. произошли значительные изменения в искусстве, включая уменьшение числа религиозных тем. Светские сюжеты, такие как портреты и мифологические сцены, начали украшать центральную часть многих картин, выполненных в этой манере. На картине, которая сейчас находится в Художественном музее имени А. Н. Радищева в Саратове, Вербрюгген II написал «Флору» (клеенка, масло; 154 x 225 см.; инв. № Ж-51) (илл. 87). Справа от богини весны находится Купидон, бог любви. Их окружают традиционные атрибуты: цветочные гирлянды, растения и различные фрукты. Свидетельством роскоши и благополучия считался попугай³⁰³ — редкая и дорогая экзотическая птица, само оперение которой напоминает цветок. Символика того или иного растения зависела от контекста изображения. Художнику удалось изобразить различные формы и цветовые оттенки цветов, каждый лепесток которых был прорисован им в мельчайших деталях. Мастер использовал яркие цвета: красный, оранжевый, синий, зеленый. Каждое растение имело свое символическое значение, которое зависело от цвета, который использовал художник: белая роза обычно обозначала невинность, розовая —

³⁰² Vlieghe H., *Stedelijke Musea Brugge. Catalogus Schilderijen 17de en 18de eeuw* — Brugge: 1994. — P. 217.

³⁰³ Захарова Т. А. Голландско-фламандские образы цветов и плодов в русской живописи XVIII века: от науки и эмблематики к эстетизации образа / Т. А. Захарова // *Academia*. — 2021. — № 1. — С. 23–31. — DOI: 10.37953/2079-0341-2021-1-1-23-31. — URL: <https://academia.com/article/10.37953/2079-0341-2021-1-1-23-31> (дата обращения: 02.04.2025).

нежность, желтая — радость, дружбу, богатство³⁰⁴. Это направление в искусстве, которое предполагало обильное украшение холстов, доходящее до чрезмерности. Такие картины использовались для оформления интерьеров. Чаще всего авторство картин Вербрюггена установить сложно. Художник подписывал не все свои работы, а только те, которые считал удачными. На Флоре он оставил свое имя и дату. Еще одной особенностью творчества Гаспара Петера Вербрюггена II является сотрудничество с другими мастерами. Он часто привлекал других художников для написания отдельных частей своих работ. Считается, что Питер Эйкенс (1648–1695) писал фигуры Флоры и Купидона³⁰⁵.

Гаспар Петер Вербрюгген II создал несколько картин с гирляндами цветов, окружающими центральный мотив, однако немногие из них были связаны с религиозными сценами. Чаще всего цветочная рамка встречается на портретах, особенно на изображениях монархов, где присутствует сакральная аура. Во второй половине XVII в. гирлянда также сопровождала изображения животных и птиц. Цветы и картуши оживлены животными, как священными, так и мирскими. Две парные картины кисти Вербрюггена II являются примером нерелигиозных картин с гирляндами, представляющих собой новый шаг в развитии этого вида картин. «Цветочная композиция с обезьянкой» (холст, масло; 127.1 x 108.9 см.; Баварские государственные собрания картин; инв. № 9792) (илл. 88) изображает обезьянку, сидящую в нише между инжиром и виноградом. Щегол написан в нижней части картуша, в то время как сойка сидит на ветке, а синица почти висит на пионе. В «Цветочной композиции с попугаем» (холст, масло; 127.1 x 108.3 см.; Баварские

³⁰⁴ Artkatalog. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://artkatalog.radmuseumart.ru/ru/fullsearch/3798> (дата обращения: 02.04.2025).

³⁰⁵ Radmuseumart. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://radmuseumart.ru/news/announcements/15836/?sphrase_id=26929 (дата обращения: 02.04.2025).

государственные собрания картин; инв. № 9793) (илл. 89) красивая птица расположилась на дощечке, нагруженной виноградом. Белка смотрит вверх, а воробей балансирует на конце ветки. Попугай и обезьянка иногда трактовались как моральные символы любви и греха в живописи XVII в., и их часто помещали в одну картину, как и в «Гирлянде цветов, окружающей тондо с фруктами, обезьянкой и попугаем» (холст, масло; 54.6 x 40.6 см.; частная коллекция) (илл. 90).

Обезьяна и попугай часто изображались в голландских и фламандских натюрмортах XVII в. как экзотические питомцы, символизирувавшие богатство и утонченность семей высшего класса. Обезьяна в натюрморте символизирует грань между жизнью и смертью, добром и злом, а попугай, экзотический и редкий, часто появляется в голландской живописи XVII в. Эти птицы в интерьерах домов, тавернах и на рынках являются символом прибыльной торговли, связанной с независимой Голландской Республикой. Попугаи были ценным товаром, востребованным среди богатых людей, и использовались как символы экономической мощи и визуальной экстравагантности.

Традиция фламандских натюрмортов с птицами и животными восходит к Франсу Снейдерсу (1579–1657), влиятельному художнику натюрмортов и сцен с животными (собаки, кошки, обезьяны, попугаи и т. д.)³⁰⁶. Обезьяна часто вызывала отвращение и ассоциировалась со злом и монструозностью. Иногда, однако, она изображалась просто как экзотическое животное. Описывая особенности обезьян, Плиний напоминает об их чертах, схожих с человеческими, и об их привычке имитировать человека. Обезьяна всегда рассматривалась в негативном контексте

³⁰⁶ Segal S., Alen K. Dutch and Flemish Flower Pieces. Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century. — 2 vols. — Leiden: Brill, 2020. — P. 94, 556.

именно потому, что она кажется карикатурой на человека. Средневековые бестиарии ассоциировали её с образом дьявола и зла, подчеркивая её пренебрежительный и легкомысленный характер. В средневековой иконографии её образ часто ассоциировался с ересью и идолопоклонством, иногда изображая человека, поклоняющегося обезьяне. Согласно той идее, что художник подражает природе, обезьяна иногда использовалась как эмблема живописи и скульптуры, изображаясь рисующей женскую фигуру или создающей статую. Этот карикатурный образ также включал другие человеческие занятия, и животное показывалось играющим на музыкальных инструментах, в карты или в других типично человеческих обстоятельствах и позах. Такие пародии были весьма популярны среди фламандских художников XVII в.³⁰⁷ Попугаи, красивые, экзотические и редкие, стали неотъемлемой частью живописи того времени. Эти птицы, часто встречавшиеся в интерьерах, тавернах и на рынках, были символом процветающей торговли. Попугаи были дорогим и желанным товаром, который мог позволить себе только состоятельный человек. Образованные и богатые люди ценили их не только за яркие цвета и редкость, но и за способность подражать человеческой речи. Попугаи олицетворяли экономическую мощь и визуальную экстравагантность, подчеркивая высокий социальный статус их владельцев³⁰⁸.

Когда Гаспар Петер Вербрюгген II был в Антверпене, он писал цветочные натюрморты во «фламандском» стиле, следуя непосредственно примеру своего отца и, следовательно, косвенно шел по стопам Брейгеля и Сегерса. Однако, довольно быстро он начал использовать более свободный мазок, чем тот, который

³⁰⁷ Impelluso L. La naturaleza y sus símbolos: plantas, flores y animals. — Milano: Electa, 2003. — P. 198.

³⁰⁸ Ibid. P. 302.

использовал его отец в конце своей карьеры. Цветы Вербрюггена II часто большие и круглые; его тюльпаны, включая тюльпанов-попугаев, часто частично или полностью раскрыты. В отличие от фламандских художников, Вербрюгген II писал много букетов, но сочетал их с фруктами и чаще всего с мифологическими аллегорическими фигурами, что означало, что букеты постепенно принимали подчиненное положение. Он также рисовал путти с гирляндами цветов.

Вербрюгген II работал в сотрудничестве с несколькими другими художниками, прибегая к помощи Питера Франса де Байю II (нидерл. *Peter Frans de Bailliu II*, 1644–1726/27) для написания своих каменных урн; Питера Эйкенса (1648–1695) и Гаспара Якоба ван Опстала II (нидерл. *Gaspar Jacob van Opstal II*, 1654–1717) для фигур и путти; и Яна Паувела Гиллеманса II (нидерл. *Jan Pauwel Gillemans II*, 1651–1704) для фруктов³⁰⁹. Когда Вербрюгген II переселился в Голландию, декоративная функция его композиций усилилась, но изображения стали более сдержанными, с орнаментированными или лепными садовыми урнами, стоящими часто на постаменте со свитками. Он также рисовал цветочные гирлянды вокруг садовой урны. Вербрюггена II интересует не столько символическое значение цветов, сколько их изумительная красота.

В период своего пребывания в Гааге он сотрудничал с Маттеусом Тервестеном (1670–1757). Надо сказать, что две разных манеры Вербрюггена II невозможно четко разграничить по фиксированной точке времени, поскольку северные влияния и предпочтения из Голландии проявились у мастера уже во время его антверпенского периода³¹⁰.

³⁰⁹ Segal S., Alen, K. *Dutch and Flemish Flower Pieces. Paintings, Prints and Drawings up to the Nineteenth Century* / S. Segal K. Alen. — Leiden: Brill, 2020. — P. 590.

³¹⁰ Ibid. P. 590.

В Эрмитаже этот тип иконографии представлен парными портретами короля Испании Филиппа V (исп. *Felipe V*, 1683–1746) (холст, масло; 221 х 165 см; инв. № ГЭ-4039) (илл. 91) и его жены Марии Луизы Габриэллы Савойской (итал. *Maria Luisa di Savoia*, 1688–1714) (холст, масло; 221 х 165 см.; инв. № ГЭ-4038) (илл. 92). Рамы щедро украшены цветами: тюльпанами, лилиями, розами, нарциссами, гвоздиками и сиренью. Портреты несут Минерва и Геркулес³¹¹. Филипп V изображен вполборота влево, поза короля — он опирается рукой о талию — свидетельствует о его гордой мужской самоуверенности. Мария Луиза, в отличие от портрета ее мужа, предстает повернувшись лицом вправо, ее поза наполнена женственной величественной грацией, которая достойна супруги монарха³¹². Королевские гербы каждой модели также изображены, что делает очевидным, что обрамление этой пары картин было написано специально для них. Вербрюгген исполнил только цветы. Портрет Филиппа V написан неизвестным фламандским художником по живописному оригиналу Гиацинта Риго, гравированному Пьером Древе³¹³. Другая картина «Гирлянда цветов, увенчивающая декоративную подставку на выступе и окружающая портрет императора Иосифа I»³¹⁴, которая находится в аукционном доме Christie's (Кристис), является еще одним примером того, что Гаспар Петер Вербрюгген II нарисовал гирлянду вокруг монарха, в то время как портрет является работой руки другого художника. После кончины Карла II в 1700 г. и перехода власти к Бурбонам (после восшествия на трон

³¹¹ ARS VIVENDI. Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века: каталог выставки, Государственный Эрмитаж, 19.05–8.09.2024 / авторы текстов: В. А. Бубырева, Н. И. Грицай, Т. Н. Косоурова и др. — Санкт-Петербург: Изд-во «Государственный Эрмитаж», 2024. — С. 138–139.

³¹² Сад Эрмитажа. — Санкт-Петербург: Фонд «Эрмитаж XXI век», 2022. — С. 257.

³¹³ ARS VIVENDI. Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века: каталог выставки, Государственный Эрмитаж, 19.05–8.09.2024 / авторы текстов: В. А. Бубырева, Н. И. Грицай, Т. Н. Косоурова и др. — Санкт-Петербург: Изд-во «Государственный Эрмитаж», 2024. — С. 138–139.

³¹⁴ Christie's. Аукцион старых мастеров 6202. — Лот 35. — Печатный вариант каталога.

Филиппа V) ситуация во Фландрии изменилась³¹⁵. Две картины в Эрмитаже, датированные 1704 г. (илл. 91, 92), отражают изменения исторического контекста того времени.

В последней четверти XVII в. работы итальянских и французских художников стали очень популярными в Антверпене. Северные художники подражали широким, пастозным мазкам кисти художников-натюрмортистов из Рима, таких как Марио Нуцци (1603–1673) и Микеле Паче (итал. *Michelangelo del Campidoglio* или *Michele Pace*, 1610–1670). В Антверпене группа художников, включая Гаспара Петера Вербрюггена II, переняла этот стиль в начале XVIII в.³¹⁶ В истории цветочной композиции на протяжении XVIII в. можно увидеть две основные линии развития. В Голландии продолжается традиция, разработанная и установленная в XVII в. голландскими художниками-цветочниками, многие из которых эмигрировали из Фландрии на север. Другое течение, начало которому во Фландрии положила творческая виртуозность Яна Брейгеля I и которое было дополнено нововведениями Даниеля Сегерса — с дополнительным вдохновением от художников-цветочников, таких как Абрахам Брейгель (1631–1690), которые жили и работали в Италии, — продолжилось в работах их последователей в конце XVII в., таких как Вербрюггены, но просуществовало только до середины XVIII в. или, возможно, немного позже. Эта линия развития охватывала многих художников декоративного плана: художников, которые были наняты для создания картин, таких как каминные полки и наддверные росписи десюдепорты, служившие в качестве роскошного внутреннего убранства.

³¹⁵ Лыдин Н. Н. Современная британская историография войны за испанское наследство (1701–1714) / Н. Н. Лыдин // Мир науки, культуры, образования. — 2011. — № 5 (30). — С. 288.

³¹⁶ Segal S., van Huysum J., Ellens M., Dik J. The temptations of Flora: Jan van Huysum, 1682–1749. — Zwolle: Waanders Publishers, 2007. — P. 33.

Оба течения разделяли уменьшенный интерес к религиозным и научным темам по сравнению с предыдущими поколениями художников-цветочников, поэтому в картинах их представителей можно обнаружить меньше духовных и морализирующих аспектов, в то время как больше внимания уделялось декоративным элементам. Этот декоративный аспект сильнее во фламандской ветви традиции, в то время как с голландской стороны влияние ботанического культивирования и садового дизайна принесло с собой большее стремление к точности в воспроизведении деталей.

Гаспар Петер Вербрюгген II, писавший декоративные картины, был источником вдохновения для других художников, подражавших его стилю. В то же время он был важным представителем тенденции к созданию гораздо более декоративных работ, наряду с группой фламандских художников, работавших в том же стиле в первом десятилетии XVIII в., включая Яна Баптиста Мореля (1662–1732), Якоба Мельхиора ван Херка (1691–1735), Яна Баптиста Босхарта (1667–1746), а также нескольких художников-декораторов из Льежа и нескольких таких же художников в Голландии — в Гааге и ее окрестностях. Справедливости ради нужно, однако, признать, что некоторые последователи Гаспара Петера Вербрюггена II все еще продолжали писать картины с гирляндами с религиозными сценами, но не так часто.

Во время Войны за испанское наследство (1701–1714), Фландрия стала одним из театров военных действий между союзниками, поддерживающими претензии Габсбургов, и силами, поддерживающими Бурбонов. В результате этой войны, по условиям Утрехтского мира 1713 г., Фландрия, наряду с другими территориями, отошла под контроль Австрийской империи, что означало конец испанского

правления в этом регионе. Таким образом, несмотря на смену династий в Испании, во Фландрии влияние Габсбургов продолжилось, но уже в форме австрийской власти, а не испанской.

В середине XVIII в. еще можно встретить художников австрийской школы, которые украшали портреты монархов цветами. Например, в произведении неизвестного автора «Иосиф II (1741–1790), будущий король Венгрии и император Священной Римской империи, изображённый в детстве на фоне цветочного окружения» (холст, масло; 62.5 x 79 см.; Национальный фонд, Уимпол; инв. № 207833) (илл. 93) цветы приобрели новые значения, уже не связанные с религией. Любовь к цветочным венкам достигла своего пика в XVII в., в то время как в XVIII в. картины прошлого столетия в цветочных рамах продолжали цениться, но такой мотив уже утратил свою прежнюю популярность.

В произведениях Гаспара Петера Вербрюггена Старшего и Младшего раскрываются важные трансформации в цветочной живописи XVII в., особенно в контексте культурных и исторических изменений того времени. Работы этих художников, в которых отображаются изменяющиеся вкусы и художественные подходы, ярко иллюстрируют влияние Контрреформации, упадок Габсбургской Испании и переход к новой власти. Эти события не только меняли политический ландшафт Европы, но и формировали новые направления в искусстве, отражая изменения в общественных настроениях и религиозных взглядах.

Гаспар Петер Вербрюгген Старший следовал более традиционным методам в изображении цветочных гирлянд, основываясь на традициях таких мастеров, как Даниель Сегерс и Ян Брейгель Старший. В его работах цветы часто служили символами религиозных тем, таких как страдания Христа или чистота Девы Марии,

подчёркивая духовные ценности эпохи Контрреформации. Используемая им точность и внимание к деталям в композиции гирлянд не только украшают центральный образ, но и несут глубокий аллегорический смысл, отражая его внутреннюю духовную значимость. Однако Гаспар Петер Вербрюгген Младший отошёл от традиционных канонов, предложив более разнообразные и экспериментальные подходы в изображениях гирлянд. Его работы характеризуются сложными композициями, новым вниманием к декоративному аспекту и более свободным стилем. Его сотрудничество с другими художниками, такими как Питер Франс де Байю II (1644–1726/27) и Ян Паувел Гиллеманс II (1651–1704), а также использование мифологических и аллегорических фигур, свидетельствует о переходе от религиозных к светским темам, что также отражает более широкие культурные и политические перемены, связанные с упадком Габсбургской Испании.

Таким образом, анализ творчества этих художников показывает, как менялся подход к изображению цветов, от строгих и символических форм у Вербрюггена I до более декоративных и свободных гирлянд в работах Вербрюггена II. Эта эволюция в искусстве соотносится с важнейшими историческими событиями — завершением Контрреформации, которая оказала влияние на религиозную картину Европы, и упадком Габсбургской Испании, который стал символом политического и экономического кризиса. Вербрюггены играют ключевую роль в развитии живописи гирлянд, являясь важным этапом в эволюции этого жанра. Их работы можно рассматривать как продолжение антверпенской традиции барочных цветочных натюрмортов с характерными для нее композициями из ваз и каменной кладки, выполненных в стиле, близком к итальянской школе. Хотя гирлянды,

казалось, в конце концов, полностью исчезли из станковой живописи в период фламандского барокко, этот мотив все еще существовал в других видах искусства, таких как монументальная живопись, скульптура, фарфор³¹⁷.

³¹⁷ Скворцова Е. А. «Портрет Елизаветы Петровны» Г.-К. фон Преннера (1754 г., ГТГ) и европейская традиция портрета в цветочном обрамлении / Е. А. Скворцова // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. — 2020. — С. 214.

4.2 Хуан де Арельяно (1614–1676) — ключевая фигура в развитии испанской цветочной гирлянды с религиозным сюжетом

Цветочный натюрморт достиг своего расцвета в XVII в. в Нидерландах, как во фламандской, так и в голландской школах, а также в различных регионах Италии и Франции. Работы художников как северных, так и средиземноморских стран приобрели известность по всей Европе, особенно в Испании, где они оказали значительное влияние на местных мастеров. В числе испанских художников, писавших цветочные натюрморты, выделяются Диего Валентин Диас (исп. *Diego Valentín Díaz*, 1586–1660), Хуан Баутиста де Эспиноса (исп. *Juan Bautista de Espinosa*, 1590–1641), Хуан ван дер Хамен-и-Леон (исп. *Juan van der Hamen y (Gómez de) León*, 1596–1631), Антонио Понсе (исп. *Antonio Ponce*, 1608–1677), Хуан де Арельяно (исп. *Juan de Arellano*, 1614–1676), Франсиско Перес Сьерра (исп. *Francisco Pérez Sierra*, ок. 1627–1709), Бартоломе Перес (исп. *Bartolomé Pérez*, ок. 1634–1693) и Габриэль де ла Корте (исп. *Gabriel de la Corte*, 1648–1694).

Хуан ван дер Хамен-и-Леон (или Хуан ван дер Хамен) (1596–1631) стал первым художником, начавшим создавать картины с изображением цветочных гирлянд с религиозным сюжетом, тем самым вводя этот новый жанр в Испанию³¹⁸. Его творчество сыграло ключевую роль в формировании испанского натюрморта наряду с другими жанрами, такими как религиозные и аллегорические композиции, портреты и пейзажи. Однако в дальнейшем Хуан де Арельяно (1614–1676) стал

³¹⁸ Максимюк Т. М. Натюрморт-гирлянда в испанской живописи XVII века (на основе выпускной квалификационной работы 2016 г.) / Т. М. Максимюк // Девятый Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры: сборник работ лауреатов [Электронное сетевое издание]. — Москва: Институт Наследия, 2022. — С. 537. — Режим доступа: <https://heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2022/12/9-j-konkurs-molodyh-uchenyh-2022.pdf> (дата обращения: 02.04.2025).

центральной фигурой в развитии испанского цветочного натюрморта, создав произведения, которые определили уникальный стиль испанской школы в этом жанре. С середины XVII в. цветочная живопись становится неотъемлемой частью испанской художественной традиции, развиваясь в сторону декоративности под влиянием фламандских и итальянских мастеров. В этом контексте Хуан де Арельяно, работавший при дворе, стал пионером испанского цветочного натюрморта, создав уникальный стиль, который сочетал натуралистическое изображение цветов с динамичностью и выразительностью, характерными для барокко.

Религиозная жизнь испанцев была глубоко подвержена влиянию иезуитов и францисканцев, особенно в контексте их связи с Контрреформацией. Францисканцы и испанские монархи сыграли важнейшую роль в сохранении учения о Непорочном Зачатии³¹⁹. Картина «Гирлянда с Непорочным Зачатием Девы Марии» (холст, масло; 112 x 88 см; частная коллекция) (илл. 94) Хуана ван дер Хамена ярко отражает этот факт. На ней изображена Дева Мария, окруженная символичной цветочной гирляндой, которая является не только декоративным элементом, но и служит выражением глубокой религиозной преданности молящихся, характерной для этого периода. В картинах «Гирлянда с Христом, явившимся святому Антонию Падуанскому» (холст, масло; 45.7 x 61.9 см; Музей Медоуз; инв. № MM.99.03.02) (илл. 95) Хуана ван дер Хамена и «Гирлянда цветов со святым Антонием Падуанским» (холст, масло; 65 x 84 см; Музей Прадо; инв. №

³¹⁹ Максимюк Т. М. Натюрморт-гирлянда в испанской живописи XVII века (на основе выпускной квалификационной работы 2016 г.) / Т. М. Максимюк // Девятый Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры: сборник работ лауреатов [Электронное сетевое издание]. — Москва: Институт Наследия, 2022. — С. 527. — Режим доступа: <https://heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2022/12/9-j-konkurs-molodyh-uchenyh-2022.pdf> (дата обращения: 02.04.2025).

P003655) (илл. 96) изображен святой Антоний Падуанский (1195–1231), преклоняющийся перед младенцем Христом. Этот сюжет стал одной из популярных иконографий в Испании Контрреформации, символизируя духовное смирение и религиозную преданность. В творчестве Хуана де Арельяно также встречается картина «Цветочная гирлянда со Святым Франциском» (холст, масло; 98.5 x 73 см; Аукционный дом Lempertz) (илл. 97), где святой Франциск изображен в подобной композиции, подчеркивающей его благочестивое смирение и связь с божественным.

Примером религиозной функции гирлянд является серия из шести картин Бартоломе Переса, написанная для монастыря в Мадриде, из которых сохранилось только пять (илл. 98, 99, 100, 101, 102). В эту серию входят картины с изображением Тересы Авильской, Фелипе Нери, Непорочного Зачатия и гирлянды с Камиллом де Леллисом и Спасителем³²⁰. Кроме того, в картине Габриэля де ла Корте (1648–1694) «Дева Мария с младенцем Христом в обрамлении цветов» (холст, масло; 105 x 82 см; частная коллекция) (илл. 103) в центре изысканного и детализированного цветочного венка, мягко контрастирующего с нейтральным фоном, изображена Дева Мария с Младенцем на руках. Она представлена в своём богородичном облике Девы Вифлеемской — покровительницы конгрегации отшельников из Сьерра-де-Кордова, культ которой распространился по всей Испании, особенно в Мадриде и при королевском дворе. Ее почитание, которое распространилось по всей Испании, особенно укоренилось в Мадриде, где она была почитаема как символ духовной защиты и небесного покровительства. Картина мастерски

³²⁰ Там же. С. 528.

сочетает декоративную красоту цветочных мотивов с глубоким религиозным смыслом, подчеркивая духовную значимость образа и его связь с божественным³²¹.

Испанские художники, склонные к религиозной тематике, активно экспериментировали с центральной частью картины, часто включая в нее пейзаж, натюрморт или изображения птиц. Примерами могут служить «Гирлянда с пейзажем» (холст, масло; 104.1 x 85.1 см.; Музей Медоуз; инв. № ММ.67.26) (илл. 104) и «Гирлянда с пейзажем» (холст, масло; 85.1 x 104 см.; Музей искусств Худ; инв. № Р.964.42) (илл. 105) Хуана ван дер Хамена. Испанские художники чаще использовали горизонтальный формат гирлянд, чем фламандские. Что касается мотивов пейзажей, заключённых в гирлянду, такие картины появились в фламандском искусстве во второй половине XVII в. В результате сопоставления работ оказалось, что испанцы были первыми, кто ввёл пейзаж в круг тем, которые могли окружать гирлянды³²².

В период между первой и второй половиной XVII в. испанская гирлянда становится все более барочной и декоративной, объединяя в себе черты фламандских и итальянских произведений этого жанра. Особенно ярко этот синтез проявляется в творчестве Хуана де Арельяно³²³. Хуан де Арельяно родился в 1614 г., в эпоху правления Филиппа III (1598–1621), в Санторкасе, недалеко от города Алька-ла-де-Энарес, где он впоследствии обучался. Учителем его был горожанин из Алькала-де-Энареса, но мы не знаем ни его имени, ни характера и

³²¹ Cherry P. Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro. — Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999. — С. 313–314.

³²² Максимюк Т. М. Натюрморт-гирлянда в испанской живописи XVII века (на основе выпускной квалификационной работы 2016 г.) / Т. М. Максимюк // Девятый Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры: сборник работ лауреатов [Электронное сетевое издание]. — Москва: Институт Наследия, 2022. — С. 540. — Режим доступа: <https://heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2022/12/9-j-konkurs-molodyh-uchenyh-2022.pdf> (дата обращения: 02.04.2025).

³²³ Там же. С. 547.

уровня его произведений. В Алькала Арельяно провел еще восемь лет, после чего поступил, чтобы стать мастером, в мастерскую Хуана де Солиса Младшего (исп. *Juan de Solís*, ?–1654)³²⁴. О творчестве Хуана де Солиса Младшего известно очень мало, что затрудняет определение его влияния на Арельяно. Конкретных данных о молодости учителя Арельяно нет. Первые упоминания о нем связаны с его пребыванием в Мадриде около 1627 г., когда он был учеником своего тезки и, возможно, родственника, Хуана де Солиса Старшего. От учителя Арельяно до нашего времени сохранилось лишь несколько пейзажей не очень высокого художественного качества³²⁵.

Хуан де Арельяно начал свою деятельность как самостоятельный мастер в середине правления Филиппа IV (1621–1665) и закончил ее в начале правления его преемника — Карла II (1665–1700), последнего представителя Габсбургской династии в Испании, средоточием вложения своих ресурсов сделавшей Мадрид³²⁶. Итальянские и фламандские мастера, работавшие в Испании в последние годы правления Филиппа IV и при Карле II, сыграли важнейшую роль в развитии цветочных натюрмортов, и их работы часто украшали коллекции испанских аристократов. Слияние этих иностранных влияний сделало испанский цветочный натюрморт уникальным³²⁷.

³²⁴ Saltillo M. del. *Artistas madrileños (1592–1850)* // Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. — 1953. — № 57. — P. 182.

³²⁵ Buenda J. R. *Juan de Arellano, 1614–1676* // Archivo español de arte, 1998. — LXXI, № 283, julio-septiembre. — P. 335.

³²⁶ Ху Э. Д. Хуан де Арельяно (1614–1676) и его цветочные гирлянды / Э. Д. Ху // Иberoамериканские тетради. — 2024. — Т. 12, № 2. — С. 77. — DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-72-86.

³²⁷ Sánchez López A. *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII: Memoria para optar al grado de doctor presentada por Andrés Sánchez López / Bajo la dirección del doctor Alfonso E. Pérez Sánchez*. — Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte II, 2006. — P. 26–29; Максимюк Т. М. Натюрморт-гирлянда в испанской живописи XVII века (на основе выпускной квалификационной работы 2016 г.) / Т. М. Максимюк // Девятый Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры: сборник работ лауреатов [Электронное сетевое издание]. — Москва: Институт Наследия, 2022. — С. 524. — Режим доступа: <https://heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2022/12/9-j-konkurs-molodyh-uchenyh-2022.pdf> (дата обращения: 02.04.2025).

Под воздействием итальянцев испанские художники начали писать более свободно, передавая ощущение лёгкости, когда листья и цветы, казалось, колышутся от малейшего движения воздуха. Оживление композиции также достигалось благодаря ярким контрастным цветам и направленному свету, что придавало картинам дополнительную динамичность и выразительность. Слияние этих иностранных влияний позволило испанскому цветочному натюрморту обрести свои уникальные черты. Испанские мастера, такие как Хуан де Арельяно, развивали собственный художественный язык, успешно сочетая элементы фламандской и итальянской традиций³²⁸.

Рост населения Мадрида в эти годы был значительным, и наличие крупных слоев третьего сословия способствовало появлению относительно нового для Испании формата искусства, произведения в котором могли легко приобретать различные слои общества. Это объясняет разницу в качестве работ Арельяно, в зависимости от того, кому они были адресованы: аристократии, буржуазии или более демократичной, менее образованной и разборчивой публике, которая просто искала декоративные элементы для украшения своего дома.

Как утверждает теоретик и историк испанского искусства Антонио Паломино, в зрелые годы Арельяно полностью посвятил себя созданию цветочных картин, и в этом жанре добился значительного успеха. Однако, по мнению Паломино, этому успеху способствовало то, что художнику не всегда удавалось удачно изображать человеческую фигуру. Арельяно вскоре стал одним из художников, владевших мастерской в окрестностях монастыря Сан-Фелипе-эль-Реаль, мадридской версии

³²⁸ Ху Э. Д. Хуан де Арельяно (1614–1676) и его цветочные гирлянды / Э. Д. Ху // Ибероамериканские тетради. — 2024. — Т. 12, № 2. — С. 77. — DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-72-86.

римской Виа Маргутта³²⁹. В мастерской художника был всегда выставлен ряд образцов, из которых заказчик мог выбрать те, которые он хотел видеть на заказанном полотне, отсюда и часто повторяющиеся цветы, и даже целые гирлянды в творчестве Арельяно³³⁰.

В той же мастерской, помимо цветочных картин, создавались также натюрморты, портреты, пейзажи, аллегорические и религиозные композиции. Эти произведения имеют определённый металлический оттенок, который заметен сильнее, чем в поздних работах художника, поскольку Арельяно довольно быстро поддался влиянию итальянской моды, склонной к искусственным изыскам. Арельяно решил подражать стилю итальянского мастера Марио Нуцци (1603–1673), который был хорошо принят в Мадриде около 1650 г.³³¹ Рисование цветов было областью, в которой Арельяно проявил себя ярче всего, поэтому оно и стало основным предметом приложения его авторских подписей. Арельяно пользовался покровительством состоятельных заказчиков, которые стремились приобрести подобные произведения, благодаря чему художник создал репертуар точных репродукций местных, знакомых ему ботанических образцов.

Все эти элементы присутствуют в произведении «Натюрморт с цветами» (холст, масло; 122 х 101 см.; Фонд Банко Сантандера) (илл. 106), где в центре постамента находится корзина, наполненная розами, анемонами, тюльпанами, лилиями, нарциссами и другими цветами. С обеих сторон, в верхней части картины, расположены два букета на каменном картуше, содержащие те же цветы, что и

³²⁹ В Средние века эту улицу стали называть улицей художников: на ней располагались лучшие ремесленные и художественные мастерские. — Здесь и далее прим. авт.

³³⁰ Duque M. O. Pintura de flores. La obra de Juan Arellano // Goya: Revista de arte. — 1986. — № 191. — P. 273.

³³¹ Buenda J. R. Juan de Arellano, 1614–1676 / J. R. Buenda. — Archivo español de arte, 1998. — LXXI, № 283, julio-septiembre. — P. 335.

центральная корзина. Композиция завершается декоративным архитектурным мотивом, вырезанным на картуше. Наряду с цветами, вокруг них порхают бабочки, которые, скорее всего, символизируют быстротечность жизни и красоты земного, мимолетного.

Чрезвычайно деликатная проработка цветов и свободные, шелковистые мазки позволяют предположить, что работа была выполнена в середине художественной карьеры Арельяно, между 1650 и 1660 гг., то есть в период его наибольшей творческой активности, когда он создавал свои наиболее замысловатые композиции. Это одно из самых сложных произведений художника, который обычно ограничивался изображением одной корзины, букета или вазы, часто расположенных по центральной оси композиции. Точный рисунок и гармоничное распределение цветов в картине указывают на влияние фламандской школы живописи, хотя в данном случае Арельяно использует более свободную и быструю кисть, интенсивный фон, атласные и блестящие цвета, а также усиливает динамичность композиции и контрасты светотени³³².

Арельяно многого добился, изучая творчество фламандских и итальянских мастеров. Он часто использовал гравюры для своих композиций, особенно те, в которых были представлены аллегории пяти чувств. С редкой элегантностью и чувствительностью он сочетает сентиментальные сцены на переднем плане с религиозными аллегориями на заднем. В некоторых случаях он ищет дерзкую обманку, в создании которой, играя с зеркалами, приближается к североамериканским «обманкам» XIX в.³³³ Можно вспомнить, например, «Вазы

³³² Ху Э. Д. Хуан де Арельяно (1614–1676) и его цветочные гирлянды / Э. Д. Ху // Ибероамериканские тетради. — 2024. — Т. 12, № 2. — С. 78. — DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-72-86.

³³³ Buenda J. R. Juan de Arellano, 1614–1676 // Archivo español de arte, 1998. — LXXI, № 283, julio-septiembre. — P. 335.

перед зеркалом» (холст, масло; 126.3 x 106 см.; инв. №. 280) (илл. 107) из Музея изящных искусств в Ла-Корунье, глядя на которые, трудно догадаться, где настоящие вазы, а где их зеркальное отражение.

Картина «Натюрморт с цветами» (илл. 106) не может считаться парой к картине «Вазы перед зеркалом» (илл. 107) из Музея изящных искусств в Ла-Корунье, поскольку последняя обладает аллегорическим смыслом, который подчеркивается наличием зеркала. В отличие от этого, «Натюрморт с цветами» больше сосредоточен на передаче натуральности и элегантности цветочных изображений. Тем не менее, в обеих работах проявляется высокий уровень мастерства художника. Детали картин, особенно в части рисунка и композиции, свидетельствуют о тонком художественном чутье Арельяно, позволяющем ему создавать гармоничные и тщательно выверенные композиции.

Картины Арельяно, в которых заметно влияние как фламандского, так и итальянского стилей, пользовались большой популярностью при испанском дворе. Эти произведения представляли собой не просто декоративные изображения, а были интеллектуальными ребусами с религиозным подтекстом. Под воздействием идей Контрреформации заказчики картин с гирляндами, играя с их скрытыми смыслами, раскрывали для себя глубокие символические значения, заложенные в работах художника.

От Сегерса Арельяно перенял стройность композиции, динамичность и движение. Работы Сегерса также вдохновляли его присутствием животных и насекомых, которые оживляли картины. А у Нуцци Арельяно заимствовал эстетику рам в виде картуша, часто украшенных живыми цветами.

У Арельяно была многочисленная группа учеников и помощников, которые продолжали работать в манере мастера и после его смерти. Множество заказов заставляло Арельяно поддерживать большую мастерскую, которой обычно управляла его жена. После её смерти он снова вступил в брак, на этот раз с племянницей своего учителя — Марией де Коркуэра (исп. *María de. Corcuera*)³³⁴. От второго брака родился сын Хосе де Арельяно (исп. *Josè de Arellano*, 1653–1714), который, вместе со своим зятем Бартоломе Пересом, был одним из его самых усердных сотрудников³³⁵. Арельяно скончался в Мадриде в 1676 г. и был похоронен в церкви Сан-Фелипе-эль-Реаль.

«Цветочная гирлянда с Ванитас» (холст, масло; 148.4 x 126.3 см; инв. № 168/2004) (илл. 108), находящаяся в коллекции Музея изящных искусств Валенсии, является самой ранней подписанной и датированной работой Хуана де Арельяно, относящейся к 1646 г. Цветочная гирлянда соответствует раннему творчеству Арельяно и следует фламандской формуле, установленной Яном Брейгелем Старшим (1568–1625) и состоящей из пятидесяти видов хорошо узнаваемых цветов (лилии, нарциссы, ромашки, гиацинты, тюльпаны, розы, анемоны, гвоздики и т.д.), среди которых много подробно выписанных садовых насекомых и различных птиц (разного вида и названия пернатые, божьи коровки, гусеницы, бабочки, стрекозы, улитки, пчелы и др.).

Франсиско Камило (исп. *Francisco Camilo*, 1615–1673) — автор центрального медальона, изображающего сцену быстротечности человеческого существования, в которой в пейзаже присутствуют путти, пускающие мыльные пузыри и играющие

³³⁴ Saltillo M. del. *Artistas madrileños (1592–1850)* // Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. — 1953. — № 57. — P. 183.

³³⁵ Sánchez del Peral J. R. *Enciclopedia del Museo Nacional del Prado* — Vol. II. — 2006. — P. 409. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia> (дата обращения: 03.04.2025).

с символами ваникас³³⁶, такими, как, например, череп. На заднем плане, рядом с постаментом, на котором размещены другие узнаваемые символы ваникас, изображены два маленьких путти — аллегория мимолетности времени. Потухшая свеча символизирует угасшую жизнь, а ветряная мельница указывает на противоречивость и многогранность человеческой судьбы, физического и духовного состояния человека. На постаменте также видна овечья шкура, возможно, отсылающая к золотому руно Ясона, символизируя власть и богатство, к которым человек стремится на протяжении всей своей жизни.

Гирлянда, окружающая медальон, усиливает послание эфемерности, так как красота и пышность цветов недолговечны — они угаснут так же быстро, как лопнут мыльные пузыри. Образ мыльного пузыря как аллегии быстротечности человеческого существования основан на классических текстах Варрона³³⁷ и Лукана³³⁸, авторов пословиц *Homo bulla est* («Человек подобен мыльному пузырю»)³³⁹ и *Vita quasi fumus, bullula flosque perit* («Жизнь заканчивается, как мыльный пузырь и как цветок»). Первая фраза ясно гласит, что человек хрупок, как мыльный пузырь, а вторая, что человеческая жизнь погибает так же быстро, как рассеивается дым, лопается мыльный пузырь и увядает цветок. Сравнение краткости жизни с жизнью цветов придает смысл гирлянде, окружающей медальон, поскольку, как и цветы, жизнь может быть прекрасной, но мимолетной и тленной. Обе пословицы в эпоху Возрождения вошли в сборник «Адагия» («Adagia», 1500)

³³⁶ Термин *vanitas* впервые встречается в словах Соломона, который сказал: «*Vanitas vanitatum omnia vanitas*» («Суета сует, все есть суета»). — Книга Екклесиаста, Глава 1, стихи 2–11.

³³⁷ Марк Теренций Варрон (Marcus Terentius Varro, 116 г. до н. э.–27 г. до н. э.) — римский учёный-энциклопедист и писатель, по месту рождения именуемый Варрон Реатинский.

³³⁸ Марк Анней Лукан (Marcus Annaeus Lucanus, 39–65) — римский эпический поэт, один из крупнейших после Вергилия. Главное его произведение — поэма «Фарсалия».

³³⁹ Desiderius E. Adagia. — Basel: Joa. Frobenius, 1523. — P. 383. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://books.google.de/books/about/Adagia.html?id=OzZPAAAcAAJ&redir_esc=y (дата обращения: 04.04.2025).

Эразма Роттердамского (ок. 1466–1536) и прочно сохранились в культуре барокко³⁴⁰. В духе Сегерса Арельяно включает композицию *Memento mori* («Помни о смерти») в красочную цветочную гирлянду, усиливающую впечатление от нравоучительной композиции в центральном медальоне.

Одно из самых известных произведений Арельяно — это «Гирлянда с цветами, птицами и бабочками» (холст, масло; 100 x 74 см.; инв. № RF411) (илл. 109), которая в настоящее время выставлена в Лувре. В центре ее две птицы (верхняя — большая синица, другая, вероятно, вьюрок), а также бабочка (Павлиний глаз). Гирлянда сплетена из самых разных цветов, два из которых георгины и апельсиновый цвет — редко встречаются в работах Арельяно. Вышеупомянутая картина «Цветочная гирлянда со святым Франциском» (илл. 97) имеет полностью идентичную гирлянду, что подчеркивает мастерство художника в создании композиции и повторение этих элементов в разных произведениях. Эта идентичность доказывает, что Арельяно работал, используя готовые образцы или заготовки, которые могли потребовать доработок по вкусу приобретшего их человека. Система работы представляла собой почти механизированное производство, в котором за результат частично отвечал заказчик.

Кисти Арельяно принадлежит также картина «Гирлянда из роз, тюльпанов и других цветов, окружающая медальон с Девой Марией и Младенцем» (холст, масло; 98.5 x 73 см.; частная коллекция) (илл. 110) находящаяся в частной коллекции. Композицию букета Арельяно формирует по «брейгелевскому» типу, помещая на самый верх наиболее важный цветок³⁴¹. В данном случае это ирис, атрибут

³⁴⁰ Valdivieso González E. Unas vanitas de Arellano y Camilo // Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA. — 1979. — N. 45. — P. 480.

³⁴¹ Калмыкова В. В. Цветы. Великие полотна / В. В. Калмыкова. — Москва: Белый город, 2021. — С. 139.

древнегреческой богини радуги Ириды. Именно она, как считалось, провожала женские души в царство мертвых, и поэтому ирис превратился в цветок смерти. Но иногда ирис перелетал от живых к мертвым, от богов к людям, передавая разные послания, тогда он воспринимался как цветок-вестник.

С течением времени в творчестве Арельяно гирлянды с религиозными сценами были заменены гирляндами с пейзажами, что в целом отражает эволюцию жанра гирлянд с религиозным сюжетом в Европе и, в частности, на родине этого жанра — во Фландрии. Примером как зависимости от фламандских моделей, так и высокого качества, достигнутого Арельяно в этом виде работ, являются «Гирлянда из цветов и пейзаж» (холст, масло; 58 x 73 см.; инв. № P002507) (илл. 111) и парная к ней «Гирлянда из цветов и пейзаж» (холст, масло; 58 x 73 см.; инв. № P002508) (илл. 112) из коллекции музея Прадо в Мадриде (обе — 1652 г.). Вместо религиозных сюжетов в гирляндах Арельяно изображены пейзажи, обрамленные извилистыми картушами с богатой и сложной каменной лепниной. Эти произведения были созданы, когда художнику было тридцать восемь лет, и они подтверждают, что к этому времени он достиг высокого уровня мастерства в своем искусстве³⁴².

Его рисунок, утонченный и четкий, выполнен в изысканной графической манере. На обоих холстах художник использует характерную для себя палитру основных цветов: глубокий красный и синий, а также мягкий желтый и чистый белый, которые в сочетании с другими оттенками создают удивительный декоративный эффект. Картуши, с рельефными элементами, служащие рамками

³⁴² Museo Nacional del Prado. La belleza de lo real: floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado, 1600–1800 / [comisariado, T. de Antonio Sáenz, M. Orihuela Maeso]. — Madrid: Museo del Prado, 1995. — P. 91. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://bibliotecadigital.museodelprado.es/pradobib/en/bib/15739.do> (дата обращения: 04.04.2025).

для пейзажей, заимствованы из северного маньеризма. Панорамы, заключенные в этих картушах, вероятно, принадлежат другому художнику, более опытному в изображении пейзажей³⁴³.

На обеих картинах на переднем плане виднеется верхушка колонны или пилястры, искусно вылепленная с использованием декоративных мотивов, взятых из классического репертуара. Вверху появляются сложные архитектурные формы, над которыми торжествуют два мотива гребешка с другими столь же четко очерченными элементами, образующими своеобразное отверстие неправильной формы, сквозь которое проглядывают далекие пейзажи со светящимися горизонтами и нечеткими, тающими в воздушной дымке деталями. Благодаря своему ясному освещению они способствуют созданию в картине эффекта перспективы, уходящей в глубину, и точки схода, к которой устремляется взгляд зрителя. Пейзажные композиции показаны расположенными в трех последовательных плоскостях, во фламандском дорубенсовском стиле последовательно окрашенных в охра, зеленый и синий цвета. Цветы же торжествуют повсюду, как из-за доминирующих светящихся и красочных гирлянд, так и из-за ветвей и бутонов, которые с намеренной небрежностью упали вниз с верхней части картуша.

Цветы и листья растений скрывают верхнюю часть картуша и подобраны друг к другу по форме и размеру. Среди них можно увидеть розы, гвоздики, желтофиоли, жасмин, анемоны, мальвы, целинды, анютины глазки, нарциссы, гиацинты, тюльпаны, ромашки и лилии, переливающиеся цвета которых более

³⁴³ Ху Э. Д. Хуан де Арельяно (1614–1676) и его цветочные гирлянды / Э. Д. Ху // Ибероамериканские тетради. — 2024. — Т. 12, № 2. — С. 82. — DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-72-86.

выражены за счет направленного света, освещающего и окрашивающего листья в интенсивный зеленый цвет. Присутствие многочисленных порхающих и садящихся на цветы насекомых и бабочек, выполненных с почти миниатюрной точностью, подчеркивает знание техники, обусловленное вкусом к точности фламандской живописи³⁴⁴.

Пейзаж с изображением суши образует пару с пейзажем, изображающим море. Эти картины, вероятно, символизируют две стихии — воду и землю. Однако в этих работах цветы уже не занимают второстепенную роль: гирлянды теряют функцию обрамления и фланкирования, становясь самодостаточными и почти полностью скрывая пейзажи своими пышными гроздьями цветов³⁴⁵.

Как уже упоминалось, испанские гирлянды, помимо религиозных образов и пейзажей, нередко включают мифологические фигуры, заимствованные из греческой мифологии. Ярким примером такого подхода являются работы Хуана де Арельяно, в частности две его картины, выполненные в парном исполнении — «Цветочная гирлянда на фоне картуша с мифологической композицией, изображающей Цирцею и Пикуса» (холст, масло; 124 x 104 см; коллекция АХА) (илл. 113, 114). Парные гирлянды в этих картинах соединяют композиционные элементы, характерные для Сегерса, с такой деталью как картуш, а также с насыщенным колоритом, свойственными творчеству Нуцци. Обе сцены выполнены в технике гризайли, что придает им характерную для фламандской традиции скульптурность и выразительность³⁴⁶. Использование серых тонов,

³⁴⁴ Luna J. J. *El bodegón español en el Prado: de Van der Hamen a Goya* / Museo Nacional del Prado. — Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009. — Pp. 100–102.

³⁴⁵ Ху Э. Д. Хуан де Арельяно (1614–1676) и его цветочные гирлянды / Э. Д. Ху // Иberoамериканские тетради. — 2024. — Т. 12, № 2. — С. 83. — DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-72-86.

³⁴⁶ Максимюк Т. М. Натюрморт-гирлянда в испанской живописи XVII века (на основе выпускной квалификационной работы 2016 г.) / Т. М. Максимюк // Девятый Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры: сборник работ лауреатов [Электронное сетевое издание]. — Москва: Институт Наследия, 2022.

свойственное фламандской школе, позволяет передать не только декоративную красоту, но и глубину мифологических сюжетов. Таким образом, работы Хуана де Арельяно становятся ярким примером синтеза мифологических тем и декоративного искусства, что является характерным для испанского барокко.

Работы Арельяно довольно редко встречаются в России, а на Западе большинство его произведений хранится в музее Прадо. Среди собрания Смоленской художественной галереи — картина Хуана де Арельяно «Натюрморт с цветами» (илл. 115), уникальная своей особой, неповторимой легкостью. «Натюрморт с цветами» (илл. 115) — типичный образец зрелых произведений художника, в которых в полной мере раскрываются его тонкий лиризм и превосходное живописное мастерство. Смоленская картина существенно пополняет фонд испанских картин в российских собраниях³⁴⁷.

В обеих картинах «Ваза с цветами» (холст, масло; 60 х 46 см; инв. № P000596) (илл. 116) и (холст, масло; 60 х 45 см; инв. № P000597) (илл. 117) из коллекции музея Прадо центральным элементом, вокруг которого организована композиция, является стеклянная ваза для цветов, основание которой опирается на каменную поверхность. В сосуде в форме колбы находится вода. Хотя конкретные виды цветов различаются в этих двух произведениях, их схожие размеры, выбранные стратегии изображения букетов и тот факт, что обе картины имеют одинаковое происхождение, позволяют предположить, что они были задуманы как пара.

В последние годы своей карьеры Арельяно создал ряд произведений крупного формата, в которых изображены не только цветочные букеты, но и

— С. 548. — Режим доступа: <https://heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2022/12/9-j-konkurs-molodyh-uchenyh-2022.pdf> (дата обращения: 02.04.2025).

³⁴⁷ Ху Э. Д. Хуан де Арельяно (1614–1676) и его цветочные гирлянды / Э. Д. Ху // Ибероамериканские тетради. — 2024. — Т. 12, № 2. — С. 84. — DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-72-86.

«Цветочные корзины». Эти работы представляют собой вершину развития его цветочных композиций. Одним из ярких примеров является «Цветочная корзина» (холст, масло; 84.9 x 105.1 см; инв. № P003139) (илл. 118) из коллекции музея Прадо. Уверенная и ритмичная манера письма художника придает цветам, листьями и стеблям ощущение динамичной, пульсирующей жизни — качества, которые всегда оставались одними из самых привлекательных черт его творчества³⁴⁸.

В описи имущества Хуана де Арельяно, составленной после его смерти в 1676 г., упоминается картина с цветочной гирляндой, выполненная Арельяно, на которой центральным сюжетом являлись Богоматерь и спящий ребенок, написанные кистью Матео Сересо (исп. *Mateo Cerezo*, 1637–1666). Это подтверждает, что Хуан де Арельяно сотрудничал с М. Сересо и, вероятно, работал с ним и над другими произведениями³⁴⁹. Таким образом, помимо сотрудничества с Франсиско Камило, можно утверждать, что Арельяно также взаимодействовал с другими художниками, специализировавшимися на религиозных темах.

По многим картинам с цветочными гирляндами Хуана де Арельяно отсутствует информация о его сотрудничестве с другими художниками, а также данные о датировке произведений. Однако, опираясь на даты картин «Цветочная гирлянда с Ванитас» и парных «Гирлянд из цветов и пейзажа», можно подтвердить, что с 1646 г. до середины 1650-х гг. Арельяно создавал цветочные гирлянды, которые в значительной степени отражают влияние его учителя Сегерса.

³⁴⁸ Там же. С. 85.

³⁴⁹ Pérez Sánchez A. E. Juan de Arellano 1614–1676. — Madrid: Caja Madrid, 1998. — P. 17.

Картины с цветочными мотивами давали Арельяно неплохой заработок³⁵⁰. Создание нового изобразительного жанра, произведения которого могли быть легко приобретены и адаптированы широкой публикой, осуществлялось в мастерских, как правило, семейного типа. В таких мастерских работали люди, непосредственно связанные с мастером-художником: ученики, соавторы или те, кто помогал в выполнении административных задач, таких как продажа картин. В ряде случаев мастерская и магазин находились в одном и том же здании, что значительно упрощало контроль за бизнесом в рамках семьи. Такая форма организации была направлена на коммерциализацию произведений искусства.

Цветочные картины рассматривались публикой как декоративные объекты, которые сами по себе не подразумевали смысловой нагрузки. Речь шла о массовом производстве, направленном на удовлетворение спроса, отвечавшего существовавшему в то время вкусу к красивым повседневным вещам. Такая дифференциация внутри живописи, очевидно, лишила многие произведения высоких художественных качеств, но и художник, обычно «выходец из других жанров», в которых он потерпел неудачу, в первую очередь стремился обеспечить себе стабильное экономическое положение, как это было с Арельяно. Это заставляло его активно сотрудничать со своими помощниками и учениками в студии, в том числе со своим сыном Хосе де Арельяно и зятем — Бартоломе Пересом, которые работали в его манере, чтобы удовлетворить возросший спрос на подобные мотивы. По словам Паломино, Бартоломе Перес рисовал цветы, как и его тесть, и мог рисовать фигуры на некоторых картинах Арельяно³⁵¹.

³⁵⁰ Palomino de Castro y Velasco A. A. An Account of the Lives and Works of the Most Eminent Spanish Painters, Sculptors and Architects, and Where Their Several Performances Are to Be Seen / Translated by Sam. Harding. — London: Sam. Harding, 1739. — P. 78.

³⁵¹ Ibid. P. 130.

Бартоломе Перес продолжил развитие традиции, начатую Хуаном де Арельяно, сделав гирлянды еще более живыми и декоративными. Он активно экспериментировал с их композициями, при этом продолжал опираться на фламандские и итальянские образцы. Завершающим этапом эволюции жанра гирлянд с религиозным сюжетом в XVII в. стали работы Габриэля де ла Кorte (1648–1694)³⁵². Его живопись отличается фактурной свободой и спонтанностью благодаря технике письма по мокрому, придающей цветам бархатистую глубину и мягкость. Художник окончательно преобразовал гирлянду в изящно изгибающуюся декоративную рамку, составленную из стилизованных цветов и листьев. Ярким примером этого подхода является его произведение «Гирлянда из цветов и медальон» в Национальном музее искусства Каталонии (холст, масло; 72 x 167 см.; инв. № 024307–000) (илл. 119). Его стиль предвосхищает дальнейшее развитие в XVIII в. направления, характеризующегося сложными композициями на изогнутых картушах³⁵³.

В творчестве Хуана де Арельяно выделяются три основные группы картин с цветочными мотивами: цветы в вазах, цветы в корзинах и декоративные цветочные гирлянды, содержащие аллегорические или религиозные элементы, а также пейзажи, выполненные другими художниками³⁵⁴. Начав с создания произведений с цветочными гирляндами, Арельяно постепенно развивал свой стиль и мастерство,

³⁵² Максимюк Т. М. Натюрморт-гирлянда в испанской живописи XVII века (на основе выпускной квалификационной работы 2016 г.) / Т. М. Максимюк // Девятый Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры: сборник работ лауреатов [Электронное сетевое издание]. — Москва: Институт Наследия, 2022. — С. 551. — Режим доступа: <https://heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2022/12/9-j-konkurs-molodyh-uchenyh-2022.pdf> (дата обращения: 02.04.2025).

³⁵³ Museo del Prado. Gabriel de la Corte [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/corte-gabriel-de-la/590ed25c-e5b8-49a3-b5ca-856102c179e6> (дата обращения: 25.03.2025).

³⁵⁴ Ху Э. Д. Хуан де Арельяно (1614–1676) и его цветочные гирлянды / Э. Д. Ху // Ибероамериканские тетради. — 2024. — Т. 12, № 2. — С. 85. — DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-72-86.

переходя к самостоятельным цветочным натюрмортам. Сначала он активно сотрудничал с мастерами религиозной живописи и пейзажистами, но позднее, получив возможность работать без помощников, смог лучше выразить свою индивидуальность в жанре натюрморта.

Работы Арельяно отличались не только мастерством исполнения, но и глубокой символикой, что делает их важным вкладом в развитие искусства XVII в. и наследие испанского барокко. Хуан ван дер Хамен-и-Леон заложил основы испанской цветочной живописи, но именно Хуан де Арельяно стал ключевой фигурой в её развитии, превратив жанр в самостоятельное направление. Его творчество — пример того, как художник, благодаря своему таланту и труду, смог перейти от коллективного творчества к индивидуальному, создав произведения, которые стали значимым вкладом в искусство того времени.

Под влиянием фламандских и итальянских мастеров Арельяно создал уникальный стиль, сочетающий барочную декоративность, натурализм и динамичность. Развитие жанра гирлянд с религиозным сюжетом в Испании шло в русле общеевропейских тенденций, но приобретало национальную специфику. Мастерские художников становились центрами производства, где картины создавались с учетом запросов различных слоёв общества — от аристократии до буржуазии. Благодаря усилиям Арельяно и его последователей, таких как Бартоломе Перес и Габриэль де ла Корте, испанская цветочная живопись обрела прочную традицию, влияние которой ощущалось и в последующие века.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Картины с цветочными гирляндами, изначально использовавшиеся как посвящение святым в церквях и соборах, со временем приобрели широкую популярность и приобрели популярность в качестве религиозных образов домашних молелен и декора светских интерьеров. Эти изображения, сочетавшие цветочные и фруктовые гирлянды с религиозными сценами, также использовались как пожертвования в храмы или как картины-эпитафии, украшающие надгробия. Особенно в католических Южных Нидерландах такой тип натюрморта получил широкое распространение и развитие.

В 1607 г. Федерико Борромео обратился к Яну Брейгелю Старшему с просьбой создать пейзаж, окаймленный гирляндой. Этот запрос стал основой для создания новых произведений, в которых цветочные гирлянды вводились как символы святости центрального образа и чистоты и благочестия заказчика. Борромео активно поддерживал использование изобразительного искусства как средства религиозного воспитания и духовной гармонии, что способствовало увеличению количества таких произведений как в католических храмах, так и в частных коллекциях. Идея цветочных гирлянд, зародившаяся в творчестве Яна Брейгеля Старшего и Хендрика ван Балена, в значительной степени была вдохновлена духовной атмосферой эпохи Контрреформации, в частности усиливающимся культом святых и Мадонны, который активно поддерживался церковными властями, включая самого Федерико Борромео.

Тема сотрудничества в искусстве, на первый взгляд кажущаяся исключительно современной, на самом деле имеет глубокие корни в истории

искусства. Командная работа художников была неотъемлемой частью творческого процесса XVII в. Сотрудничество между Брейгелем и Рубенсом продолжалось до смерти Брейгеля, после чего его сын Ян Брейгель Младший взял на себя руководство мастерской и продолжил работать с Рубенсом и его помощниками. Эти поздние работы часто имитировали стиль, разработанный Яном Брейгелем Старшим и молодым Рубенсом, что свидетельствует о сильном влиянии этой ранней художественной традиции «гирлянд». Некоторые из наиболее успешных и востребованных совместных работ, среди которых картины с Мадонной с Младенцем или мифологическими группами, обрамленными сложными гирляндами, явились источником вдохновения для многочисленных поздних копий, выполненных с них Яном Брейгелем Младшим.

Работы Брейгеля и Ван Балена, сочетающие цветочные мотивы с религиозными изображениями, стали частью этого широкого художественного движения, что позволило им не только прославлять святыни, но и делать свои произведения доступными для широких слоев общества. Именно в контексте религиозных и культурных изменений, инициированных такими фигурами, как Борромео, цветочные гирлянды стали символом веры и гармонии в искусстве XVII в., олицетворяя идеалы католической Контрреформации. Используя модели Рубенса, Хендрик ван Бален писал фигуры, в то время как сама гирлянда стала важной частью искусства в первые десятилетия XVII в., создав новый художественный жанр.

В творчестве Даниеля Сегерса также можно отметить использование цветочных гирлянд. Его картины с гирляндами часто дарились безвозмездно, поскольку иезуитам не разрешалось получать доход от продажи. Сегерс получал в

качестве оплаты за свои произведения дары, такие как распятия из золота и четки с бусинами, что подчеркивало важность его художественного вклада в церковную жизнь. Его работы помогали формировать особую художественную идентичность коллекций антверпенских иезуитов, благодаря чему они сохраняли высокую ценность для коллекционеров и зрителей.

В эпоху Контрреформации католицизм стремился возвысить и украсить изображения святых, особенно Мадонны. Этот подход, заключающийся в использовании цветочных гирлянд для украшения религиозных образов, хорошо прослеживается в работах Яна Брейгеля Старшего и Даниеля Сегерса. Сегерс создал несколько вариаций модели Брейгеля, в которых уникальные гирлянды сочетались с иллюзионистическими каменными картушами и детализированными изображениями, чтобы создать гармонию между цветочными мотивами и центральной фигурой Мадонны.

Работы Тилена, ученика Сегерса, демонстрируют, как важные художественные навыки были переданы от учителя к ученику, а также как Тилен сам развивал свой стиль. Он внимательно подходил к композиции цветочных гирлянд, гармонично сочетая разные виды цветов, но в отличие от более легких и текучих стилей учителей, его работы отличались скрупулезной симметрией и жесткостью, что придавало им несколько архаичный вид. В дальнейшем влияние фламандской живописи, включая стиль Тилена, распространилось в Испанию. Мадридские художники, такие как Хуан де Арельяно и Бартоломе Перес, начали интегрировать элементы фламандского натюрморта в свое творчество, что подтвердило международное признание жанра гирлянд с религиозным сюжетом. Получают распространение не только одиночные образы Мадонны или святых, но

и религиозные сцены, окаймленные цветочной гирляндой.

Ян Брейгель Младший продолжал традиции своего отца, Яна Брейгеля Старшего, как в плане художественного стиля, так и в плане сотрудничества с известными мастерами своего времени. Его работы сочетали цветочный натюрморт с религиозными мотивами, и он активно развивал стиль своего отца, в том числе завершил не законченные им работы и создал собственные произведения, в которых усилена символика и эстетика барокко. Эти работы оказали значительное влияние на развитие фламандской и в целом европейской художественной традиции XVII в. Семья Брейгелей, активно работавшая в Южных Нидерландах в XVI и XVII вв., оставила неизгладимый след в искусстве. Ян Питер Брейгель продолжил традиции, заложенные его дедом и отцом, но с течением времени добавил в свои картины более светские и чисто орнаментальные элементы. Его работы стали служить декоративным целям в особняках аристократии, а не только религиозным, как у предыдущих поколений.

К середине XVII в. художники начали отходить от традиционных религиозных гирлянд и внедрять элементы декоративных картушей, что стало результатом влияния Даниеля Сегерса и его учеников. Эти изменения в технике и тематике отражают эволюцию барокко, в том числе усиление натурализма и динамики в искусстве. В эпоху, когда Фландрия переживала политические перемены, цветочные гирлянды оставались важным элементом искусства. Картины с гирляндами продолжали оставаться востребованными, но они начали терять свою прежнюю популярность, уступая место новым художественным тенденциям.

В испанском контексте работы Арельяно отличались не только мастерством исполнения, но и глубокой символикой, что делает их важным вкладом в развитие

искусства XVII в. и наследие испанского барокко. Хуан ван дер Хамен-и-Леон заложил основы испанской цветочной живописи, но именно Хуан де Арельяно стал ключевой фигурой в её развитии, превратив жанр в самостоятельное направление. Его творчество — пример того, как художник, благодаря своему таланту и труду, смог перейти от коллективного творчества к индивидуальному, создав произведения, которые стали значимым вкладом в искусство того времени. Под влиянием фламандских и итальянских мастеров Арельяно создал уникальный стиль, сочетающий барочную декоративность, натурализм и динамичность. Развитие жанра гирлянд с религиозным сюжетом в Испании шло в русле общеевропейских тенденций, но приобретало национальную специфику. Мастерские художников становились центрами производства, где картины создавались с учетом запросов различных слоёв общества — от аристократии до буржуазии. Благодаря усилиям Арельяно и его последователей, таких как Бартоломе Перес и Габриэль де ла Корте, испанская цветочная живопись обрела прочную традицию, влияние которой ощущалось и в последующие века.

В XVII в., когда фламандские художники часто специализировались на определенных темах и жанрах (натюрморты, религиозные образы, ведуты и т. д.), несколько художников нередко сотрудничали друг с другом в процессе создания отдельного произведения, имеющего таким образом не одного, а целый ряд авторов. Таким образом, жанры, ранее имевшие тенденцию к обособлению друг от друга (натюрморт, пейзаж, религиозный образ), снова соединились в синкретичном изображении.

Для исследователей XX–XXI вв. цветочные гирлянды стали символом эволюции барочного искусства, отражая политические и культурные изменения

того времени, но сохраняя важность как декоративный элемент и памятник прежней эпохи.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бабина Н. П., Грицай Н. И. Век Рубенса. Аллегорические, библейские и мифологические сюжеты в искусстве Фландрии XVII столетия / Н. П. Бабина, Н. И. Грицай. — Санкт-Петербург: Славия, 2014. — 127 с.
2. Бабина Н. П., Грицай Н. И. Фламандская живопись XVII–XVIII веков: Каталог коллекции / Н. П. Бабина, Н. И. Грицай. — Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2005. — 584 с.
3. Богдан В. Т., Целищева Л. Н., Сафаралиева Д. А., Конькова Г. И., Литовченко Е. Н., Плюснина Е. А. (сост.). Русское и западноевропейское искусство XVII – начало XX века / В. Т. Богдан, Л. Н. Целищева, Д. А. Сафаралиева и др. — Санкт-Петербург: Художник России, 1993. — 72 с.
4. Бородина С. Д. Святое семейство / С. Д. Бородина // Мир искусств: Вестник МИА. — 2018. — № 2 (22). — С. 94–104.
5. Брокгауз Ф. А. Энциклопедический словарь / под ред. И. Е. Андреевского. — Санкт-Петербург: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1890–1907. — Т. 1: А - Алтай. — 1890. — 480 с. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01003924259?page=512&rotate=0&theme=white> (дата обращения: 04.04.2025).
6. Булгакова А. В. «Окружение гениев»: Фламандская живопись XVII века из Большого собрания изящных искусств ASG: каталог / А. В. Булгакова. — Казань, 2022. — 28 с. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://asg->

- invest.ru/upload/iblock/fbf/18im8t5f71o1hczbaag3viu8anwaz3kc/фламандцы_каталог2022.pdf (дата обращения: 03.04.2025).
7. Виноградова Т. Н. Аллегии и символы во фламандских натюрморта XVII в., включенных в религиозные сцены. На примере двух картин из собрания ГМИР / Т. Н. Виноградова // Труды Государственного музея истории религии. — Санкт-Петербург: ФГБОУВПО «СПГУТД», 2015. — Вып. 15. — С. 42–54.
 8. Захарова Т. А. Голландско-фламандские образы цветов и плодов в русской живописи XVIII века: от науки и эмблематики к эстетизации образа / Т. А. Захарова // Academia. — 2021. — № 1. — С. 23–31. — DOI: 10.37953/2079-0341-2021-1-1-23-31. — URL: <https://academia.com/article/10.37953/2079-0341-2021-1-1-23-31> (дата обращения: 02.04.2025).
 9. Звездина Ю. Н. Гирлянда в религиозной живописи Ренессанса / Ю. Н. Звездина // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. — Санкт-Петербург: НП-Принт, 2016. — Вып. 6. — С. 361–367.
 10. Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта / Ю. Н. Звездина. — Москва: Наука, 1997. — 160 с.
 11. Искусство Нидерландов, Фландрии и Голландии XV–XVIII вв.: Путеводитель по выставке / Гос. Эрмитаж. — Москва: Искусство, 1955. — 116 с.
 12. Калмыкова В. В. Цветы. Великие полотна / В. В. Калмыкова. — Москва: Белый город, 2021. — 240 с.
 13. Кулакова О. Ю. Голландский цветочный натюрморт XVII века: интерес и забвение на протяжении столетий / О. Ю. Кулакова // Обсерватория культуры. — 2021. — Т. 18, № 5. — С. 496–505. — DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-496-505.

14. Кулакова О. Ю. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» «Становление и развитие жанра голландского цветочного натюрморта 1600–1670 годов как отражение классического естествознания / О. Ю. Кулакова. — Санкт-Петербург: ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», 2022. — 26 с.
15. Кулакова О. Ю. Становление и развитие жанра голландского цветочного натюрморта 1600–1670 годов как отражение классического естествознания: дис. ... канд. искусствоведения / О. Ю. Кулакова. — Санкт-Петербург: ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», 2022. — 347 с.
16. Левинсон-Лессинг В. Ф. Снейдерс и фламандский натюрморт / В. Ф. Левинсон-Лессинг. — Л.: Комитет популяризации художественных изданий при Гос. академии истории материальной культуры, 1926. — 36 с.
17. Литовченко Е. Н., Богдан В. Т. Музей академии художеств. Путеводитель / Е. Н. Литовченко, В. Т. Богдан. — Санкт-Петербург: НП-Принт, 2022. — 80 с.
18. Лозинский С. Г. История Бельгии и Голландии в Новое время / С. Г. Лозинский. — Москва: Юрайт, 2025. — 227 с. — (Антология мысли). — Текст: электронный. — Режим доступа: <https://urait.ru/bcode/566916> (дата обращения: 02.04.2025).
19. Лыдин Н. Н. Современная британская историография войны за испанское наследство (1701–1714) / Н. Н. Лыдин // Мир науки, культуры, образования. — 2011. — № 5 (30). — С. 287–290.

20. Мадонна в цветах / Art Square Gallery [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://artssquaregallery.ru/madonnaflowers> (дата обращения: 02.04.2025).
21. Максимюк Т. М. Натюрморт-гирлянда в испанской живописи XVII века (на основе выпускной квалификационной работы 2016 г.) / Т. М. Максимюк // Девятый Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры: сборник работ лауреатов [Электронное сетевое издание]. — Москва: Институт Наследия, 2022. — С. 516–584. — Режим доступа: <https://heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2022/12/9-j-konkurs-molodyh-uchenyh-2022.pdf> (дата обращения: 02.04.2025).
22. Маркова Н. Ю. О символике цветов в классическом искусстве / Н. Ю. Маркова // Искусство: учебно-методическая газета для учителей МХК, музыки и ИЗО. — 2006. — № 2. — С. 21–23.
23. Охоцимский А. Д. Протестантская иеротопия в голландской живописи золотого века / А. Д. Охоцимский // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. — 2017. — № 3(13). — С. 10–32.
24. Розенблюм Е. М., Аникьев И. И. Тридентский Собор. Каноны и декреты. Перевод с латинского языка / Е. М. Розенблюм, И. И. Аникьев. — Санкт-Петербург: Католическая высшая духовная семинария «Мария – Царица Апостолов», 2019. — 234 с.
25. Сад Эрмитажа. — Санкт-Петербург: Фонд «Эрмитаж XXI век», 2022. — 605 с.
26. Садков В. А. Зримый образ и скрытый смысл: аллегории и эмблематика в живописи Фландрии и Голландии второй половины XVI–XVII веков: каталог выставки / В. А. Садков. — Москва: Альфа-Принт, 2004. — 115 с.

27. Садков В. А., Хачатурова В. М. Царство флоры: Цветочные натюрморты старых мастеров Голландии и Фландрии: каталог выставки / В. А. Садков, В. М. Хачатурова. — Санкт-Петербург: Модус Вивенди, 2012. — 191 с.
28. Сковцова Е. А. «Портрет Елизаветы Петровны» Г.-К. фон Преннера (1754 г., ГТГ) и европейская традиция портрета в цветочном обрамлении / Е. А. Сковцова // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. — 2020. — С. 206–219.
29. Ставров А. Каталог художников Европы и Америки. В 2 т. Т. 1. А–L [Электронный ресурс] / А. Ставров. — Режим доступа: https://books.google.de/books/about/Каталог_художников_Ев.html?id=mRP-EAAAQBAJ&redir_esc=y (дата обращения: 05.03.2025).
30. Товия 6:1–9 (перевод А. И. Григорьева). — Москва: Издательство "Религия", 2000. — С. 175.
31. Ху Э. Д. Вербрюггены — от религиозных картин-гирлянд до нерелигиозных / Э. Д. Ху // Культура и искусство. — 2025. — № 5. — С. 120–138. — DOI: 10.7256/2454-0625.2025.5.71841. — URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71841
32. Ху Э. Д. Мадонна в цветочных гирляндах во фламандской живописи XVII века / Э. Д. Ху // Культура и искусство. — 2021. — № 7. — С. 66–80. — DOI: 10.7256/2454-0625.2021.7.33907.
33. Ху Э. Д. Происхождение цветочных гирлянд во фламандской живописи XVII века / Э. Д. Ху // Манускрипт. — 2020. — Т. 13, № 7. — С. 180–184. — DOI: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.7.35>.

34. Ху Э. Д. Серия «Аллегии пяти чувств» из Прадо: аллегория, гирлянда и синестезия в творчестве П. П. Рубенса и Я. Брейгеля Старшего / Э. Д. Ху // Ибероамериканские тетради. — 2025. — Т. 13, № 2. — С. 107–127. — DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-107-127.
35. Ху Э. Д. Хуан де Арельяно (1614–1676) и его цветочные гирлянды / Э. Д. Ху // Ибероамериканские тетради. — 2024. — Т. 12, № 2. — С. 72–86. — DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-72-86.
36. Ху Э. Д. Ян Филипп ван Тилен и его картины цветочных гирлянд / Э. Д. Ху // Культура и искусство. — 2021. — № 3. — С. 58–65. — DOI: 10.7256/2454-0625.2021.3.33322. — URL: https://e-notabene.ru/camag/article_33322.html
37. Alen K. Met vergrootglas en penseel. Bloemen en bloemstukken in de Nederlanden tussen 1560 en 1620. — Antwerpen: Museum Nicolaas Rockox en KMSKA, 2015. — Pp. 7–33.
38. Allard H. J. Broeder Daniël Seghers, S. J. — Volksalmanak voor Ned. Katholieken, 1870. — 47 p.
39. Argenziano R. "Me perdonne mio mal schritto". L'italiano delle lettere di Jan Brueghel I a Federico Borromeo ed Ercole Bianchi (1596-1624) // Quaderni di Gargnano. — 2018. — № 2. — Pp. 633–660. — DOI: 10.13130/quadernidigargnano-02-27.
40. ARS VIVENDI. Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века / Государственный Эрмитаж [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://arsvivendi.hermitagemuseum.org> (дата обращения: 02.04.2025).
41. ARS VIVENDI. Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века: каталог выставки, Государственный Эрмитаж, 19.05–8.09.2024 / авторы текстов: В. А.

- Бубырева, Н. И. Грицай, Т. Н. Косоурова и др. — Санкт-Петербург: Изд-во «Государственный Эрмитаж», 2024. — 420 с.
42. Artkatalog. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://artkatalog.radmuseumart.ru/ru/fullsearch/3798> (дата обращения: 02.04.2025).
43. Attribuito a Jean Pierre Brueghel. Vaso con Fiori [Электронный ресурс] // Blindarte. Antiques, Old and 19th Century Paintings. — Режим доступа: <https://www.blindarte.com/uk/auction-0108/brueghel-attribuito-a-jean-pierre-attribuito-a-jean-pierre-brueghel-va-3539> (дата обращения: 05.03.2025).
44. Balis A. et al. Rubens a Genius at Work: The Works of Peter Paul Rubens in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium Reconsidered — Tielt: Lannoo, 2007. — 303 p.
45. Battistini M. Symbols and Allegories in Art. — Los Angeles: Getty Publications, 2005. — 383 p.
46. Begheyn P. An unknown letter of Daniel Seghers from 1660 regarding sketches by Peter Paul Rubens // Oud Holland. — 2019. — Vol. 132, No. 2/3. — Pp. 101–108.
47. Borromeo F. Sacred Painting 'Museum.' / Transl. by K. S. Rothwell, Jr. with an introduction and notes by P. M. Jones. — Cambridge, MA: The I Tatti Renaissance Library, Harvard University Press, 2010. — 298 p.
48. Brenninkmeijer-de Rooij B. Roots of Seventeenth-Century Flower Painting: Miniatures, Plant Books, Paintings. — Leiden: Primavera Pers, 1996. — 96 p.
49. Brueghel J. P. A Personification of America in a Cartouche, Surrounded by a Garland of Flowers [Электронный ресурс] // Christie's. — Режим

- доступа: <https://www.christies.com/lot/lot-jan-pieter-brueghel-a-personification-of-america-4697307/?intObjectID=4697> (дата обращения: 05.03.2025).
50. Brueghel J. P. A Personification of America in a Cartouche, Surrounded by a Garland of Flowers [Электронный ресурс] // RKD Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis. — Режим доступа: <https://research.rkd.nl/nl/detail/https%3A%2F%2Fdata.rkd.nl%2Fimages%2F122937> (дата обращения: 05.03.2025).
51. Brueghel: The Family Reunion [Электронный ресурс] // Het Noordbrabants Museum. — Выставка, 30 сентября 2023–7 января 2024. — Режим доступа: <https://www.hetnoordbrabantsmuseum.nl/en/visit/exhibitions/brueghel/> (дата обращения: 05.03.2025).
52. Brueghel: The Family Reunion [Электронный ресурс] // Phoebus Foundation. — 2023. — Режим доступа: <https://phoebusfoundation.org/en/agenda/brueghel-the-family-reunion/> (дата обращения: 05.03.2025).
53. Bryan M. Dictionary of Painters and Engravers: Biographical and Critical. — Volume 1. — London: G. Bell and Sons, 1898. — 771 p. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://books.google.de/books/about/Dictionary_of_Painters_and_Engravers.html?id=4GYCAAAAYAAJ&redir_esc=y (дата обращения: 02.04.2025).
54. Buenda J. R. Juan de Arellano, 1614–1676 // Archivo español de arte, 1998. — LXXI, № 283, julio-septiembre. — Pp. 335–337.
55. Calvin J. Calvin's Institutes of the Christian Religion / ed. John T. McNeill, trans. Ford Lewis Battles. — Philadelphia, PA: Westminster Press, 1960. — 1734 p.

56. Calvino I. *Christianae religionis institutio, totam fere pietatis summam, & quicquid est in doctrina salutis cognitu necessarium: complectens: omnibus pietatis studiosis lectu dignissimum opus, ac recens editum: Praefatio ad Christianissimum regem Franciae, qua hic ei liber pro confessione fidei offertur.* — Basel: Thomam Platteru & Balthasarem Lasium, 1536. — 514 p. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://archive.org/details/christianaerelig00calv> (дата обращения: 02.04.2025).
57. Calvo Serraller, F., Zugaza Miranda, M. (Eds.). *Enciclopedia del Museo del Prado.* — 6 vols. — Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006. — 2346 p.
58. Chalmers A. *The General Biographical Dictionary: Containing an Historical and Critical Account of the Lives and Writings of the Most Eminent Persons in Every Nation, Particularly the British and Irish, from the Earliest Accounts to the Present Time.* — Vol. 30. — London: J. Nichols, 1816. — 508 p. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://archive.org/details/generalbiographi30chaluoft> (дата обращения: 04.04.2025).
59. Cherry P. *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro.* — Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999. — 611 p.
60. Chimei Museum [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://cm.chimeimuseum.org/wSite/ct?mp=chimei&xItem=16618&ctNo=307&idPath=20_244 (дата обращения: 04.03.2025).
61. Christie's. Аукцион старых мастеров 6202. — Лот 35. — Печатный вариант каталога.

62. Christie's. Lot 5741016 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.christies.com/zh/lot/lot-5741016> (дата обращения: 04.03.2025).
63. Clippel C. de, Linden D. The Genesis of the Netherlandish Flower Piece: Jan Brueghel, Ambrosius Bosschaert and Middelburg // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. — 2015. — Vol. 38, No. 1/2. — Pp. 73–86.
64. Coronari Auctions, September 2021, Lot 1042. [Электронный ресурс] // Coronari Auctions. — Режим доступа: <https://www.coronariauctions.com/en/auction-september-2021-asian-european--islamic-arts/6732-jan-pieter-brueghel-1628-1664-the-holy-family-with-john-the-baptist-as-child-surrounded-by-a-wreath-of-flowers-oil-on-copper> (дата обращения: 05.03.2025).
65. Couvreur W. 'Daniël Seghers' Inventaris van door hem Geschilderde Bloemstukken' // *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de Oudheidkunde*. — 1967. — Vol. 20. — Pp. 87–158.
66. Crivelli G. Giovanni Brueghel, pittor fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana. — Milano: Ditta Boniardi-Pogliani di E. Besozzi, 1868. — 405 p. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/crivelli1868> (дата обращения: 02.04.2025).
67. Cuder L. C. Virtue and Diligence // *Netherlands Yearbook for History of Art*. — 2003. — Vol. 54. — Iss. 1. — Pp. 202–227.
68. Daniel Seghers and Erasmus Quellinus II. A Garland of Flowers with the Education of the Virgin [Электронный ресурс] / Worcester Art Museum. — Режим доступа: <https://worchester.emuseum.com/objects/27843/a-garland-of-flowers-with-the-education-of-the-virgin> (дата обращения: 01.06.2025).

69. Daniel Seghers and Erasmus Quellinus II [Электронный ресурс] / Dulwich Picture Gallery. — Режим доступа: <https://dulwich-picture-gallery-ii.rkdstudies.nl/saftleven-snayers/daniel-seghers-and-erasmus-quellinus-ii/#fn13> (дата обращения: 04.03.2025).
70. De Bruyn J. Erasmus II Quellinus en de bloemenschilder Jan-Philips van Thielen // Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. — 1974. — Vol. 1–3. — Pp. 207–244.
71. Delbeke M., Geurs L., Constant L., Staessen A. The architecture of miracle-working statues in the Southern Netherlands // Revue de l’histoire des religions. — 2015. — Tome 232, n°2. — P. 211–256. — DOI: [10.4000/rhr.8396](https://doi.org/10.4000/rhr.8396).
72. Desiderius E. Adagia. — Basel: Joa. Frobenius, 1523. — 874 p. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://books.google.de/books/about/Adagia.html?id=OzZPAAAcAAJ&redir_esc=y (дата обращения: 04.04.2025).
73. Díaz Padrón M. Dos guirnaldas de Jan Philip van Thielen en la Fundación Santamarca // Tendencias del mercado del arte. — 2018. — № 114. — Pp. 90–91.
74. Díaz Padrón M. Museo del Prado: Catálogo de pinturas: Escuela flamenca: siglo XVII / por Matías Díaz Padrón. — Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1975. — 2 v. — T. I: Texto (499 p.) — T. II: Láminas (335 p.).
75. Doménech F. B., Gómez F. J. Pintura europea en colecciones valencianas: Exposición, Valencia, Museo de Bellas Artes, 26 mayo–29 agosto 1999. — Valencia: Museu de Belles Arts de València, 1999. — 196 p.
76. Duerloo L., Wingens M. Scherpenheuvel. Het Jeruzalem der Lage Landen. — Leuven: Davidsfonds, 2002. — 192 p.

77. Dummett J. Palermo, City of Kings: The Heart of Sicily. — London: Bloomsbury Publishing, 2015. — 272 p.
78. Duque M. O. Pintura de flores. La obra de Juan Arellano // Goya: Revista de arte. — 1986. — № 191. — Pp. 272–279.
79. Ertz K. Jan Brueghel der Ältere (1568–1625): Kritischer Katalog der Gemälde. — Bd. 1. — Lingen: Luca Verlag, 2008-2010. — 415 S.
80. Ertz K. Jan Brueghel the Elder: A Loan Exhibition of Paintings. — London: Brod, 1979. — 122 p.
81. Ertz K., Bruegel J. Jan Brueghel der Ältere (1568-1625): d. Gemälde: mit krit. Oeuvrekatalog. — Köln: DuMont, 1979. — 645 p.
82. Ferguson G. Signs & Symbols in Christian Art. — New York: Oxford University Press, 1959. — 183 p.
83. Forchoudt J., Denucé J. Kunstuitvoer in de 17e eeuw te Antwerpen de firma Forchoudt, door J. Denucé. of Bronnen Voor de Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst. — Vol. 1. — Antwerpen: De Sikkel, 1931. — 314 p. — DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.51321>
84. Freedberg D. Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands, 1566–1609. — New York: Garland, 1988. — 290 p.
85. Freedberg D. Iconoclasts and Their Motives. — Second Horst Gerson Memorial Lecture, University of Groningen, 1985. — 60 p.
86. Freedberg D. The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands: Decoration and Devotion // Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst. — 1981. — Vol. 32. — Pp. 115–150.

87. Freedberg D. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. — Chicago: University of Chicago Press, 1989. — 352 p.
88. Friedmann H. *The Symbolic Goldfinch: Its History and Significance in European Devotional Art*. — Washington, D.C.: Pantheon Books for Bollingen Foundation, 1946. — 334 p.
89. Fryklund C., Dahlén L. A Flower Garland by Daniel Seghers // *Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm*, Vol. 26:1. — Pp. 9–14.
90. Galesloot L. “A Court Case in Respect of a Sale of Paintings Attributed to Anthony Van Dyck (1660–1662).” In: *Jordaens Van Dyck Panel Paintings Project*. Edited by Joost Vander Auwera and translated by Michael Lomax. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://jordaensvandyck.org/article/galesloot/> (дата обращения: 02.04.2025).
91. Galesloot L. “Un procès pour une vente de tableaux attribués à Antoine van Dyck, 1660–1662.” — *Annales de l’Académie d’Archéologie de Belgique*, 1868. 2nd series, vol. XXIV, vol. IV. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://jordaensvandyck.org/wp-content/uploads/2021/12/Galesloot.pdf> (дата обращения: 02.04.2025).
92. *Garland of Fruit and Flowers* [Электронный ресурс] / Mauritshuis, The Hague. — Режим доступа: <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/49-garland-of-fruit-and-flowers> (дата обращения: 23.06.2025).
93. Giovanni A. *Why Look at Plants? The Botanical Emergence in Contemporary Art*. — Leiden: Brill, 2018. — 308 p.
94. Göttler C., Neuber W. *Spirits Unseen: The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture // Intersections*. — 2007. — Vol. 9. — 372 p.

95. Hairs M.-L. Dans le Sillage de Rubens. Les Peintres d'Histoire Anversois au XVIIe Siècle — Liège, 1977. — 312 p.
96. Hairs M.-L. Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle. — Paris-Brussels: Elsevier, 1955. — 264 p.
97. Hairs M.-L. The Flemish Flower Painters in the XVIIth Century / Trans. by E. Grzelak. — Brussel: Dereume, 1985. — 519 p.
98. Hall J. Dictionary of Subjects and Symbols in Art — 2018. — Routledge, New York. — 378 p.
99. Hamilton F. Disputatio theologica de legitimo sanctorum cultu per sacras imagines: deque imaginum eorundem multiplici usu, fructu, & cultu: consecratione item atq[ue] benedictione, & harum iustitia atque emolumentis. — Wurzburg: Ex officina typographica Georgii Fleischmanni, 1597. — 75 p.
100. Hollingsworth M. The Cardinal's Household // A Companion to the Early Modern Cardinal. — 2019. — Vol. 91. — 706 p.
101. Houbraken A. De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen. — The Hague: J. Swart, C. Boucquet, en M. Gaillard, 1753. — 427 p.
— [Электронный ресурс]. — Режим
доступа: <https://archive.org/details/degrooteschoubur22houb> (дата обращения: 04.04.2025).
102. Husti A., Cantor M. Sacred Connection of Ornamental Flowers with Religious Symbols // ProEnvironment 8 (2015) — Pp. 73–79.
103. Huygens C. De gedichten van Constantijn Huygens: 1644–1652 [Электронный ресурс] // Bewerkt door J. A. Worp. — Groningen: J.B. Wolters, 1894. — 355 p. —
Режим доступа:

- https://books.google.de/books/about/De_gedichten_van_Constantijn_Huygens_164.html?id=ozQsAAAAMAAJ&redir_esc=y (дата обращения: 02.04.2025).
104. Impelluso L. *La naturaleza y sus símbolos: plantas, flores y animals*. — Milano: Electa, 2003. — 382 p.
 105. Jaffé M. *Rubens and Italy*. — Oxford: Phaidon, 1977. — 207 p.
 106. Jedin H., Dolan J. P. *History of the Church: Reformation and Counter-Reformation*. — London: Burns & Oates, 1980. — 795 p.
 107. Jones P. M. (Ed.). *The Reception of Christian Devotional Art: The Renaissance to the Present* // *The Art Journal*. — 1998. — Vol. 57, no. 1. — Pp. 2–4.
 108. Jones P. M. *Altarpieces and Their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*. — Aldershot: Ashgate, 2008; 2nd ed. London: Routledge, 2016. — 250 p.
 109. Jones P. M. *Federico Borromeo and the Ambrosiana: Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*. — New York: Cambridge University Press, 1993. — 386 p.
 110. Jones P. M. *Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600* // *The Art Bulletin*. — 1998. — Vol. 70. — № 2. — Pp. 261–272.
 111. Jones P. M. *Federico Borromeo e l'Ambrosiana: Arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*. — *Arti e Scritture*, Vol. 9. — Milan: Vita e Pensiero, 1997. — 375 p.
 112. Jones P. M., Wisch B., Ditchfield S. (Eds.). *A Companion to Early Modern Rome, 1492–1692*. — *Brill's Companions to European History*, Vol. 17. — Leiden: E.J. Brill, 2019. — 550 p.

113. Jones P. M., Worcester T. (Eds.). *From Rome to Eternity: Catholic Culture and the Arts in Italy, ca. 1550–1650.* — *Cultures, Beliefs, and Traditions, Medieval and Early Modern Peoples*, Vol. 14. — Leiden: E.J. Brill, 2002. — 480 p.
114. Knipping J. B. *Iconography of the Counter-Reformation in the Netherlands. Heaven of Earth.* — Nieuwkoop: B. de Graaf / Leiden: A. W. Sijthoff, 1974. — 238 p. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://archive.org/details/iconographyofcou0000knip> (дата обращения: 02.04.2025).
115. Koeleman A. *Studying the Studio: The Art Gallery of Rubens Depicted? // In: Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles.* — Vol. 5. — Eds: S. V. Maltseva, E. Yu. Stanyukovich-Denisova, A. V. Zakharova. — St. Petersburg: NP-Print Publ., 2015. — Pp. 647–654.
116. *La Vierge, l'Enfant Jésus et des anges au milieu d'une guirlande de fleurs* [Электронный ресурс] / Museo del Louvre. — Режим доступа: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064431> (дата обращения: 04.03.2025).
117. *La Vista* [Электронный ресурс] / Museo del Prado. — Режим доступа: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-vista/494fd4d5-16d2-4857-811b-e0b2a0eb7fc7> (дата обращения: 04.03.2025).
118. Lai B. (Ed.), Liu D.H. (Dir.) *The Golden Age of Flemish Painting* — Taichung, Taiwan: Museum of Art, 1988. — 237 p.
119. *Le site officiel du musée des Beaux-Arts de Bordeaux. Guirlande de fleurs* [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://musba->

bordeaux.opacweb.fr/fr/notice/bx-e-1069-10-guirlande-de-fleurs-ee3c11bc-be4d-449a-b48c-18b8fcdbf2fc(дата обращения: 04.03.2025).

120. Liedtke W. Dutch and Flemish Paintings from the Hermitage: Some Notes to an Exhibition Catalogue, with Special Attention to Rembrandt, Van Dyck and Jordaens // Oud Holland. — 1989. — Vol. 103, No. 3. — Pp. 154–168.
121. Luna J. J. El bodegón español en el Prado: de Van der Hamen a Goya / Museo Nacional del Prado. — Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009. — 177 p.
122. Magnus J. Histoire de l'Image de N. Dame du Sablon. Arrivée miraculeusement de la ville d'Anvers en la Roiale Cité de Bruxelles l'An 1348. — Bruxelles: Jacques vande Velde, [n.d.]. — 36 p.
123. Maisch I. Mary Magdalene: The Image of a Woman Through the Centuries. — Collegeville, MN: Liturgical Press, 1998. — 185 p.
124. Martin G. Jan Philip van Thielen, Cartouche Decorated with Swags and Sprays of Flowers, 1665, in Flemish Paintings in the Rijksmuseum, online coll. cat. [Электронный ресурс]. — Amsterdam: hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6785 (дата обращения: 24.01.2025).
125. Merriam S. M. Icons after Iconoclasm: The Flemish Garland Picture, 1608–1700. — Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 2002. — 578 p.
126. Merriam S. Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings: Still Life, Vision, and the Devotional Image. — Farnham: Ashgate Publishing, Ltd., 2012. — 220 p.
127. Morris S. Consider the Lilies of the Field: Flowerpieces by Daniel Seghers & Abraham Mignon — London: Richard Green Fine Paintings, 2020. — 25 p.

128. Museo del Prado. Gabriel de la Corte [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/corte-gabriel-de-la/590ed25c-e5b8-49a3-b5ca-856102c179e6> (дата обращения: 25.03.2025).
129. Museo Nacional del Prado. La belleza de lo real: floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado, 1600–1800 / [comisariado, T. de Antonio Sáenz, M. Orihuela Maeso]. — Madrid: Museo del Prado, 1995. — 146 p. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://bibliotecadigital.museodelprado.es/pradobib/en/bib/15739.do> (дата обращения: 04.04.2025).
130. Palomino de Castro y Velasco A. A. An Account of the Lives and Works of the Most Eminent Spanish Painters, Sculptors and Architects, and Where Their Several Performances Are to Be Seen / Translated by Sam. Harding. — London: Sam. Harding, 1739. — 175 p.
131. Payne B. History of Costume: From the Ancient Egyptians to the Twentieth Century. — New York: Harper & Row, 1965. — 606 p.
132. Pérez Sánchez A. E. Juan de Arellano 1614–1676. — Madrid: Caja Madrid, 1998. — 280 p.
133. Pilkington M., Spilsbury C., Spilsbury W., Walker J. The Gentleman's and Connoisseur's Dictionary of Painters: Containing a Complete Collection, and Account of the Most Distinguished Artists... to the Year 1767... — London: Printed by W. and C. Spilsbury for J. Walker, and G.G. and J. Robinson, 1798. — 840 p. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://archive.org/details/bim_eighteenth-century_the-gentlemans-and-

- conn_pilkington-matthew_1798/page/n899/mode/2up?view=theater (дата обращения: 04.04.2025).
134. Praz M. *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. — Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1964. — 607 p. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://archive.org/details/studiesinsevente0000praz> (дата обращения: 02.04.2025).
 135. Quint A. *Cardinal Federico Borromeo as a Patron and a Critic of the Arts and his Musaeum of 1625*. — New York: Garland, 1988. — 325 p.
 136. Radmuseumart. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://radmuseumart.ru/news/announcements/15836/?sphrase_id=26929 (дата обращения: 02.04.2025).
 137. Reume A. J. de. *Les Vierges Miraculeuses de la Belgique: Histoire des Sanctuaires Où Elles Sont Vénérées, Légendes, Pèlerinages, Confréries, Bibliographie* — Nouv. éd. — Paris: Casterman, 1878. — 444 p.
 138. Rincón García W., et al. *Colección Santamarca: Esplendor barroco de Luca Giordano a Goya y la pintura romántica*. — Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2017. — Pp. 441–442.
 139. RKD Netherlands Institute for Art History [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://rkd.nl/imageslite/369927> (дата обращения: 04.03.2025).
 140. Roberts H. E. (Ed.) *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*. — 1st ed. — New York: Routledge, 1998. — 1150 p.
 141. Roberts-Jones P., Grossmann F., Hairs M.-L., et al.: *Bruegel, une dynastie de peintres: [exposition], Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 18 septembre–18 novembre 1980*. — Brussel: Europalia, 1980. — 340 p.

142. Rombouts P., Van Lerijs T. De Liggeren en andere Historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde, onder Zinkspreuk: "Wy Jonsten Versaemt" afgeschreven en bemerkt door Ph. Rombouts en Th. Van Lerijs... — Vol. II. — Julius de Koninck, 1871. — 1002 p. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10983213?page=176%2C177> (дата обращения: 02.04.2025).
143. Rooses M. L'Oeuvre de P.P. Rubens. Histoire et Description... Vol. I. — Ambreres: Jos. Maes, 1886. — 312 p. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://archive.org/details/loeuvredeppruben05roos> (дата обращения: 04.04.2025).
144. Royo-Villanova Payá M. Enciclopedia del Museo del Prado. — 2006. — Vol. II. — Museo del Prado. Enciclopedia [Электронный ресурс]. — Madrid: Museo del Prado, 2025. — Режим доступа: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia> (дата обращения: 03.04.2025).
145. Rubens, Van Dyck and the Splendour of Flemish Painting / eds. Júlia Tátrai, Ágota Varga, Nikoletta Koruhely. — Budapest: Museum of Fine Arts, 2019. — 418 p.
146. Rupert J. M. A portrait of Rubens by Daniel Seghers // Record of the Art Museum, Princeton University. — 1958. — Vol. 17, No. 1. — Pp. 2–20.
147. S. Maria in Vallicella [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.vallicella.org/s-maria-in-vallicella/> (дата обращения: 02.04.2025).

148. Saltillo M. del. *Artistas madrileños (1592–1850)* // *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. — 1953. — № 57. — Pp. 137–243.
149. Sánchez del Peral J. R. *Enciclopedia del Museo Nacional del Prado* — Vol. II. — 2006. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia> (дата обращения: 03.04.2025).
150. Sánchez López A. *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII: Memoria para optar al grado de doctor presentada por Andrés Sánchez López / Bajo la dirección del doctor Alfonso E. Pérez Sánchez*. — Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte II, 2006. — 389 p.
151. Sandaus M. *Maria flos mysticus siue Orationes ad sodales in festiuitatibus deiparae habitae desumpta materia a floribus cum figuris Eneis*. — Francofurti: Apud Godefridum Schonwetterum, 1629. — 412 p. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://archive.org/details/bub_gb_RS_97LCdD4oC (дата обращения: 02.04.2025).
152. Scaraffia L., Zarri G. (Eds.). *Women and Faith: Catholic Religious Life in Italy from Late Antiquity to the Present*. — Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999. — 378 p.
153. Schneider N. *Still Life: Still Life Painting in the Early Modern Period* — Köln: Taschen, 1999. — 216 p.
154. Schoutens S. *Maria's Brabant of Beschrijving van de wonderbeelden en merkweerdige bedevaartplaatsen van Onze-Lieve-Vrouw in Brabant*. — 2de uitg. — Antwerpen: De Seyn-Verhougstraete, 1904. — 222 p.

155. Segal S. A Fruitful Past: A Survey of the Fruit Still Lifes of the Northern and Southern Netherlands From Brueghel Till Van Gogh. — Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum, 1982. — 148 p.
156. Segal S., Alen K. Dutch and Flemish Flower Pieces. Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century. — 2 vols. — Leiden: Brill, 2020. — 1254 p.
157. Segal S., van Huysum J., Ellens M., Dik J. The temptations of Flora: Jan van Huysum, 1682–1749. — Zwolle: Waanders Publishers, 2007. — 390 p.
158. Sill G. G. A Handbook of Symbols in Christian Art. — New York: Touchstone, 2011. — 241 p.
159. Stoichiță V. The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting. — New York: Cambridge University Press, 1997. — 345 p.
160. Sunshine G. S. The Reformation for Armchair Theologians. — Louisville: Westminster John Knox Press, 2005. — 247 p.
161. The Council of Trent. The Twenty-Fifth Session: The Canons and Decrees of the Sacred and Oecumenical Council of Trent, ed. and trans. J. Waterworth. — London: Dolman, 1848. — Pp. 232–289. — Сканировано студентами Hanover College в 1995 году. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://history.hanover.edu/texts/trent/ct25.html>(дата обращения: 02.04.2025).
162. The Portraits of the Most Eminent Painters, and Other Famous Artists, That Have Flourished in Europe / multiple contributors. — Farmington Hills: Gale Ecco, 2018. — 176 p.
163. Thieme U., Becker F., Willis F. C., Vollmer H., Rosenwald L. J. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. — Leipzig: W.

- Engelmann, 1910. — 600 p. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://archive.org/details/allgemeineslexik04thie/page/n7/mode/2up> (дата обращения: 04.04.2025).
164. Thuillier J., Vouet S., Brejon B., Lavallo D. Vouet: Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 6 novembre 1990–11 février 1991. — Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1990. — 549 p.
165. Thyssen A. Antwerpen vermaard door den eeredienst van Maria: geschiedkundige aanmerkingen over de 500 Mariabeelden in de straten der stad. — 1922. — 328 p. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://play.google.com/books/reader?id=oZdZAAAAYAAJ&pg=GBS.PA216-IA2&hl=zh_TW (дата обращения: 04.04.2025).
166. Valdivieso González E. Unas vanitas de Arellano y Camilo // Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA. — 1979. — N. 45. — Pp. 479–482.
167. Van Branden F. J. Geschiedenis der antwerpsche Schilderschool. — Antwerp: Buschmann, 1883. — 1126 p. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://books.google.de/books/about/Geschiedenis_der_Antwerpsche_schildersch.html?id=w8FfxwEACAAJ&redir_esc=y (дата обращения: 04.04.2025).
168. Van der Ploeg P., Vermeeren C., Broos B. P. J., Mauritshuis (Hague, Netherlands). Princely Patrons: The Collection of Frederick Henry of Orange and Amalia of Solms in The Hague. — Hague, Zwolle, 1997. — 276 p.
169. Van Dorst S. Daniel Seghers, phoenix of flower-painters // Hamilton Kerr Institute. — 2016. — Vol. 6. — Pp. 29–44.

170. Vandivere A. Changes of Identity in Garland of Flowers and Vase by Gaspar Peeter Verbruggen the Younger // *Oud Holland*. — 2009. — Vol. 122. — Iss. 2-3. — Pp. 164–180.
171. Vlieghe H. *Flemish Art and Architecture, 1585–1700*. — London: Thames & Hudson, 1998. — 340 p.
172. Vlieghe H., Stedelijke Musea Brugge. *Catalogus Schilderijen 17de en 18de eeuw* — Brugge: 1994. — 232 p.
173. Waters C. E. *Angels in Art*. — Boston: L. C. Page and Co., 1898. — 284 p.
174. Wheelock A. K. Jr. *Flemish paintings of the seventeenth century. The collections of the National Gallery of Art* — Washington, D.C.: National Gallery of Art, 2005. — 290 p.
175. Wheelock A. K. Jr. *From Botany to Bouquets: Flowers in Northern Art*. — Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1999. — 88 p.
176. Willet G. *Cornelis Schut (1597–1655). A Flemish Painter of the High Baroque* — Turnhout: Brepols, 1996. — 453 p.
177. Woollett A.T., van Suchtelen A. *Rubens and Brueghel: A Working Friendship* — Los Angeles: Getty Publications, 2006. — 274 p.
178. Wurzbach A. *Niederländisches Künstlerlexikon: auf Grund archivalischer Forschungen bearbeitet*. — Wien: Halm und Goldmann, 1906. — 778 s. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wurzbach1906bd1/0792/image,info,thumbs> (дата обращения: 02.04.2025).
179. *A Garland of Flowers Surrounding a Mocking of Christ* [Электронный ресурс] / Duke University, Nasher Museum of Art. — Режим

доступа: <https://emuseum.nasher.duke.edu/objects/1577/a-garland-of-flowers-surrounding-a-mocking-of-christ?ctx=069d07414d3542d7ef3b46500966d7cff56ff257&idx=0> (дата обращения: 17.03.2025).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Ян Брейгель Старший (1568–1625), Питер Пауль Рубенс (1577–1640). Мадонна с Младенцем в гирлянде из цветов и фруктов, ок. 1617–1620 гг. Дерево, масло, 79.7 х 63.7 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P001418. Источник: © Museo Nacional del Prado URL: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-virgin-and-child-in-a-painting-surrounded-by/b64404fa-31dc-43ec-80af-54f3af7230d3?searchid=b9b6faa2-21f6-4bf4-bb57-e56a7373eca3>
2. Ян Брейгель Старший (1568–1625), Хендрик Ван Бален (1575–1632). Мадонна с Младенцем в цветочной гирлянде, 1608 г. Дерево, масло, 27 х 22 см. Амброзианская библиотека, Милан. Инв. № 71. Источник: © Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio / Bridgeman Images URL: <https://www.bridgemanimages.com/en/brueghel/madonna-and-child-in-a-garland-of-flowers-1608-oil-on-panel-copper/oil-on-panel-and-copper/asset/5044403>
3. Франс Снейдерс (1579–1657). Младенец Христос с младенцем Иоанном Крестителем и ангелами (Альтернативное название: Мир и изобилие), ок. 1615–1618 гг. холст, масло, 198.1 х 266.7 см. Инв. № 1958.58. Источник: © Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of James Hampden Robb URL: <https://hvard.art/o/228607>
4. Ян Брейгель Старший (1568–1625), Питер Пауль Рубенс (1577–1640). Мадонна, младенец Иисус и ангелы посреди гирлянды цветов, 1616–1617 гг. Холст, масло, дерево, 84 х 65 см. Музей Лувра, Париж. Инв. № 1764; MR 598.

Источник: База данных коллекций Музея Лувра (Musée du Louvre Collections database) URL: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064431>

5. Ян Давидс де Хем (1606–1683/1684). Гирлянда из фруктов и цветов, ок. 1650–1660 гг. Холст, масло, 60.2 x 74.7 см. Королевская галерея Маурицхёйс, Гаага. Инв. № 49. Источник: Онлайн-коллекция Маурицхёйсе. URL: <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/49-garland-of-fruit-and-flowers>

6. Якоб Йорданс (1593–1678), Андрис Даниельс (ок. 1580 – после 1602). Мадонна с Младенцем в венке из цветов, ок. 1618 г. Дерево, масло, 104.5 x 75.5 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЭ-2041. Источник: © Государственный Эрмитаж URL: <https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/46478?query=ГЭ-2041&index=0>

7. Франс Снейдерс (1579–1657), Томас Виллебортс Босхарт (1613/14–1654). День Вознесения Христа с фруктовым и цветочными гирляндами, ок. 1630–1640 гг. Дерево, масло, 118 x 118 см. Музей искусства и культуры земли Северный Рейн Вестфалия, Мюнстер. Инв. № 1639. Источник: Willkommen bei der SAMMLUNG ONLINE des LWL-Museums für Kunst und Kultur, Münster. URL: <https://sammlung-online.lwl-museum-kunst-kultur.de/werke/snyders-frans/die-himmelfahrt-christi-mit-frucht-und-bluetengirlanden>

8. Йорис ван Сон (1623–1667). Святое семейство с Иоанном крестителем. Фландрия, XVII в. Холст, масло, 72 x 99.5 см. БСИИ ASG. Инв. № 04–2343. Источник: Каталог виртуальной выставки. «Окружение гениев»: Фламандская живопись XVII века из Большого собрания изящных искусств.

9. Франс Эйкенс (1601–1693), Эразмус Квеллиус Младший (1607–1678). Святое семейство в венке из цветов, ок. 1636 г. Дерево, масло, 84.5 х 66.5 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЭ-1687. Источник: © Государственный Эрмитаж URL: <https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/47068?query=ГЭ-1687&index=28>

10. Даниель Сегерс (1590–1661). «Натюрморт с гнездом щегла в цветочной гирлянде» (раннее название «Цветы на архитектурном украшении, в котором расположилось гнездо со щегленком»), XVII в. Холст, масло, 80 х 60 см. Музей Академии Художеств, Санкт-Петербург. Инв. № НИМ РАХ КП-19664. Ж-77. Источник: © Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств URL: <https://collection.artsacademymuseum.org/entity/OBJECT/29404?exhibition=5305687&index=0>

11. Ян Антон ван дер Барен (1615/1616–1686). Евхаристия в гирлянде из цветов, 1635–1659 гг. Холст, масло, 96 х 67 см. Музей истории искусств, Вена. Инв. № 549. Источник: © Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie. URL: <https://www.khm.at/en/artworks/eucharist-in-wreath-of-flowers-104-1>

12. Ян ван Кессель Старший (1626–1679). Чаша с Евхаристией в картуше, украшенном цветами и фруктами, ок. 1664 г. Холст, масло, 62.4 х 49 см. Частное собрание. Источник: © © Rafael Valls Gallery, London, UK / Bridgeman Images URL: <https://www.bridgemanimages.com/en-US/kessel/the-eucharist-oil-on-panel/oil-on-panel/asset/132066>

13. Ян Давидс де Хем (1606–1683/1684). Евхаристия в гирлянде из фруктов, ок. 1655–1660 гг. Холст, масло, 138 х 125.5 см. Музей истории искусств, Вена. Инв.

- № 571. Источник: © Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie. URL: <https://www.khm.at/en/artworks/eucharist-in-fruit-wreath-897-1>
14. Даниель Сегерс (1590–1661), Томас Виллебойртс Боссхарт (1613/14–1654). Младенцы Христос и Иоанн Креститель в окружении гирлянды цветов, первая половина 1650-х гг. Холст, масло, 129 х 97.4 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЭ-3468. Источник: © Государственный Эрмитаж URL: <https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/48034?query=ГЭ-3468&index=0>
15. Питер Пауль Рубенс (1577–1640). Мадонна Валличелла (Мадонна с поклоняющимися ангелами), ок. 1606–08 гг. Сланец, масло, 425 х 250 см. Церковь Санта Мария Валличелла, Рим. Источник: Wikimedia Commons URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubens,_madonna_della_vallicella.jpg#/media/File:Rubens,_madonna_della_vallicella.jpg/2
16. Древняя чудотворная фреска-икона Богоматери Валличеллы, XV в. В настоящее время спрятан в Кьеза Нуова за репродукцией Рубенса. Церковь Санта Мария Валличелла, Рим. URL: <https://www.vallicella.org/s-maria-in-vallicella/>.
17. Ян Брейгель Старший (1568–1625), Питер Пауль Рубенс (1577–1640). Аллегория зрения, 1617 г. Дерево, масло, 64.7 х 109.5 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P001394. Источник: © Museo Nacional del Prado URL: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-sense-of-sight/494fd4d5-16d2-4857-811b-e0b2a0eb7fc7?searchMeta=p001394>
18. Ян Брейгель Старший (1568–1625), Питер Пауль Рубенс (1577–1640). Аллегория вкуса, 1618 г. Дерево, масло, 64 х 109 см. Национальный музей

- Прадо, Мадрид. Инв. № P001397. Источник: © Museo Nacional del Prado URL: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-sense-of-taste/2a722256-2d07-4082-8a32-7caee0a04b95?searchMeta=p001397>
19. Ян Брейгель Старший (1568–1625), Хендрик Ван Бален (1575–1632). Гирлянда из фруктов вокруг Цереры, получающей дары от четырех времен года, ок. 1617 г. Дерево, масло, 104 x 68.9 см. Дексия Банк, Антверпен. Источник: Каталог выставки «Рубенс и Брейгель: рабочая дружба» 21 октября 2006 г. – 28 января 2007 г. (Rubens and Brueghel: A Working Friendship), № 20. URL: <https://www.pubhist.com/w6858>
 20. Ян Брейгель Старший (1568–1625), Хендрик Ван Бален (1575–1632). Гирлянда из фруктов вокруг Цереры, получающей дары от четырех времен года, ок. 1620–1622 гг. Дерево, масло, 106.3 x 69.9 см. Королевская галерея Маурицхёйс, Гаага. Инв. № 233. Источник: Онлайн-коллекция Маурицхёйсе URL: <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/233-garland-of-fruit-surrounding-a-depiction-of-cybele-receiving-gifts-from-personifications-of-the-four-seasons>
 21. Ян Брейгель Старший (1568–1625), Хендрик Ван Бален (1575–1632). Богоматерь, Младенец и Святая Анна в гирлянде, ок. 1620–1622 гг. Дерево, масло, 104.78 x 74.93 см. Музей изящных искусств Ричмонда, Вирджиния, Фонд Адольфа Д. и Уилкинса К. Уильямса. Инв. № 66–16. Источник: Онлайн-коллекция Музея изящных искусств Ричмонда (Фонд Адольфа Д. и Уилкинса К. Уильямса) URL: <https://vmfa.museum/piction/6027262-8075989/>
 22. Ян Брейгель Старший (1568–1625), Питер Пауль Рубенс (1577–1640). Природа и ее последователи, ок. 1615 г. Дерево, масло, 106.7 x 72.4 см. Художественная

- галерея и музей Келвингроув, Глазго. Инв. № 609. Источник: Музеи жизни Глазго (Glasgow Life Museums) URL: <https://artuk.org/discover/artworks/nature-and-her-followers-85924>
23. Ян Брейгель Старший (1568–1625), Хендрик Ван Бален (1575–1632). Фруктовая гирлянда с ангелами, ок. 1615 г. Дерево, масло, 25.3 x 21.2 см. Частная коллекция. Источник: Каталог выставки «Рубенс и Брейгель: рабочая дружба» 21 октября 2006 г.– 28 января 2007 г. (Rubens and Brueghel: A Working Friendship), № 19.
24. Ян Брейгель Старший (1568–1625), Питер Пауль Рубенс (1577–1640). Мадонна в цветочной гирлянде, ок. 1616–1618 гг. Дерево, масло, 185 x 209.8 см. Старая Пинакотека, Мюнхен. Инв. № 331. Источник: © BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/QrLW9oV4NO>
25. Ян Брейгель Старший (1568–1625), Хендрик Ван Бален (1575–1632). Гирлянда с Богородицей и Младенцем, ок. 1621 г. Дерево, масло, 48 x 41 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P001416. Источник: © Museo Nacional del Prado URL: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/artwork/garland-with-the-virgin-and-child/291e5bbe-1909-4d73-9b03-f094d1469e4d?searchMeta=p001416>
26. Даниель Сегерс (1590–1661), Корнелис Схют (1597–1655). Гирлянда с Мадонной, Младенцем и Святым Иоанном, XVII в. Дерево, масло, 78 x 60 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P001909. Источник: © Museo Nacional del Prado.

27. Даниель Сегерс (1590–1661), (?)Корнелис Схют (1597–1655). Мадонна с Младенцем в гирлянде цветов, XVII в. Медь, масло, 84 x 55 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P001910. Источник: © Museo Nacional del Prado.
28. Даниель Сегерс (1590–1661), Корнелис Схют (1597–1655). Цветочная гирлянда с Мадонной с Младенцем, первая половина XVII в. Дерево, масло, 77 x 53.5 см. Национальный музей западного искусства, Токио. Инв. № P.1981–0003. Источник: © The National Museum of Western Art, Independent Administrative Institution National Museum of Art URL: <https://collection.nmwa.go.jp/en/P.1981-0003.html>
29. Даниель Сегерс (1590–1661), Корнелис Схют (1597–1655). Благовещение в окружении цветочной гирлянды. Дерево, масло, 100 x 68 см. Коллекция Х. Джона Хайнц III, Пенсильвания. Источник: Willet G. Cornelis Schut (1597–1655). A Flemish Painter of the High Baroque — Turnhout: Brepols, 1996. — P. 406. — Ill. A98.
30. Даниель Сегерс (1590–1661), Симон де Вос (1603–1676). Гирлянда цветов, окружающих сцену осмеяния Христа, ок. 1643 г. Холст, масло, 51.5 x 42 см. Музей искусств Нэшера в Университете Дьюка, Дарем, штат Северная Каролина. Инв. № 1998.22.8. Источник: © Nasher Museum of Art at Duke University URL: <https://emuseum.nasher.duke.edu/objects/1577/a-garland-of-flowers-surrounding-a-mocking-of-christ?ctx=2796673dace6f6acc5db71901460a9d1d7578bc8&idx=0>
31. Даниель Сегерс (1590–1661), Корнелис Схют (1597–1655). Четыре ангела, развешивающие цветы вокруг изображения Девы Марии с Младенцем. Холст, масло, 110 x 149 см. Частная коллекция, Бельгия. Источник: Hairs M.-L. The

Flemish Flower Painters in the XVIIth Century / Trans. by E. Grzelak. — Brussel: Dereume, 1985. — P. 129.

32. Даниель Сегерс (1590–1661), Корнелис Схют (1597–1655). Четыре ангела, развешивающие цветы вокруг изображения Девы Марии с Младенцем. Холст, масло, 127 х 104 см. Частная коллекция, Бельгия. Источник:

Wikimedia	Commons	URL:
-----------	---------	------

[https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Daniël_Seghers_and_Cornelis_Schut_\(D_-_Virgin_and_child_in_a_cartouche_supported_by_cherubs,_surrounded_by_flower_garlands.jpg](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Daniël_Seghers_and_Cornelis_Schut_(D_-_Virgin_and_child_in_a_cartouche_supported_by_cherubs,_surrounded_by_flower_garlands.jpg)

33. Даниель Сегерс (1590–1661), Эразмус Квеллинус Младший (1607–1678). Мадонна с Младенцем в гирлянде цветов, 1644 г. Дерево, масло, 88 х 67.5 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв.№ ГЭ-8492. Источник:

Государственный	Эрмитаж	URL:
-----------------	---------	------

<https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/47681?query=ГЭ-8492&index=0>

34. Даниель Сегерс (1590–1661), Эразмус Квеллинус Младший (1607–1678). Гирлянда из цветов с изображением сцены обучения Богородицы, ок. 1645 г. Холст, масло 112.6 х 94 см. Вустерский музей искусств, Вустер. Инв. № 1966.37. Источник:

©	Worcester	Art	Museum	URL:
---	-----------	-----	--------	------

<https://worchester.emuseum.com/objects/27843/a-garland-of-flowers-with-the-education-of-the-virgin?ctx=98b926cf3342f8167cc48341b0592fb5e66c7df8&idx=0>

35. Даниель Сегерс (1590–1661), Эразмус Квеллинус Младший (1607–1678). Мадонна с младенцем Христом, святая Елизавета и Иоанн Креститель,

окруженные цветами, ок. 1650 г. Медь, масло, 84 x 61 см. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва. Инв. № Ж-1728. Источник: © Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина URL:

<https://collection.pushkinmuseum.art/entity/OBJECT/77271?query=Ж-1728&index=2>

36. Даниель Сегерс (1590–1661), Эразмус Квеллиус Младший (1607–1678). Цветочная гирлянда с Мадонной и Младенцем, ок. 1645–1650 гг. Холст, масло, 83 x 60 см. Национальный музей Швеции, Стокгольм. Инв. № NM7505. Источник: Сесилия Хейссер, Национальный музей. (Cecilia Heisser, Nationalmuseum.) URL:

<https://collection.nationalmuseum.se/en/collection/item/231641/>

37. Даниель Сегерс (1590–1661), Эразмус Квеллиус Младший (1607–1678). Картуш с изображением Богородицы с Младенцем и Святой Анной, ок. 1655–1660 гг. Холст, масло, 96.5 x 71 см. Далиджская картинная галерея, Лондон. Инв. № DPG322. Источник: © Dulwich Picture Gallery URL:

<https://www.dulwichpicturegallery.org.uk/explore-the-collection/301-350/cartouche-with-the-virgin-and-child-and-saint-anne/>

38. Даниель Сегерс (1590–1661), Томас Виллебортс Босхарт (1613–1654). Гирлянда из цветов, окружающая скульптуру Девы Марии, 1645 г. Холст, масло, 151 x 122.7 см. Королевская галерея Маурицхёйс, Гаага. Инв. № 256. Источник: Онлайн-коллекция Маурицхёйсе URL:

<https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/256-garland-of-flowers-surrounding-a-sculpture-of-the-virgin-mary>

39. Ян Филипп ван Тилен (1618–1667). Натюрморт из роз, тюльпанов, гвоздик, ирисов и незабудок в стеклянной вазе, 1640-е гг. Дерево, масло, 49 х 35.8 см. Частная коллекция, Европа. Подпись и дата справа внизу: И. П. Ван Тилен Ф. (I. P. Van Thielen F.) Источник: Продан на аукционе Доротеум 17 октября 2017 г., лот № 113. URL: <https://www.dorotheum.com/en/l/460528/>

40. Ян Филипп ван Тилен (1618–1667), Эразмус Квеллинус Младший (1607–1678). Каменный картуш с Богородицей и Младенцем, окруженный гирляндой цветов, 1651 г. Медь, масло, 125 х 95 см. Музей Искусств Крайслер, Норфолк. Инв. № 94.28.1. Источник: © eMuseum URL: <https://chrysler.emuseum.com/objects/17412/a-stone-cartouche-with-the-virgin-and-child-encircled-by-a?ctx=2310dfeb4235f25102bdef46944b83f697b67578&idx=0>

41. Ян Филипп ван Тилен (1618–1667). Венок из цветов, окружающий изображение ангела, середина XVII в. Холст, масло, 132 х 98 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЭ-6760. Источник: © Государственный Эрмитаж URL: <https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/47921?query=ГЭ-6760&index=0>

42. Ян Филипп ван Тилен (1618–1667), Джованни Станки (1608–?). Цветочный венок, середина XVII в. Холст, масло, 132 х 109 см. Музее изобразительных искусств Бордо, Бордо. Инв. № Вх Е 1069.10. Источник: © Musée des Beaux-Arts Bordeaux URL: <https://musba-bordeaux.opacweb.fr/r/ee3c11bc-be4d-449a-b48c-18b8fcdcf2fc>

43. Ян Филипп ван Тилен (1618–1667), Ян ван ден Хуке (?) (1611–1651). Гирлянда цветов, украшающая картуш с изображением бюста старца, 1640-е гг. Холст,

масло, 55 x 47 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв.№ ГЭ-7792. Источник: © Государственный Эрмитаж URL: <https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/33042?query=ГЭ-7792&index=0>

44. Ян Филип ван Тилен (1618–1667). Венера и Адонис в цветочной гирлянде, 1653 г. Холст, масло, 85.5 x 67 см. Частная коллекция, Европа. Подпись и дата слева внизу: I.P. Van Thielen. F. An° 1653. Источник: Wikimedia Commons URL: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Philip_van_Thielen_-_Venus_and_Adonis_in_a_floral_garland.jpg
45. Ян Филип ван Тилен (1618–1667). Венера и Купидон в цветочной гирлянде, 1648 г. Холст, масло, 85.5 x 65 см. Частная коллекция, Европа. Подпись и дата внизу справа: I. P. Van. Thielen. Rigouldts F. Ano 1648. Источник: Wikimedia Commons URL: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Philip_van_Thielen_-_Venus_and_Cupid_in_a_Flower_Garland.jpg
46. Ян Филип ван Тилен (1618–1667). Подпись и дата слева внизу: I.P. Van Thielen. F. An° 1649. Мадонна с Младенцем, окруженная цветочной гирляндой, 1649 г. Дерево, масло, 74 x 52 см. Частная коллекция, Европа. Источник: Каталог выставки «Царство флоры: Цветочные натюрморты старых мастеров», Государственный музей истории Санкт-Петербурга, особняк Румянцева, 17.10.2013–08.03.2014. — СПб, 2013. — Ил. 18.
47. Ян Филип ван Тилен (1618–1667). Гирлянда цветов. Холст, масло, 86.3 x 61 см. Коллекция Серра-де-Алсага, Валенсия. Подпись в нижнем левом углу: «J. P. van Thielen Rigoults». Ниже приведены другие недостающие символы, которые могут соответствовать дате. Источник: Каталог выставки «Европейская

живопись в собраниях в Музей изящных искусств Валенсии», 26 мая — 29 августа 1999 г.

48. Ян Филип ван Тилен (1618–1667). Картуш, украшенный гирляндами и букетами цветов, 1665 г. Холст, масло, 99.3 x 65 см. Рейксмузеум, Амстердам. Подпись и дата слева внизу: I.P. Van Thielen. F. Anº 1665. Инв. № SK-A-407. Источник: Collection – Rijksmuseum URL: <https://id.rijksmuseum.nl/200108492>
49. Ян Филип ван Тилен (1618–1667). Гирлянда с Товией и ангелом, середина XVII в. Холст, масло, 53.5 x 39 см. Коллекция фонда Сантамарка, Мадрид. Инв. № 41. Источник: © database: Fondation Périer D'Ieteren / Instituto Moll URL: <https://www.flemishartinspain.com/en/work/319>
50. Ян Филип ван Тилен (1618–1667). Гирлянда со Святой Розалией, середина XVII в. Холст, масло, 53.5 x 39 см. Коллекция фонда Сантамарка, Мадрид. Инв. № 42. Источник: © database: Fondation Périer D'Ieteren / Instituto Moll URL: <https://www.flemishartinspain.com/en/work/320>
51. Ян Брейгель Младший (1601–1678) и Хендрик ван Бален Старший (1575–1632). Святое семейство в гирлянде из фруктов, цветов и овощей, которую держат ангелы, ок. 1630 г. Медь, масло, 107 x 75 см. Частная коллекция, Европа. Источник: Wikimedia Commons URL: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Brueghel_the_Younger_and_Hendrik_van_Balen_the_Elder_-_The_Holy_Family_Within_a_Garland_of_Fruit,_Flowers_and_Vegetables_Held_by_Angels.jpg
52. Ян Брейгель Старший (?) (1568–1625), Ян Брейгель Младший (1601–1678) и Хендрик ван Бален Старший (1575–1632). Святое семейство в гирлянде из

- фруктов, цветов и овощей, которую держат ангелы, ок. 1619–1620 гг. Дерево, масло, 107 х 75 см. Частная коллекция. Источник: © Elizabeth Honig URL: <http://janbrueghel.net/janbrueghel/fruit-garland-with-holy-family-amsterdam>
53. Ян Брейгель Младший (1601–1678). Мадонна с Младенцем и Святым Духом в венке из цветов, конец 1640–х гг. Холст, масло, 64 х 52 см. Частная коллекция. Источник: Выставка «Мадонна в цветах» 12 декабря 2019–23 февраля 2020 г. в Arts Square Gallery в Санкт-Петербурге.
54. Ян Брейгель Младший (1601–1678), Питер ван Авонт (1600–1652). Святое Семейство с маленьким Иоанном Крестителем в обрамлении венка из цветов, конец 1640-х гг. Холст, масло, 55 х 45 см. Источник: Выставка «Мадонна в цветах» 12 декабря 2019–23 февраля 2020 г. в Arts Square Gallery в Санкт-Петербурге.
55. Ян Брейгель Младший (1601–1678), круг Франса Франкена II(?). Благовещение Девы Марии в обрамлении гирлянды из цветов. Медь, масло, 22.5 х 17.5 см. Частная коллекция, Вена. Источник: Каталог выставки «Царство флоры: Цветочные натюрморты старых мастеров», Государственный музей истории Санкт-Петербурга, особняк Румянцева, 17.10.2013–08.03.2014. — СПб, 2013. — Ил. 8.
56. Ян Брейгель Младший (1601–1678), Эразмус Квеллинуc Младший (1607–1678). Цветочный венок со св. Магдалиной, распятием и черепом, ок. 1630 г. Дерево, масло, 64 х 49 см. Частная коллекция. Источник: Выставка «Мадонна в цветах» 12 декабря 2019–23 февраля 2020 г. в Arts Square Gallery в Санкт-Петербурге.
57. Ян Брейгель Младший (1601–1678), Ян ван Балем (?) (1611–1654). Дева Мария с букетом цветов. Дерево, масло, 56 х 44 см. Частная коллекция, Австрия.

Источник: Каталог выставки «Царство флоры: Цветочные натюрморты старых мастеров», Государственный музей истории Санкт-Петербурга, особняк Румянцева, 17.10.2013–08.03.2014. — СПб, 2013. — Ил. 7.

58. Ян Брейгель Младший (1601–1678), Франс Франкен II, (1581–1642). Святое семейство в раме, украшенной цветами, 1636 г. Холст, масло, 82 x 70 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЭ-2997. Источник: © Государственный Эрмитаж URL: <https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/47096?query=%20ГЭ-2997&index=0>
59. Ян Брейгель Младший (1601–1678). Святое семейство со святым Иоанном Крестителем в гирлянде цветов. Дерево, масло, 77 x 53.5 см. Частная коллекция, Голландия. Подпись внизу справа: J. Brueghel Prov.: Галерея Роберта Ноортмана, Лондон. Источник: Wikimedia Commons URL: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Brueghel_II_-_Bloemenguirlande_rond_de_Heilige_Maagd_in_een_landschap.jpg
60. Ян Брейгель Младший (1601–1678), круг Питера ван Авонта. Святое Семейство, окруженное цветочной гирляндой, ок. 1640 г. Холст, масло, 74 x 56 см. Частная коллекция, Германия. Источник: Каталог выставки «Царство флоры: Цветочные натюрморты старых мастеров», Государственный музей истории Санкт-Петербурга, особняк Румянцева, 17.10.2013–08.03.2014. — СПб, 2013. — Ил. 5.
61. Ян Брейгель Младший (1601–1678), круг Питера Пауля Рубенса. Мадонна с Младенцем, окружённая цветочным картушем, ок. 1640-х гг. Дерево, масло, 75 x 53 см. Частная коллекция, Вена. Источник: Каталог выставки «Царство

- флоры: Цветочные натюрморты старых мастеров», Государственный музей истории Санкт-Петербурга, особняк Румянцева, 17.10.2013–08.03.2014. — СПб, 2013. — Ил. 6. URL: <https://gallerix.org/storeroom/1143191792/N/152163124/>
62. Ян Брейгель Младший (1601–1678). Мадонна с Младенцем в цветочном картуше, конец 1640-х гг. Холст, масло. Источник: Выставка «Мадонна в цветах» 12 декабря 2019–23 февраля 2020 г. в Arts Square Gallery в Санкт-Петербурге.
63. Ян Питер Брейгель (1628–?). Цветочная композиция в металлической вазе на постаменте, ок. 1655–1675 гг. Холст, масло, 80 х 60 см. Национальном музее изящных искусств в Рио-де-Жанейро, Рио-де-Жанейро. Инв. № 1763. Источник: Wikimedia Commons URL: <https://itoldya420.getarchive.net/media/jan-pieter-breughel-flower-piece-in-a-metal-vase-on-a-base-338d53>
64. Ян Питер Брейгель (1628–?). Розы, пионы, тюльпан, нарциссы, ипомея и другие цветы в синей лаковой и позолоченной вазе на каменном выступе. Холст, масло, 59.5 х 43.4 см. Музей Чимей, Тайнань. Инв. № 0012415. Источник: © CHIMEI Museum
65. Ян Питер Брейгель (1628–?). Ваза с цветами. Холст, масло, 88.5 х 77 см. Частная коллекция, Европа. Источник: © RKD — Netherlands Institute for Art History URL: <https://rkd.nl/images/15213>
66. Ян Питер Брейгель (1628–?). Ваза с цветами. Холст, масло, 91 х 71 см. Аукционный дом Blindarte, Неаполь. Источник: Продан на аукционе Антиквариат, живописи стары и XIX в., 30 ноября 2023 г., лот № 135. URL: <https://www.blindarte.com/it/asta-0108/brueghel-attribuito-a-jean-pierre-attribuito-a-jean-pierre-brueghel-va-3539>

67. Ян Питер Брейгель (1628–?). Натюрморт с тюльпанами, розами и выюнком в стеклянной вазе на столе, 1650-е гг. Холст, масло, 60 х 45.5 см. Частная коллекция. Источник: Продан на аукционе Доротеум 21 октября 2014 г., лот № 251. URL: <https://www.dorotheum.com/en/l/3376691/>
68. Иллюстрация 64. Ян Питер Брейгель (1628–?). Натюрморт с ирисами, розами, нарциссами, в стеклянной вазе на столе, 1650-е гг. Холст, масло, 60 х 45.5 см. Частная коллекция. Источник: Продан на аукционе Доротеум 21 октября 2014 г., лот № 251. URL: <https://www.dorotheum.com/en/l/3376691/>
69. Ян Питер Брейгель (1628–?), круг Корнелиса Сюхта. Мистический брак святой Екатерины Александрийской с младенцем Христом: младенец Христос надевает ей на палец кольцо, ок. 1643–1663 гг. Холст, масло, 165 х 126.3 см. Частная коллекция, Европа. Источник: © RKD — Netherlands Institute for Art History URL: <https://rkd.nl/images/44859>
70. Ян Питер Брейгель (1628–?). Святое семейство с ребенком Иоанном Крестителем, окруженное венком из цветов, первая половина 1650-х гг. Дерево, масло, 60.7 х 60 см. Частная коллекция, Европа. Источник: Продан на летнем онлайн-аукционе Coronari Auctions 2021 г., лот № 1042. URL: <https://www.coronariauctions.com/en/auction-september-2021-asian-european--islamic-arts/6732-jan-pieter-brueghel-1628-1664-the-holy-family-with-john-the-baptist-as-child-surrounded-by-a-wreath-of-flowers-oil-on-copper>
71. Ян Питер Брейгель (1628–?). Аллегория Америки в гирлянде цветов, ок. 1650–1655 гг. Медь, масло, 87.9 х 69.9 см. Частная коллекция, Европа. Источник: Выставка «Мадонна в цветах» 12 декабря 2019–23 февраля 2020 г. в Arts Square Gallery в Санкт-Петербурге.

72. Ян ван Кессель Старший (1626 – ок. 1679). Цветы, сер. XVII в. Дерево, масло, 43 х 32 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЭ-6868.
Источник: © Государственный Эрмитаж URL: <https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/33892?query=ГЭ-6868&index=0>
73. Ян Питер Брейгель (1628–?), Гонзалес Кокс (1614–1684).
Цветочная рамка с портретом кабальеро, ок. 1660 г. Холст, масло, 110 х 83 см.
Частная коллекция. URL: <https://www.mutualart.com/Artwork/Orla-de-flores-con-retrato-de-caballero/A90DF155BA4EB563BF7475D1C8193FAA?login=1>
74. Ян Питер Брейгель (1628–?), Эразмус Квеллинуc Младший (?) (1607–1678).
Каменный картуш, украшенный цветами с бюстом девушки, ок. 1660 г. Холст, масло, 103.3 х 81.4 см. Частная коллекция, Европа. Источник: Wikimedia Commons URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Pieter_Brueghel_-_Swags_of_flowers_adorning_a_grisaille_cartouche_with_a_bust_of_a_girl.jpeg
75. Ян Питер Брейгель (1628–?), Эразмус Квеллинуc Младший (1607–1678).
Богоматерь с Младенцем и Святым Иосифом в скульптурном картуше, окруженная гирляндой из роз, тюльпанов и других цветов, 1662 г. Холст, масло, 122 х 95.2 см. Фонд Phoebus, Антверпен. Источник: Онлайн-аукцион Кристис 1–20 октября 2020 г., лот № 54. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Pieter_Breughel_-_The_Virgin_and_Child_with_Saint_Joseph,_in_a_sculpted_cartouche,_surrounded_by_a_garland_of_roses,_tulips_and_other_flowers.jpg
76. Ян Питер Брейгель (1628–?), Эразмус Квеллинуc Младший (1607–1678).
Гирлянда с Младенцем, Богородицей и Иоанном Крестителя. Холст, масло, 121

- х 97.5 см. Частная коллекция. Источник: © RKD — Netherlands Institute for Art History URL: <https://rkd.nl/imageslite/369924>
77. Ян Питер Брейгель (1628–?). Гирлянда цветов вокруг изображения Святого семейства. Холст, масло, 121 х 97.5 см. Государственный Музей Истории Религии, Санкт-Петербург. Инв. № А-1577-III. Источник: © Государственный музей истории религии
78. Ян Питер Брейгель (1628–?). Цветочный венок вокруг образа явления Марии Илии в пророческом облаке, третья четверть XVII в. Холст, масло, 108 х 89 см. Частная коллекция, Европа. Источник: © RKD — Netherlands Institute for Art History URL: <https://rkd.nl/images/69152>
79. Гаспар Петер Вербрюгген I (1635–1681). Осмеяние Христа в скульптурном картуше с гирляндой из остролиста, чертополоха, цветов синей и белой ипомеи, пионов, шиповника и других, с пчелой на каменном выступе, 1660-е гг. Холст, масло, 112.4 х 84.8 см. Частная коллекция. Источник: Продан на аукционе Кристис 10 июля 2015 г. в Лондоне, лот № 123. URL: <https://www.christies.com/lot/lot-gaspar-pieter-verbruggen-i-the-mocking-5916310/>
80. Даниель Сегерс (1590–1661), Симон де Вос (1603–1676). Осмеяние Христа в гирлянде из цветов, ок. 1643 г. Холст, масло, 130.8 х 106.7 см. Музей искусств Нэшера в Университете Дьюка, Дарем, штат Северная Каролина. Инв. № 1998.22.8. Источник: © Nasher Museum of Art at Duke University URL: <https://emuseum.nasher.duke.edu/objects/1577/a-garland-of-flowers-surrounding-a-mocking-of-christ?ctx=da18caee703c8d771c214a13e8ef054a16a9b98c&idx=0>

81. Гаспар Петер Вербрюгген I (1635–1681). Цветочная гирлянда с Иоанном Крестителем, ок. 1652–1655 гг. Холст, масло, 58.4 x 44 см. Государственный музей искусств, Копенгаген. Инв. № KMSsp332. Источник: SMK Open URL: <https://open.smk.dk/en/artwork/image/KMSsp332?q=KMSsp332&page=0>

82. Гаспар Петер Вербрюгген I (1635–1681). Мадонна с Младенцем в каменной нише, окруженная гирляндами цветов. Холст, масло, 140 x 107.9 см. Частная коллекция. Источник: Продан на аукционе Сотбис в Лондоне, 10 декабря 2015 г., лот №135. URL: <https://www.invaluable.com/auction-lot/gaspar-peeter-verbruggen-the-elder-the-virgin-and-135-c-6524098afe>

83. Гаспар Петер Вербрюгген I (1635–1681). Цветочный натюрморт и Се Человек, ок. 1650–1681 гг. Холст, масло. 115.7 x 83.4 см. Музей Кунстпаласт, Дюссельдорф. Инв. № M 108. Источник: © Kunstpalast, Düsseldorf, Foto: Horst Kolberg — ARTOTHEK URL: [https://emuseum.duesseldorf.de/view/objects/asitem/items\\$0040:141747](https://emuseum.duesseldorf.de/view/objects/asitem/items$0040:141747)

84. Гаспар Петер Вербрюгген I (1635–1681), возможно Якоб Фердинанд Сайес (1658–?). Натюрморт с гирляндами цветов, украшающих резное каменное окно, с дворцовым садом с Давидом и Вирсавией, ок. 1658 г. Холст, масло, 156.2 x 120 см. Частная коллекция. Источник: Продан на аукционе Сотбис, 7 июля 2005 г., Лондон, лот № 181. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gaspar_Peeter_Verbruggen_-_Still_life_of_garlands_of_flowers_adorning_a_carved_stone_window,_a_palace_garden_with_David_and_Bathsheba_beyond.jpg

85. Гаспар Петер Вербрюгген II (1664–1730). Натюрморт с цветами в стеклянной амфоре. Холст, масло, 75 x 62 см. Частная коллекция, Германия. Источник:

- Каталог выставки «Царство флоры: Цветочные натюрморты старых мастеров», Государственный музей истории Санкт-Петербурга, особняк Румянцева, 17.10.2013–08.03.2014. — СПб, 2013. — Ил. 9.
86. Иллюстрация 82. Гаспар Петер Вербрюгген II (1664–1730), Лауренс ван дер Мёлен (1643–1719). Цветочная композиция. Холст, масло, 98 x 71.5 см. Музей Грунинге в Брюгге. Инв. № 0000.GRO0236.I. Источник: © Musea Brugge URL: https://collectie.museabrugge.be/en/collection/work/id/0000_GRO0236_I
87. Гаспар Петер Вербрюгген II (1664–1730), Питер Эйкенс (1648–1695). Флора, 1695 г. Клеенка, масло, 154 x 225 см. Художественный музей имени А. Н. Радищева, Саратов. Инв. № Ж-51. Источник: © Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры "Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева" URL: <http://artkatalog.radmuseumart.ru/ru/fullsearch/3798>
88. Гаспар Петер Вербрюгген II (1664–1730). Цветочная композиция с обезьяной. Холст, масло, 127.1 x 108.9 см. Баварские государственные собрания картин, Вюрцбург. Инв. № 9792. Источник: © BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/rqxN3y3LvW>
89. Гаспар Петер Вербрюгген II (1664–1730). Цветочная композиция с попугаем. Холст, масло, 127.1 x 108.3 см. Баварские государственные собрания картин, Вюрцбург. Инв. № 9793. Источник: © BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/ma4d316GrO>

90. Круг Карела ван Фогелара (1653–1695). Гирлянда цветов, окружающая тондо с фруктами, обезьянкой и попугаем. Холст, масло, 54.6 х 40.6 см. Частная коллекция. Источник: © Heritage Auctions URL: <https://fineart.ha.com/itm/paintings/circle-of-karel-van-vogelaer-dutch-1653-1695-a-garland-of-flowers-encircling-a-tondo-with-fruit-monkey-and/a/8011-68030.s>
91. Гаспар Петер Вербрюгген II (1664–1730). Украшенная цветами рама, окружающая портрет Филиппа V, 1704 г. Холст, масло, 221 х 165 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЭ-4039. Источник: © Государственный Эрмитаж URL: <https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/47796?query=ГЭ-4039&index=0>
92. Гаспар Петер Вербрюгген II (1664–1730). Украшенная цветами рама, окружающая портрет Марии-Луизы-Габриэль, герцогини Савойской, 1704 г. Холст, масло, 221 х 165 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЭ-4038. Источник: © Государственный Эрмитаж URL: <https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/47482?query=ГЭ-4038&index=0>
93. Австрийская Школа. Иосиф II (1741–1790), будущий король Венгрии и Священный Римский император, изображённый в детстве на фоне цветочного окружения, ок. 1745 г. Холст, масло, 62.5 х 79 см. Национальный фонд, Уимпол. Инв. № 207833. Источник: © National Trust Images URL: <https://www.nationaltrustimages.org.uk/image/1013079>
94. Хуан ван дер Хамен-и-Леон (1596–1631). Гирлянда с Непорочным Зачатием Девы Марии, ок. 1625 г. Холст, масло, 112 х 88 см. Частная коллекция, Мадрид. Источник: WikiArt.org - Visual Art Encyclopedia URL:

<https://www.wikiart.org/en/juan-van-der-hamen/girlande-mit-der-unbefleckten-empfangnis-1625>

95. Хуан ван дер Хамен-и-Леон (1596–1631). Гирлянда с Христом, явившимся святому Антонию Падуанскому, ок. 1628–1630 гг. Дерево, масло, 45.7 x 61.9 см. Музей Медоуз, Даллас. Инв. № MM.99.03.02. Дар доктора Уильяма Б. Джордана. Источник: © Meadows Museum URL: <https://meadowsmuseumdallas.org/collections/pages/objects-1/info/570>

96. Бартоломе Перес де ла Дехеса (1634–1693). Гирлянда цветов со святым Антонием Падуанским, после 1689 г. Холст, масло, 65 x 84 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P003655. Источник: © Museo Nacional del Prado URL: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/garland-of-flowers-with-saint-anthony-of-padua/ab284202-6aca-4b2d-a719-65234574c521?searchMeta=p003655>

97. Хуан де Арельяно (1614–1676). Цветочная гирлянда со Святым Франциском, XVII в. Холст, масло, 98.5 x 73 см. Аукционный дом Lempertz, Бонн. Источник: © Invaluable, LLC. URL: https://www.invaluable.com/auction-lot/juan-de-arellano-flower-garland-with-saint-franci-1164-c-f720554a79?srsId=AfmBOoilxxdbRdbQN7xZHEX3ahjn2FJa6vOtJ8ObbO6nZLwqME4C_Nk

98. Бартоломе Перес де ла Дехеса (1634–1693). Цветочная гирлянда со Святой Терезой Иисусовой, ок. 1676 г. Холст, масло, 95 x 73 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P001057. Источник: © Museo Nacional del Prado. URL: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/garland-of-flowers-with->

saint-teresa-of-jesus/3e359823-60c5-4127-ab06-9ac541f4ed2a?searchMeta=p001057

99. Бартоломе Перес де ла Дехеса (1634–1693). Цветочная гирлянда со святым Филиппом Нери, вторая половина XVII в. Холст, масло, 99 х 74 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P005095. Источник: © Museo Nacional del Prado. URL: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/wreath-of-flowers-with-st-philip-neri/00b3bcb3-ee3a-4fd2-9173-4a96edd5d4ca?searchMeta=p005095>

100. Бартоломе Перес де ла Дехеса (1634–1693). Цветочная гирлянда с Непорочным Зачатием., вторая половина XVII в. Холст, масло, 99 х 73 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P005099. Источник: © Museo Nacional del Prado.

101. Бартоломе Перес де ла Дехеса (1634–1693). Гирлянда цветов со святым Камиллом де Леллисом, вторая половина XVII в. Холст, масло, 95 х 73 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P001056. Источник: © Museo Nacional del Prado. URL: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/garland-of-flowers-with-saint-camillus-de-lellis/ec092a3f-f86d-4d3c-8ef8-af4c1c85a917?searchMeta=p001056>

102. Бартоломе Перес де ла Дехеса (1634–1693). Цветочная гирлянда со Спасителем, XVII в. Холст, масло, 100 х 74 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P005250. Источник: © Museo Nacional del Prado. URL: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/flower-garland-with-the-saviour/97439c97-0f36-456e-87b1-b90e19f2584d?searchMeta=p005250>

103. Габриэль де ла Корте (1648–1694). Дева Мария с Младенцем в обрамлении цветов, XVII в. Холст, масло, 105 х 82 см. Частная коллекция. Источник: Продан на аукционе Segre Subastas, аукцион №167, лот №0041. URL: <https://www.subastassegre.es/es/lote/00000167-2381-2381/41-47-lote-0041brgabriel-de-la-corte-virgen-de-belen-en-orla-de-flores>
104. Хуан ван дер Амен-и-Леон (1596–1631). Гирлянда с пейзажем, ок. 1630 г. Холст, масло, 104.1 х 85.1 см. Музей Медоуз, Даллас. Инв. № MM.67.26. Источник: © Meadows Museum URL: <https://meadowsmuseumdallas.org/collections/pages/objects-1/info/634>
105. Хуан ван дер Амен-и-Леон (1596–1631). Гирлянда с пейзажем, ок. 1600–1800 гг. Холст, масло, 85.1 х 104 см. Музей искусств Худ, Дартмут Инв. № P.964.42. Источник: © Trustees of Dartmouth College URL: <https://hoodmuseum.dartmouth.edu/objects/p.964.42>
106. Хуан де Арельяно (1614–1676). Натюрморт с цветами, ок. 1650–1660 гг. Холст, масло, 122 х 101 см. Фонд Банко Сантандера, Мадрид. Источник: © Fundación Banco Santander URL: <https://www.fundacionbancosantander.com/en/culture/art/banco-santander-collection/still-life-with-flowers>
107. Хуан де Арельяно (1614–1676). Вазы перед зеркалом, ок. 1660 г. Холст, масло, 126.3 х 106 см. Музей изящных искусств в Ла-Корунье, Ла-Корунья. Инв. №. 280. Источник: © Xunta de Galicia. Información mantenida y publicada en internet por Museos de Galicia URL: <https://museos.xunta.gal/es/belas-artes/pezas-destacadas>

108. Франсиско Камило (1615–1673), Хуан де Арельяно (1614–1676). Цветочная гирлянда с Ванитас, 1646 г. Холст, масло, 148.4 x 126.3 см. Музей изящных искусств Валенсии, Валенсия. Инв. № 168/2004. Источник: © Generalitat URL: https://museobellasartesvalencia.gva.es/va/pintura/-/asset_publisher/KFeOnCE1wa8i/content/guirnalda-de-flores-con-‘vanitas’?redirect=https%3A%2F%2Fmuseobellasartesvalencia.gva.es%2Fca%2Fpintura%3Fp_p_id%3D101_INSTANCE_KFeOnCE1wa8i%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-1%26p_p_col_pos%3D1%26p_p_col_count%3D2%26_101_INSTANCE_KFeOnCE1wa8i_advancedSearch%3Dfalse%26_101_INSTANCE_KFeOnCE1wa8i_keywords%3D%26_101_INSTANCE_KFeOnCE1wa8i_delta%3D20%26p_r_p_564233524_resetCur%3Dfalse%26_101_INSTANCE_KFeOnCE1wa8i_cur%3D6%26_101_INSTANCE_KFeOnCE1wa8i_andOperator%3Dtrue
109. Хуан де Арельяно (1614–1676). Гирлянда из цветов, птиц и бабочек, XVII в. Холст, масло, 100 x 74 см. Лувр, Париж. Инв. № RF411. Источник: © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Gérard Blot URL: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010063052>
110. Хуан де Арельяно (1614–1676). Гирлянда из роз, тюльпанов и других цветов, окружающая медальон с Девой Марией и Младенцем. Холст, масло, 124.5 x 103 см. Частная коллекция. Источник: © Artnet Worldwide Corporation URL: https://www.artnet.com/artists/juan-de-arellano/guirnalda-de-flores-con-la-virgen-con-el-niño-bQ_ay20LjPbjFG0DH4LJwA2
111. Хуан де Арельяно (1614–1676). Гирлянда из цветов и пейзаж, 1652 г. Холст, масло, 58 x 73 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P002507.

- Источник: © Museo Nacional del Prado URL:
<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/garland-of-flowers-with-a-landscape/a53cefe5-dab4-4a67-9669-f25c92db8411?searchMeta=%20p002507>
112. Хуан де Арельяно (1614–1676). Гирлянда из цветов и пейзаж, 1652 г. Холст, масло, 58 х 73 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P002508.
 Источник: © Museo Nacional del Prado URL:
<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/garland-of-flowers-with-a-landscape/1d3281d6-56df-4a28-9d66-ff3d0417f280>
113. Хуан де Арельяно (1614–1676). Цветочная гирлянда на фоне раковинного камня и мифологическая композиция, изображающая Цирцею и Пикуса. Холст, масло, 124 х 104 см. Коллекция АХА, Париж. Ярмарка Paris Tableau, 2014.
 Источник: ©Jean-Louis Losi
114. Хуан де Арельяно (1614–1676). Цветочная гирлянда на фоне раковинного камня и мифологическая композиция, изображающая Цирцею и Пикуса. Холст, масло, 124 х 104 см. Коллекция АХА, Париж. Ярмарка Paris Tableau, 2014.
 Источник: ©Jean-Louis Losi
115. Хуан де Арельяно (1614–1676). Натюрморт с цветами. Первая половина XVII в. Смоленская художественная галерея, Смоленск. Источник: ©ОГБУК «Смоленский государственный музей-заповедник» URL: http://www.smolensk-museum.ru/kiosk/noviy-razdel/huan_de_arelyano_1614-1676_natyurmort_cveti_1-ya_polovina_xvii_v_holst_maslo_617h463/
116. Хуан де Арельяно (1614–1676). Ваза с цветами, ок. 1650–1700 гг. Холст, масло, 60 х 46 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P000596.
 Источник: © Museo Nacional del Prado URL:

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/vase-of-flowers/3b1f794d-c771-4232-b0ad-6e59c24e6da3?searchMeta=p000596>

117. Хуан де Арельяно (1614–1676). Ваза с цветами, ок. 1650–1700 гг. Холст, масло, 60 х 45 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P000597.

Источник: © Museo Nacional del Prado URL:

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/vase-of-flowers/e5db516e-8972-40f5-b4a4-9f9d244b7b70>

118. Хуан де Арельяно (1614–1676). Цветочная корзина, ок. 1670 г. Холст, масло, 84.9 х 105.1 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P003139.

Источник: © Museo Nacional del Prado URL:

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/basket-of-flowers/9b2eda12-6f0f-4f08-ab52-89381c25af04?searchMeta=p003139>

119. Габриэль де ла Корте (1648–1694). Гирлянда из цветов и медальон, 1690-е гг. Холст, масло, 72 х 167 см. Национальный музей искусства Каталонии, Барселона. Инв. № 024307–000. Источник: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. URL: <https://www.museunacional.cat/en/colleccio/garland-flowers-and-medallion/gabriel-de-la-corte/024307-000>

АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Иллюстрация 1.

Ян Брейгель Старший (1568–1625), Питер Пауль Рубенс (1577–1640).

Мадонна с Младенцем в гирлянде из цветов и фруктов, ок. 1617–1620 гг. Дерево, масло, 79.7 x 63.7 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P001418.

© Museo Nacional del Prado



Иллюстрация 2.

Ян Брейгель Старший (1568–1625), Хендрик ван Бален (1575–1632).

Мадонна с Младенцем в цветочной гирлянде, 1608 г. Дерево, масло, 27 х 22 см.

Амброзианская библиотека, Милан. Инв. № 71.

© Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio / Bridgeman Images



Иллюстрация 3.

Франс Снейдерс (1579–1657).

Младенец Христос с младенцем Иоанном Крестителем и ангелами
(Альтернативное название: Мир и изобилие), ок. 1615–1618 гг. Холст, масло,
198.1 x 266.7 см. Гарвардский художественный музей/Музей Фогга, дар Джеймса
Хэмпдена Робба. Инв. № 1958.58.

© Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of James Hampden Robb



Иллюстрация 4.

Ян Брейгель Старший (1568–1625), Питер Пауль Рубенс (1577–1640).

Мадонна, младенец Иисус и ангелы в гирлянде цветов, ок. 1616–1617 гг. Холст, масло, дерево, 84 х 65 см. Музей Лувра, Париж. Инв. № 1764; MR 598.



Иллюстрация 5.

Ян Давидс де Хем (1606–1683/1684).

Гирлянда из фруктов и цветов, ок. 1650–1660 гг. Холст, масло, 60.2 x 74.7 см.

Королевская галерея Маурицхёйс, Гаага. Инв. № 49



Иллюстрация 6.

Якоб Йорданс (1593–1678), Андрис Даниельс (ок. 1580 – после 1602).

Мадонна с Младенцем в венке из цветов, ок. 1618 г. Дерево, масло, 104.5 x 75.5

см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЭ-2041.

© Государственный Эрмитаж



Иллюстрация 7.

Франс Снейдерс (1579–1657), Томас Виллебортс Босхарт (1613/14–1654).
 Вознесение Христа с фруктово-цветочной гирляндой, ок. 1630–1640 гг. Дерево,
 масло, 118 x 118 см. Музей искусства и культуры земли Северный Рейн
 Вестфалия, Мюнстер. Инв. № 1639.



Иллюстрация 8.

Йорис ван Сон (1623–1667).

Святое семейство с Иоанном крестителем. Фландрия, XVII в.

Холст, масло, 72 х 99.5 см. БСНН АСГ. Инв. № 04–2343.



Иллюстрация 9.

Франс Эйкенс (1601–1693), Эразмус Квеллинуc Младший (1607–1678).

Святое семейство в венке из цветов, ок. 1636 г. Дерево, масло, 84.5 x 66.5 см.

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЭ-1687.

© Государственный Эрмитаж



Иллюстрация 10.

Даниель Сегерс (1590–1661).

«Натюрморт с гнездом щегла в цветочной гирлянде» (раннее название «Цветы на архитектурном украшении, в котором расположилось гнездо со щегленком»), XVII в. Холст, масло, 80 х 60 см. Музей Академии Художеств, Санкт-Петербург.

Инв. № НИМ РАХ КП-19664. Ж-77.

© Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств



Иллюстрация 11.

Ян Антон ван дер Барен (1615/1616–1686).

Евхаристия в гирлянде из цветов, 1635–1659 гг. Холст, масло, 96 х 67 см. Музей

истории искусств, Вена. Инв. № 549.

© Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie.



Иллюстрация 12.

Ян ван Кессель Старший (1626–1679).

Чаша с Евхаристией в картуше, украшенном цветами и фруктами, ок. 1664 г.

Холст, масло, 62.4 x 49 см. Частное собрание.

© Rafael Valls Gallery, London, UK / Bridgeman Images



Иллюстрация 13.

Ян Давидс де Хем (1606–1683/1684).

Евхаристия в гирлянде из фруктов, ок. 1655–1660 гг. Холст, масло, 138 х 125.5 см.

Музей истории искусств, Вена. Инв. № 571.

© Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie.



Иллюстрация 14.

Даниель Сегерс (1590–1661), Томас Виллебойртс Боссхарт (1613/14–1654).
Младенцы Христос и Иоанн Креститель в окружении гирлянды цветов, первая
половина 1650-х гг. Холст, масло, 129 х 97.4 см. Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург. Инв. № ГЭ-3468.

© Государственный Эрмитаж



Иллюстрация 15.

Питер Пауль Рубенс (1577–1640).

Мадонна Валличелла (Мадонна с поклоняющимися ангелами), ок. 1606–08 гг.

Сланец, масло, 425 х 250 см. Церковь Санта Мария Валличелла, Рим.



Иллюстрация 16.

Древняя чудотворная фреска-икона Богоматери Валличеллы, XV в.

В настоящее время спрятан в Къеза Нуова за репродукцией Рубенса.

Церковь Санта Мария Валличелла, Рим.



Иллюстрация 17.

Ян Брейгель Старший (1568–1625), Питер Пауль Рубенс (1577–1640).

Аллегория зрения, 1617 г. Дерево, масло, 64.7 x 109.5 см. Национальный музей

Прадо, Мадрид. Инв. № P001394.

© Museo Nacional del Prado



Иллюстрация 18.

Ян Брейгель Старший (1568–1625), Питер Пауль Рубенс (1577–1640).

Аллегория вкуса, 1618 г. Дерево, масло, 64 х 109 см. Национальный музей Прадо,

Мадрид. Инв. № P001397.

© Museo Nacional del Prado



Иллюстрация 19.

Ян Брейгель Старший (1568–1625), Хендрик ван Бален (1575–1632).

Гирлянда из фруктов вокруг Цереры, получающей дары от четырех времен года, ок. 1617 г. Дерево, масло, 104 x 68.9 см. Дексия Банк, Антверпен.



Иллюстрация 20.

Ян Брейгель Старший (1568–1625), Хендрик ван Бален (1575–1632).

Гирлянда из фруктов вокруг Цереры, получающей дары от четырех времен года,

ок. 1620–1622 гг. Дерево, масло, 106.3 x 69.9 см. Королевская галерея

Маурицхёйс, Гаага. Инв. № 233.



Иллюстрация 21.

Ян Брейгель Старший (1568–1625), Хендрик ван Бален (1575–1632).

Богоматерь, Младенец и Святая Анна в гирлянде, ок. 1620–1622 гг. Дерево, масло,

104.78 x 74.93 см. Музей изящных искусств Ричмонда, Вирджиния, Фонд

Адольфа Д. и Уилкинса К. Уильямса. Инв. № 66–16.



Иллюстрация 22.

Ян Брейгель Старший (1568–1625), Питер Пауль Рубенс (1577–1640).

Природа и ее апологеты, ок. 1615 г. Дерево, масло, 106.7 x 72.4 см.

Художественная галерея и музей Келвингроув, Глазго. Инв. № 609.



Иллюстрация 23.

Ян Брейгель Старший (1568–1625), Хендрик ван Бален (1575–1632).

Фруктовая гирлянда с ангелами, ок. 1615 г. Дерево, масло, 25.3 х 21.2 см. Частная коллекция.



Иллюстрация 24.

Ян Брейгель Старший (1568–1625), Питер Пауль Рубенс (1577–1640).

Мадонна в цветочной гирлянде, ок. 1616–1618 гг. Дерево, масло, 185 х 209.8 см.

Старая Пинакотека, Мюнхен. Инв. № 331.

© BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN



Иллюстрация 25.

Ян Брейгель Старший (1568–1625), Хендрик ван Бален (1575–1632).

Гирлянда с Богоматерью и Младенцем, ок. 1621 г. Дерево, масло, 48 x 41 см.

Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P001416.

© Museo Nacional del Prado



Иллюстрация 26.

Даниель Сегерс (1590–1661), Корнелис Схют (1597–1655).

Гирлянда с Мадонной, Младенцем и Святым Иоанном, XVII в. Дерево, масло, 78
х 60 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P001909.

© Museo Nacional del Prado



Иллюстрация 27.

Даниель Сегерс (1590–1661), (?)Корнелис Схют (1597–1655).

Мадонна с Младенцем в гирлянде цветов, XVII в. Медь, масло, 84 x 55 см.

Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P001910.

© Museo Nacional del Prado



Иллюстрация 28.

Даниель Сегерс (1590–1661), Корнелис Схют (1597–1655).

Цветочная гирлянда с Мадонной с Младенцем, первая половина XVII в. Дерево, масло, 77 x 53.5 см. Национальный музей западного искусства, Токио. Инв. № Р.1981–0003. © The National Museum of Western Art, Independent Administrative

Institution National Museum of Art



Иллюстрация 29.

Даниель Сегерс (1590–1661), Корнелис Схют (1597–1655).

Благовещение в окружении цветочной гирлянды. Дерево, масло, 100 x 68 см.

Коллекция Х. Джона Хайнц III, Пенсильвания.



Иллюстрация 30.

Даниель Сегерс (1590–1661), Симон де Вос (1603–1676).

Гирлянда цветов, окружающей сцену осмеяния Христа, ок. 1643 г. Холст, масло,

51.5 x 42 см. Музей искусств Нэшера в Университете Дьюка, Дарем, штат

Северная Каролина. Инв. № 1998.22.8.

© Nasher Museum of Art at Duke University



Иллюстрация 31.

Даниель Сегерс (1590–1661), Корнелис Схют (1597–1655).

Четыре ангела, развешивающие цветы вокруг изображения Девы Марии с Младенцем. Холст, масло, 110 х 149 см. Частная коллекция, Бельгия.



Иллюстрация 32.

Даниель Сегерс (1590–1661), Корнелис Схют (1597–1655).

Четыре ангела, развешивающие цветы вокруг изображения Девы Марии с Младенцем. Холст, масло, 127 х 104 см. Частная коллекция, Бельгия.



Иллюстрация 33.

Даниель Сегерс (1590–1661), Эразмус Квеллинус Младший (1607–1678).

Мадонна с Младенцем в гирлянде цветов, 1644 г. Дерево, масло, 88 х 67.5 см.

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв.№ ГЭ-8492.

© Государственный Эрмитаж



Иллюстрация 34.

Даниель Сегерс (1590–1661), Эразмус Квеллинус Младший (1607–1678).

Гирлянда из цветов с изображением сцены обучения Богородицы, ок. 1645 г.

Холст, масло 112.6 x 94 см. Вустерский музей искусств, Вустер. Инв. № 1966.37.

© Worcester Art Museum



Иллюстрация 35.

Даниель Сегерс (1590–1661), Эразмус Квеллинус Младший (1607–1678).

Мадонна с младенцем Христом, святой Елизаветой и Иоанном Крестителем, окруженные цветами, ок. 1650 г. Медь, масло, 84 х 61 см. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва. Инв. № Ж-1728.

© Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина



Иллюстрация 36.

Даниель Сегерс (1590–1661), Эразмус Квеллинус Младший (1607–1678).

Цветочная гирлянда с Мадонной и Младенцем, ок. 1645–1650 гг. Холст, масло, 83
х 60 см. Национальный музей Швеции, Стокгольм. Инв. № NM7505.



Иллюстрация 37.

Даниель Сегерс (1590–1661), Эразмус Квеллинус Младший (1607–1678).
 Картуш с изображением Богородицы с Младенцем и Святой Анной, ок. 1655–
 1660 гг. Холст, масло, 96.5 x 71 см. Далиджская картинная галерея, Лондон. Инв.

№ DPG322.

© Dulwich Picture Gallery

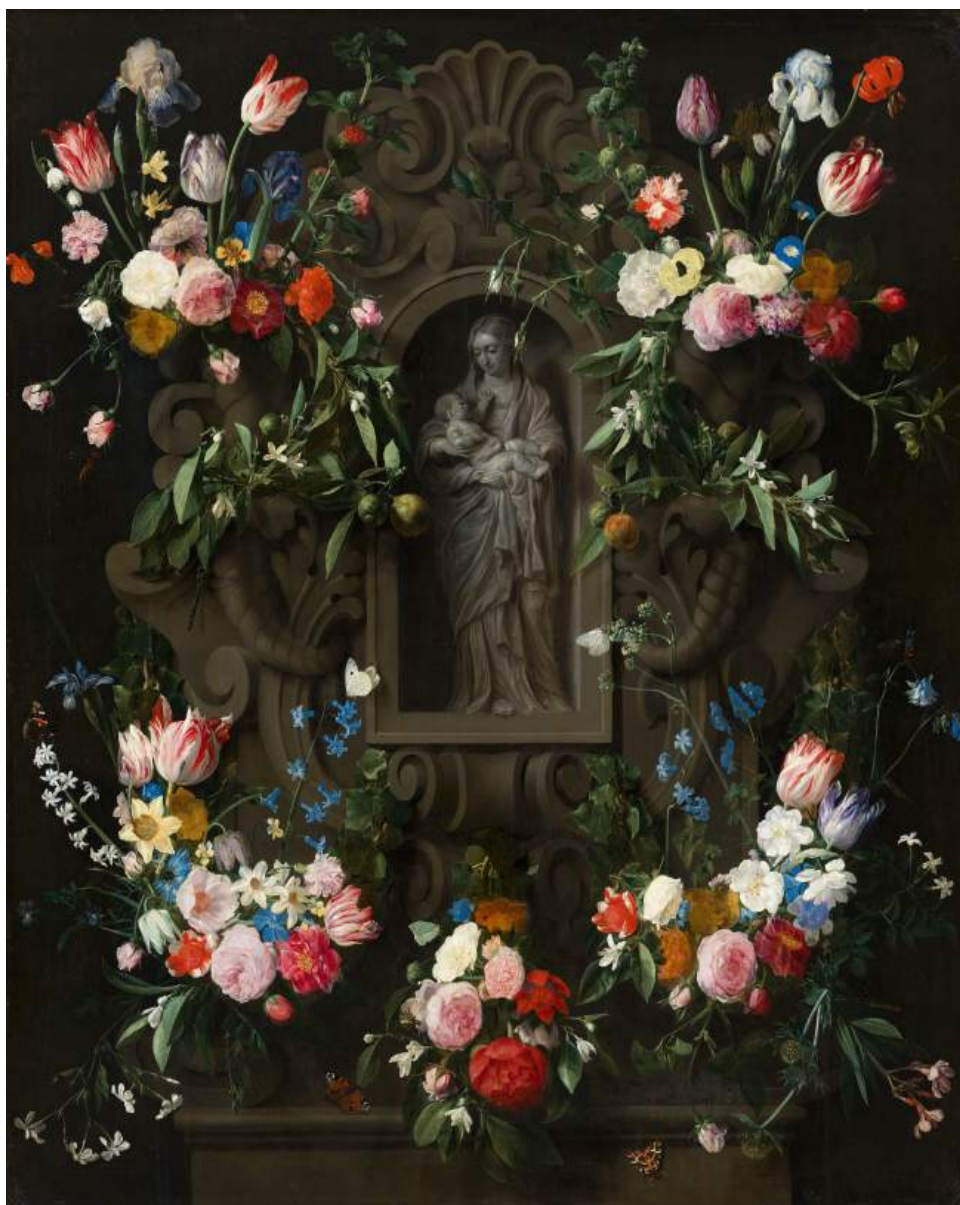


Иллюстрация 38.

Даниель Сегерс (1590–1661), Томас Виллебортс Босхарт (1613–1654).

Гирлянда из цветов, окружающая скульптуру Девы Марии, 1645 г. Холст, масло,

151 x 122.7 см. Королевская галерея Маурицхёйс, Гаага. Инв. № 256.



Иллюстрация 39.

Ян Филипп ван Тилен (1618–1667).

Натюрморт из роз, тюльпанов, гвоздик, ирисов и незабудок в стеклянной вазе, 1640-е гг. Дерево, масло, 49 x 35.8 см. Частная коллекция, Европа. Подпись и дата справа внизу: И. П. Ван Тилен Ф. (I. P. Van Thielen F.)



Иллюстрация 40.

Ян Филип ван Тилен (1618–1667), Эразмус Квеллинуc Младший (1607–1678).
 Каменный картуш с Богородицей и Младенцем, окруженный гирляндой цветов,
 1651 г. Медь, масло, 125 х 95 см. Музей Искусств Крайслер, Норфолк. Инв. №
 94.28.1.



Иллюстрация 41.

Ян Филипп ван Тилен (1618–1667).

Венок из цветов, окружающий изображение ангела, середина XVII в. Холст, масло, 132 х 98 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЭ-6760.

© Государственный Эрмитаж

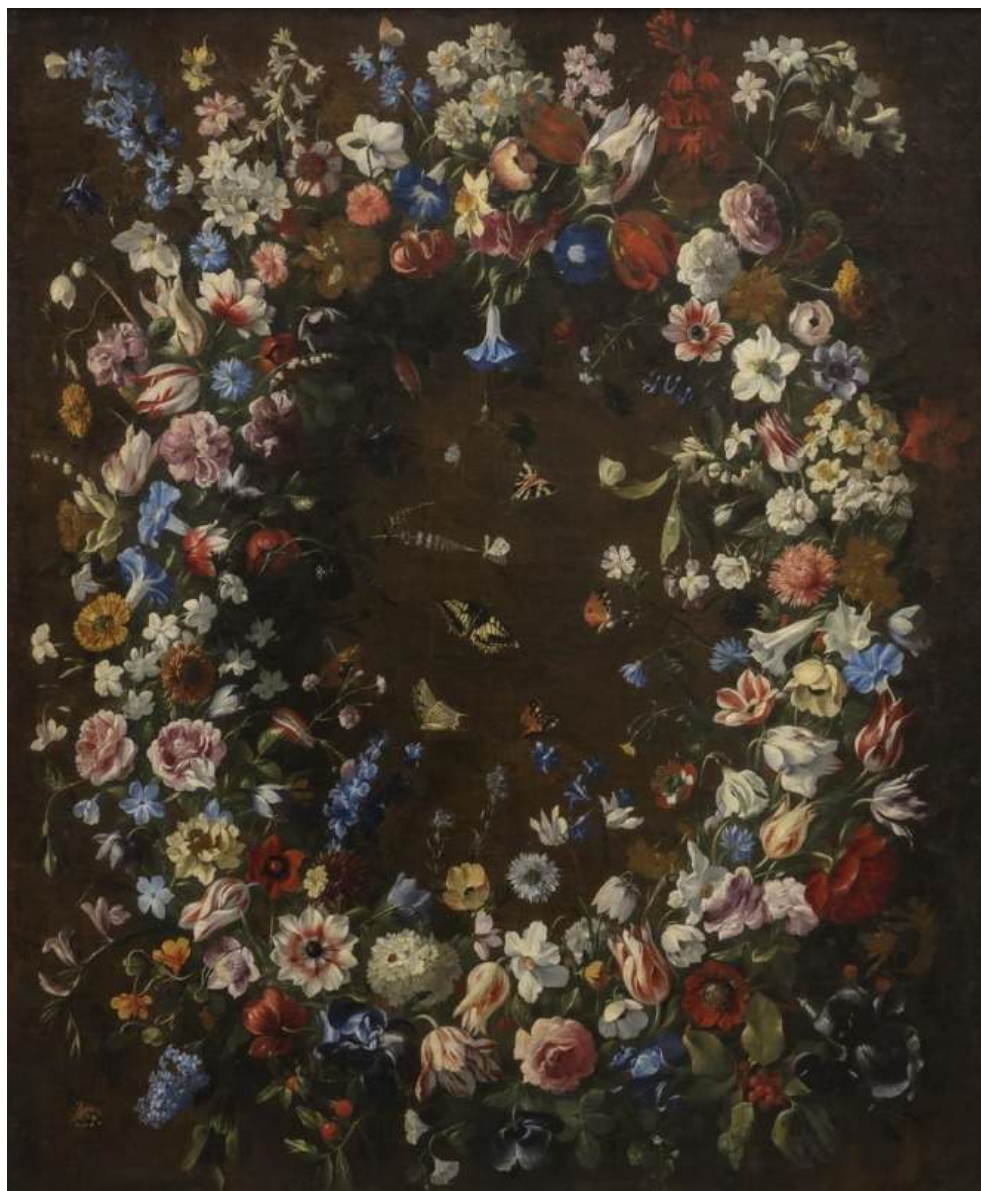


Иллюстрация 42.

Ян Филип ван Тилен (1618–1667), Джованни Станки (1608–?).

Цветочный венок, середина XVII в. Холст, масло, 132 x 109 см. Музее
изобразительных искусств Бордо, Бордо. Инв. № Вх Е 1069.10.

© Musée des Beaux-Arts Bordeaux



Иллюстрация 43.

Ян Филипп ван Тилен (1618–1667), Ян ван ден Хуке (?) (1611–1651).

Гирлянда цветов, украшающая картуш с изображением бюста старца, 1640-е гг.

Холст, масло, 55 x 47 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв.№

ГЭ-7792.

© Государственный Эрмитаж



Иллюстрация 44.

Ян Филипп ван Тилен (1618–1667).

Венера и Адонис в цветочной гирлянде, 1653 г. Холст, масло, 85.5 x 67 см.

Частная коллекция, Европа. Подпись и дата слева внизу: I.P. Van Thielen. F. Anº 1653.



Иллюстрация 45.

Ян Филип ван Тилен (1618–1667).

Венера и Купидон в цветочной гирлянде, 1648 г. Холст, масло, 85.5 x 65 см.

Частная коллекция, Европа. Подпись и дата внизу справа: I. P. Van. Thielen.

Rigouldts F. Ano 1648.



Иллюстрация 46.

Ян Филип ван Тилен (1618–1667).

Подпись и дата слева внизу: I.P. Van Thielen. F. An° 1649.

Мадонна с Младенцем, окруженная цветочной гирляндой, 1649 г. Дерево, масло,

74 x 52 см. Частная коллекция, Европа.



Иллюстрация 47.

Ян Филипп ван Тилен (1618–1667).

Гирлянда цветов.

Холст, масло, 86.3 x 61 см. Коллекция Серра-де-Алсага, Валенсия. Подпись в нижнем левом углу: «J. P. van Thielen Rigoults». Ниже приведены другие недостающие символы, которые могут соответствовать дате.

Источник: Каталог выставки «Европейская живопись в собраниях в Музей изящных искусств Валенсии», 26 мая — 29 августа 1999 г.



Иллюстрация 48.

Ян Филипп ван Тилен (1618–1667).

Картуш, украшенный гирляндами и букетами цветов, 1665 г. Холст, масло, 99.3 х 65 см. Рейксмузеум, Амстердам. Подпись и дата слева внизу: I.P. Van Thielen. F.

Аn° 1665. Инв. № SK-A-407.



Иллюстрация 49.

Ян Филипп ван Тилен (1618–1667).

Гирлянда с Товией и ангелом, середина XVII в. Холст, масло, 53.5 x 39 см.

Коллекция фонда Сантамарка, Мадрид. Инв. № 41.

© database: Fondation Périer D'Ieteren / Instituto Moll



Иллюстрация 50.

Ян Филипп ван Тилен (1618–1667).

Гирлянда со Святой Розалией, середина XVII в. Холст, масло, 53.5 x 39 см.

Коллекция фонда Сантамарка, Мадрид. Инв. № 42.

© database: Fondation Périer D'Ieteren / Instituto Moll



Иллюстрация 51.

Ян Брейгель Младший (1601–1678) и Хендрик ван Бален Старший (1575–1632).

Святое семейство в гирлянде из фруктов, цветов и овощей, которую держат ангелы, ок. 1630 г. Медь, масло, 107 х 75 см. Частная коллекция, Европа.



Иллюстрация 52.

Ян Брейгель Старший (?) (1568–1625), Ян Брейгель Младший (1601–1678) и
Хендрик ван Бален Старший (1575–1632).

Святое семейство в гирлянде из фруктов, цветов и овощей, которую держат
ангелы, ок. 1619–1620 гг. Дерево, масло, 107 х 75 см. Частная коллекция.

© Elizabeth Honig



Иллюстрация 53.

Ян Брейгель Младший (1601–1678).

Мадонна с Младенцем и Святым Духом в венке из цветов, конец 1640–х гг.

Холст, масло, 64 х 52 см. Частная коллекция.

Источник: Выставка «Мадонна в цветах» 12 декабря 2019–23 февраля 2020 г. в

Arts Square Gallery в Санкт-Петербурге.



Иллюстрация 54.

Ян Брейгель Младший (1601–1678), Питер ван Авонт (1600–1652).

Святое Семейство с маленьким Иоанном Крестителем в обрамлении венка из
цветов, конец 1640-х гг. Холст, масло, 55 х 45 см.

Источник: Выставка «Мадонна в цветах» 12 декабря 2019–23 февраля 2020 г. в
Arts Square Gallery в Санкт-Петербурге.



Иллюстрация 55.

Ян Брейгель Младший (1601–1678), круг Франса Франкена II(?).

Благовещение Девы Марии в обрамлении гирлянды из цветов. Медь, масло, 22.5 х 17.5 см. Частная коллекция, Вена.



Иллюстрация 56.

Ян Брейгель Младший (1601–1678), Эразмус Квеллинуус Младший (1607–1678).

Цветочный венок со св. Магдалиной, распятием и черепом, ок. 1630 г. Дерево,

масло, 64 х 49 см. Частная коллекция.

Источник: Выставка «Мадонна в цветах» 12 декабря 2019–23 февраля 2020 г. в

Arts Square Gallery в Санкт-Петербурге.



Иллюстрация 57.

Ян Брейгель Младший (1601–1678), Ян ван Балем (?) (1611–1654).

Дева Мария с букетом цветов. Дерево, масло, 56 х 44 см. Частная коллекция,

Австрия.



Иллюстрация 58.

Ян Брейгель Младший (1601–1678), Франс Франкен II, (1581–1642).

Святое семейство в раме, украшенной цветами, 1636 г. Холст, масло, 82 x 70

см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЭ-2997.

© Государственный Эрмитаж



Иллюстрация 59.

Ян Брейгель Младший (1601–1678).

Святое семейство со святым Иоанном Крестителем в гирлянде цветов. Дерево, масло, 77 x 53.5 см. Частная коллекция, Голландия. Подпись внизу справа: J.

Brueghel Prov.: Галерея Роберта Ноортмана, Лондон.



Иллюстрация 60.

Ян Брейгель Младший (1601–1678), круг Питера ван Авонта.

Святое Семейство, окруженное цветочной гирляндой, ок. 1640 г. Холст, масло, 74
х 56 см. Частная коллекция, Германия.



Иллюстрация 61.

Ян Брейгель Младший (1601–1678), круг Питера Пауля Рубенса.

Мадонна с Младенцем, окружённая украшенным цветами картушем, ок. 1640-х

гг. Дерево, масло, 75 x 53 см. Частная коллекция, Вена.



Иллюстрация 62.

Ян Брейгель Младший (1601–1678).

Мадонна с Младенцем в картуше с цветами, конец 1640-х гг.

Холст, масло.

Источник: Выставка «Мадонна в цветах» 12 декабря 2019–23 февраля 2020 г. в

Arts Square Gallery в Санкт-Петербурге.



Иллюстрация 63.

Ян Питер Брейгель (1628–?).

Цветочная композиция в металлической вазе на постаменте, ок. 1655–1675 гг.

Холст, масло, 80 х 60 см. Национальном музее изящных искусств в Рио-де-

Жанейро, Рио-де-Жанейро. Инв. № 1763.



Иллюстрация 64.

Ян Питер Брейгель (1628–?).

Розы, пионы, тюльпан, нарциссы, ипомея и другие цветы в синей лаковой позолоченной вазе на каменном выступе. Холст, масло, 59.5 x 43.4 см. Музей

Чимей, Тайнань. Инв. № 0012415.

© CHIMEI Museum



Иллюстрация 65.

Ян Питер Брейгель (1628–?).

Ваза с цветами. Холст, масло, 88.5 x 77 см. Частная коллекция, Европа.

© RKD — Netherlands Institute for Art History



Иллюстрация 66.

Ян Питер Брейгель (1628–?).

Ваза с цветами. Холст, масло, 91 x 71 см. Аукционный дом Blindarte, Неаполь.

Номер лота 135, Аукцион Антиквариат, живописи стары и XIX века, 30 ноября

2023 г.



Иллюстрация 67.

Ян Питер Брейгель (1628–?).

Натюрморт с тюльпанами, розами и выюнком в стеклянной вазе на столе, 1650-е

гг. Холст, масло, 60 х 45.5 см. Частная коллекция.



Иллюстрация 68.

Ян Питер Брейгель (1628–?).

Натюрморт с ирисами, розами, нарциссами в стеклянной вазе на столе, 1650-е гг.

Холст, масло, 60 х 45.5 см. Частная коллекция.

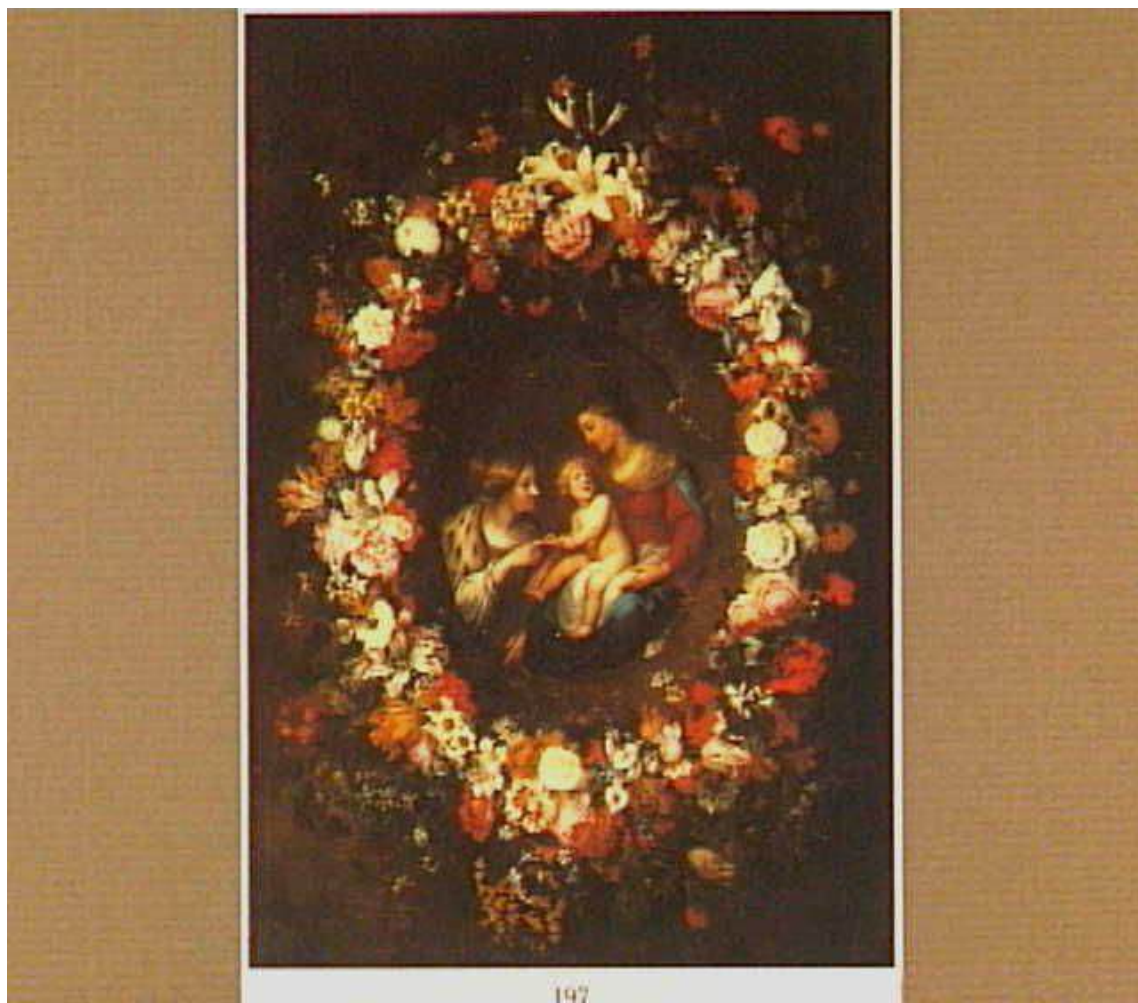


Иллюстрация 69.

Ян Питер Брейгель (1628–?), круг Корнелиса Сюхта.

Мистический брак святой Екатерины Александрийской с младенцем Христом, надевающим ей на палец кольцо, ок. 1643–1663 гг. Холст, масло, 165 x 126.3 см.

Частная коллекция, Европа.

© RKD — Netherlands Institute for Art History



Иллюстрация 70.

Ян Питер Брейгель (1628–?).

Святое семейство с ребенком Иоанном Крестителем, окруженное венком из цветов, первая половина 1650-х гг. Дерево, масло, 60.7 x 60 см. Частная коллекция, Европа.



Иллюстрация 71.

Ян Питер Брейгель (1628–?).

Аллегория Америки в гирлянде цветов, ок. 1650–1655 гг. Медь, масло, 87.9 x 69.9

см. Частная коллекция, Европа.

Источник: Выставка «Мадонна в цветах» 12 декабря 2019–23 февраля 2020 г. в

Arts Square Gallery в Санкт-Петербурге.



Иллюстрация. 72.

Ян ван Кессель Старший (1626 – ок. 1679).

Цветы, сер. XVII в. Дерево, масло, 43 х 32 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-

Петербург. Инв. № ГЭ-6868.

© Государственный Эрмитаж



Иллюстрация 73.

Ян Питер Брейгель (1628–?), Гонзалес Кокс (1614–1684).

Цветочная рамка с портретом кабальеро, ок. 1660 г.

Холст, масло, 110 x 83 см. Частная коллекция.



Иллюстрация 74.

Ян Питер Брейгель (1628–?), Эразмус Квеллинус Младший (?) (1607–1678).

Каменный картуш, украшенный цветами, с бюстом девушки, ок. 1660 г. Холст, масло, 103.3 x 81.4 см. Частная коллекция, Европа.



Иллюстрация 75.

Ян Питер Брейгель (1628–?), Эразмус Квеллинуc Младший (1607–1678).

Богоматерь с Младенцем и Святым Иосифом в скульптурном картуше, окруженная гирляндой из роз, тюльпанов и других цветов, 1662 г. Холст, масло,

122 x 95.2 см. Фонд Phoeбус, Антверпен.

Coming up at Christie's



Jan Pieter Brueghel (circa 1628-1662) and Erasmus Quellinus II (1607-1678): A medallion depicting the Madonna and Child with the infant Saint John the Baptist hung from a stone cartouche decorated with stags and a garland of flowers, signed J. P. Brueghel, 121 x 97.5 cm. Estimate: Dfl. 80,000-120,000.

Old Master Pictures
 Auction: Amsterdam, 28 November 1989 at 10.30 a.m. and 2.00 p.m.
 Viewing: Amsterdam, 23, 24, 26 and 27 November from 10.00 a.m. until 4.00 p.m.
 Enquiries: Amsterdam, Drs Marina Aarts (020) 6 64 20 11
 Catalogues: (020) 6 64 20 11

Cornelis Schuytstraat 57, 1071 JG Amsterdam
 Tel. (020) 6 64 20 11


CHRISTIE'S

Amsterdam (Christie's) 21 nov. 1989

Иллюстрация 76.

Ян Питер Брейгель (1628–?), Эразмус Квеллинуус Младший (1607–1678).

Гирлянда с Младенцем, Богородицей и Иоанном Крестителем.

Холст, масло, 121 х 97.5 см. Частная коллекция.

© RKD — Netherlands Institute for Art History



Иллюстрация 77.

Ян Питер Брейгель (1628–?).

Гирлянда цветов вокруг изображения Святого семейства. Холст, масло, 121 x 97.5 см. Государственный Музей Истории Религии, Санкт-Петербург. Инв. № А-1577-

III.

© Государственный музей истории религии



Иллюстрация 78.

Ян Питер Брейгель (1628–?).

Цветочный венок вокруг образа явления Марии Илии в пророческом облаке, третья четверть XVII в. Холст, масло, 108 x 89 см. Частная коллекция, Европа.

© RKD — Netherlands Institute for Art History

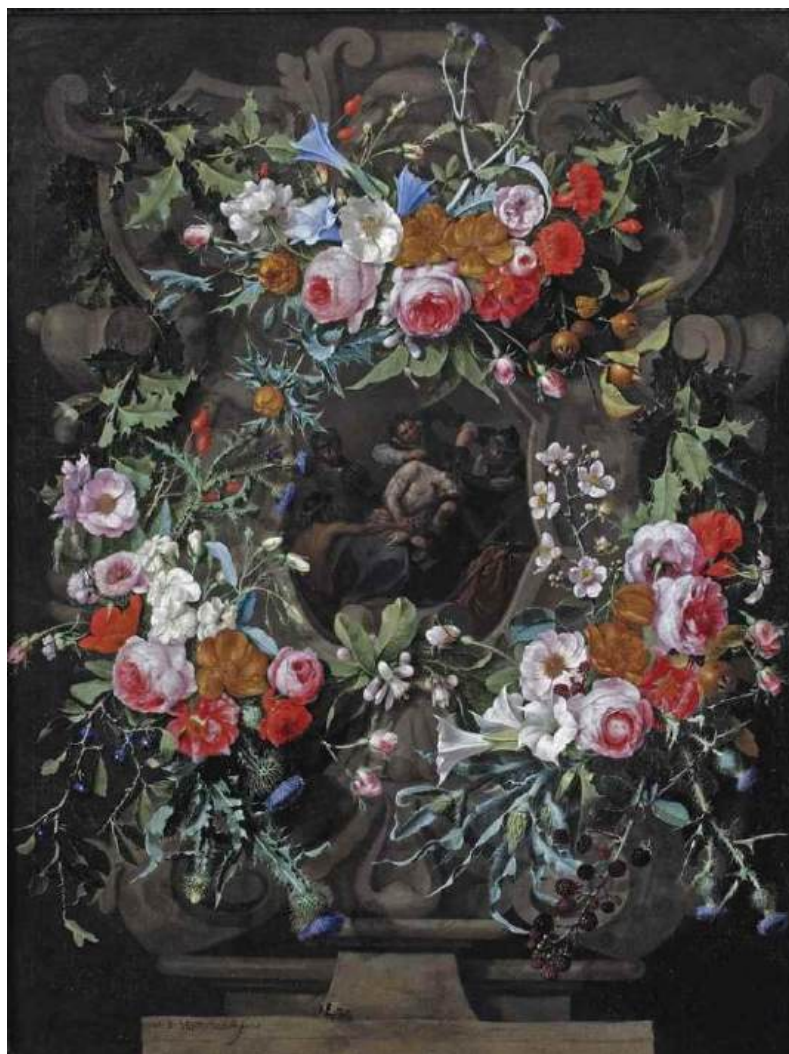


Иллюстрация 79.

Гаспар Петер Вербрюгген I (1635–1681).

Осмеяние Христа в скульптурном картуше с гирляндой из остролиста, чертополоха, цветов синей и белой ипомеи, пионов, шиповника и других, с пчелой на каменном выступе, 1660-е гг. Холст, масло, 112.4 x 84.8 см. Частная коллекция.



Иллюстрация 80.

Даниель Сегерс (1590–1661), Симон де Вос (1603–1676).

Осмеяние Христа в гирлянде из цветов, ок. 1643 г. Холст, масло, 130.8 x 106.7 см.

Музей искусств Нэшера в Университете Дьюка, Дарем, штат Северная Каролина.

Инв. № 1998.22.8.

© Nasher Museum of Art at Duke University

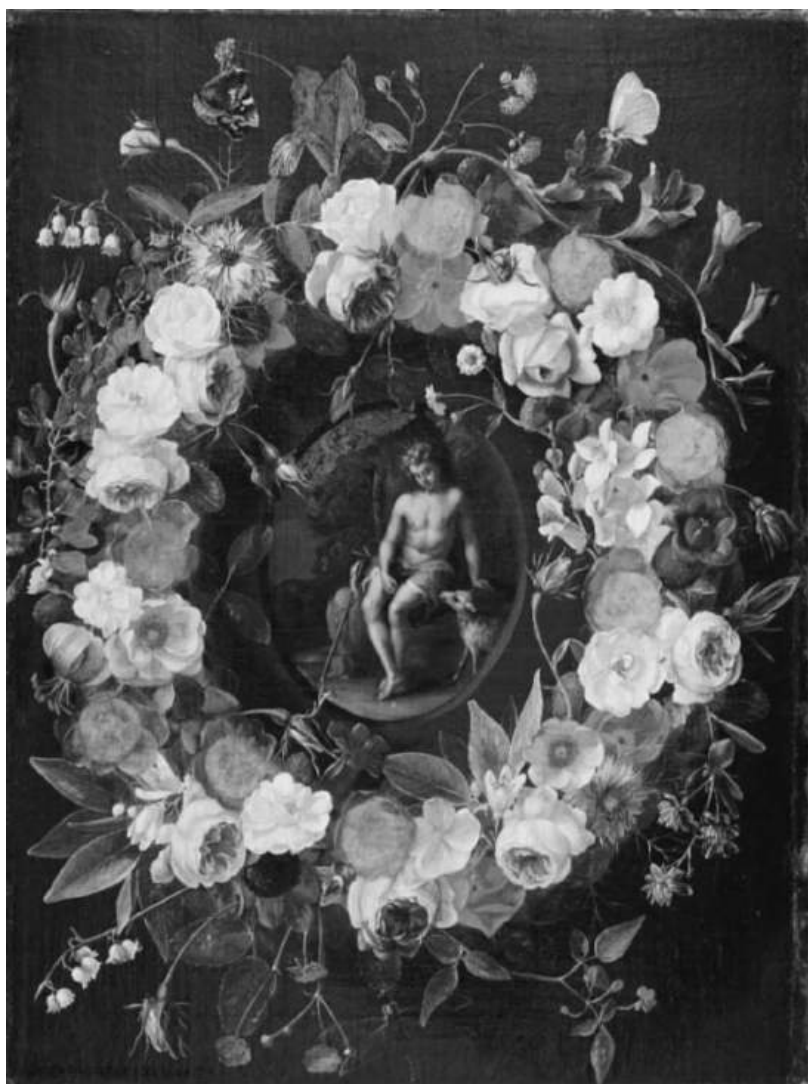


Иллюстрация 81.

Гаспар Петер Вербрюгген I (1635–1681).

Цветочная гирлянда с Иоанном Крестителем, ок. 1652–1655 гг. Холст, масло, 58.4 х 44 см. Государственный музей искусств, Копенгаген. Инв. № KMSsp332.



Иллюстрация 82.

Гаспар Петер Вербрюгген I (1635–1681).

Мадонна с Младенцем в каменной нише, окруженная гирляндами цветов. Холст, масло, 140 x 107.9 см. Частная коллекция.



Иллюстрация 83.

Гаспар Петер Вербрюгген I (1635–1681).

Цветочный натюрморт и Се Человек, ок. 1650–1681 гг. Холст, масло. 115.7 x 83.4

см. Музей Кунстпаласт, Дюссельдорф. Инв. № М 108.

© Kunstpalast, Düsseldorf, Foto: Horst Kolberg – ARTOTHEK



Иллюстрация 84.

Гаспар Петер Вербрюгген I (1635–1681), возможно Якоб Фердинанд Сайес
(1658–?).

Натюрморт с гирляндами цветов, украшающих резное каменное окно, с
дворцовым садом с Давидом и Вирсавией, ок. 1658 г. Холст, масло, 156.2 х 120
см. Частная коллекция.



Иллюстрация 85.

Гаспар Петер Вербрюгген II (1664–1730).

Натюрморт с цветами в стеклянной амфоре.

Холст, масло, 75 х 62 см. Частная коллекция, Германия.

Источник: Каталог выставки «Царство флоры: Цветочные натюрморты старых мастеров», Государственный музей истории Санкт-Петербурга, особняк Румянцева, 17.10.2013–08.03.2014. — СПб, 2013. — Ил. 9.



Иллюстрация 86.

Гаспар Петер Вербрюгген II (1664–1730), Лауренс ван дер Мёлен (1643–1719).

Цветочная композиция. Холст, масло, 98 x 71.5 см. Музей Грунинге в Брюгге.

Инв. № 0000.GRO0236.I.

© Musea Brugge



Иллюстрация 87.

Гаспар Петер Вербрюгген II (1664–1730), Питер Эйкенс (1648–1695).

Флора, 1695 г. Клеенка, масло, 154 х 225 см. Художественный музей имени А. Н.

Радищева, Саратов. Инв. № Ж-51.

© Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры "Саратовский
государственный художественный музей имени А. Н. Радищева"



Иллюстрация 88.

Гаспар Петер Вербрюгген II (1664–1730).

Цветочная композиция с обезьянкой. Холст, масло, 127.1 x 108.9 см.

Баварские государственные собрания картин, Вюрцбург. Инв. № 9792.

© BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN



Иллюстрация 89.

Гаспар Петер Вербрюгген II (1664–1730).

Цветочная композиция с попугаем. Холст, масло, 127.1 x 108.3 см.

Баварские государственные собрания картин, Вюрцбург. Инв. № 9793.

© BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN



Imaged by Heritage Auctions, HA.com

Иллюстрация 90.

Круг Карела ван Фогелара (1653–1695).

Гирлянда цветов, окружающая тондо с фруктами, обезьянкой и попугаем. Холст, масло, 54.6 x 40.6 см. Частная коллекция.

© Heritage Auctions



Иллюстрация 91.

Гаспар Петер Вербрюгген II (1664–1730).

Украшенная цветами рама, окружающая портрет Филиппа V, 1704 г. Холст, масло, 221 x 165 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЭ-4039.

© Государственный Эрмитаж

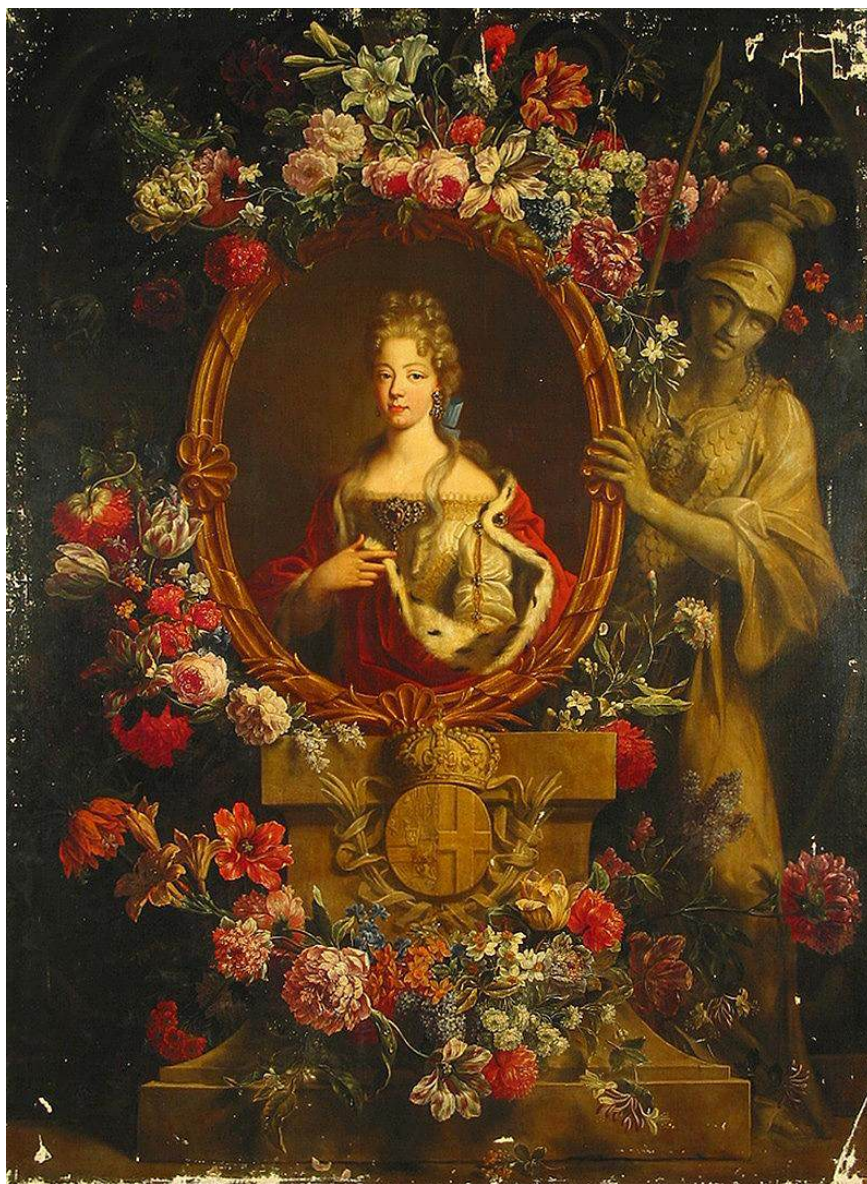


Иллюстрация 92.

Гаспар Петер Вербрюгген II (1664–1730).

Украшенная цветами рама, окружающая портрет Марии-Луизы-Габриэль, герцогини Савойской, 1704 г. Холст, масло, 221 х 165 см. Государственный

Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЭ-4038.

© Государственный Эрмитаж



Иллюстрация 93.

Австрийская Школа.

Иосиф II (1741–1790), будущий король Венгрии и император Священной Римской империи, изображённый в детстве на фоне цветочного окружения, ок. 1745 г.

Холст, масло, 62.5 x 79 см. Национальный фонд, Уимпол. Инв. № 207833.

© National Trust Images



Иллюстрация 94.

Хуан ван дер Хамен-и-Леон (1596–1631).

Гирлянда с Непорочным Зачатием Девы Марии, ок. 1625 г. Холст, масло, 112 x 88 см. Частная коллекция, Мадрид.

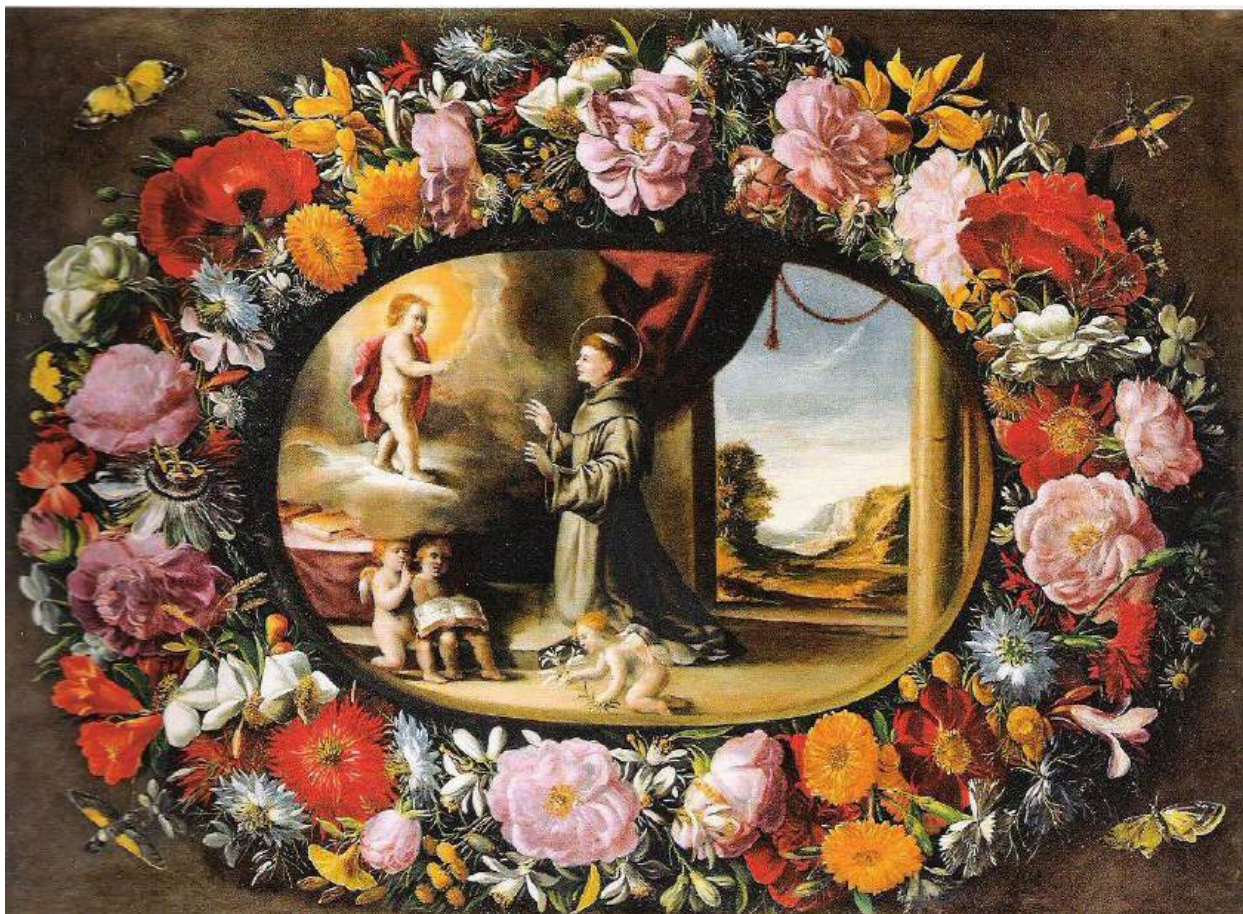


Иллюстрация 95.

Хуан ван дер Хамен-и-Леон (1596–1631).

Гирлянда с Христом, явившимся святому Антонию Падуанскому, ок. 1628–1630

гг. Дерево, масло, 45.7 x 61.9 см. Музей Медоуз, Даллас. Инв. № ММ.99.03.02.

Дар доктора Уильяма Б. Джордана.

© Meadows Museum



Иллюстрация 96.

Бартоломе Перес де ла Дехеса (1634–1693).

Гирлянда цветов со святым Антонием Падуанским, после 1689 г. Холст, масло, 65
х 84 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P003655.

© Museo Nacional del Prado



Иллюстрация 97.

Хуан де Арельяно (1614–1676).

Цветочная гирлянда со Святым Франциском, XVII в. Холст, масло, 98.5 x 73 см.

Аукционный дом Lempertz, Бонн.



Иллюстрация 98.

Бартоломе Перес де ла Дехеса (1634–1693).

Цветочная гирлянда со Святой Терезой Иисусовой, ок. 1676 г. Холст, масло, 95 х 73 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P001057.

© Museo Nacional del Prado



Иллюстрация 99.

Бартоломе Перес де ла Дехеса (1634–1693).

Цветочная гирлянда со святым Филиппом Нери, вторая половина XVII в. Холст, масло, 99 х 74 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P005095.

© Museo Nacional del Prado



Иллюстрация 100.

Бартоломе Перес де ла Дехеса (1634–1693).

Цветочная гирлянда с Непорочным Зачатием., вторая половина XVII в. Холст, масло, 99 х 73 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P005099.

© Museo Nacional del Prado



Иллюстрация 101.

Бартоломе Перес де ла Дехеса (1634–1693).

Гирлянда цветов со святым Камиллом де Леллисом, вторая половина XVII в.

Холст, масло, 95 х 73 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P001056.

© Museo Nacional del Prado



Иллюстрация 102.

Бартоломе Перес де ла Дехеса (1634–1693).

Цветочная гирлянда со Спасителем, XVII в. Холст, масло, 100 х 74 см.

Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P005250.

© Museo Nacional del Prado



Иллюстрация 103.

Габриэль де ла Корте (1648–1694).

Дева Мария с младенцем Христом в обрамлении цветов, XVII в. Холст, масло,
105 х 82 см. Частная коллекция, продан на аукционе Segre Subastas, Аукцион 167 /

Лот 0041.



Иллюстрация 104.

Хуан ван дер Амен-и-Леон (1596–1631).

Гирлянда с пейзажем, ок. 1630 г. Холст, масло, 104.1 х 85.1 см. Музей Медоуз,

Даллас. Инв. № ММ.67.26.

© Meadows Museum



Иллюстрация 105.

Хуан ван дер Амен-и-Леон (1596–1631).

Гирлянда с пейзажем, ок. 1600–1800 гг. Холст, масло, 85.1 x 104 см. Музей искусств Худ, Дартмут Инв. № P.964.42.

© Trustees of Dartmouth College



Иллюстрация 106.

Хуан де Арельяно (1614–1676).

Натюрморт с цветами, ок. 1650–1660 гг.

Холст, масло, 122 x 101 см. Фонд Банко Сантандера, Мадрид.

© Fundación Banco Santander



Иллюстрация 107.

Хуан де Арельяно (1614–1676).

Вазы перед зеркалом, ок. 1660 г. Холст, масло, 126.3 x 106 см. Музей изящных искусств в Ла-Корунье, Ла-Корунья. Инв. №. 280.

© Xunta de Galicia. Información mantenida y publicada en internet por Museos de Galicia



Иллюстрация 108.

Франсиско Камило (1615–1673), Хуан де Арельяно (1614–1676).

Цветочная гирлянда с Ванитас, 1646 г. Холст, масло, 148.4 х 126.3 см. Музей изящных искусств Валенсии, Валенсия. Инв. № 168/2004.



Иллюстрация 109.

Хуан де Арельяно (1614–1676).

Гирлянда с цветами, птицами и бабочками, XVII в.

Холст, масло, 100 х 74 см. Лувр, Париж. Инв. № RF411.

© GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Gérard Blot



Иллюстрация 110.

Хуан де Арельяно (1614–1676).

Гирлянда из роз, тюльпанов и других цветов, окружающая медальон с Девой Марией и Младенцем. Холст, масло, 124.5 x 103 см. Частная коллекция.



Иллюстрация 111.

Хуан де Арельяно (1614–1676).

Гирлянда из цветов и пейзаж, 1652 г. Холст, масло, 58 x 73 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P002507.

© Museo Nacional del Prado



Иллюстрация 112.

Хуан де Арельяно (1614–1676).

Гирлянда из цветов и пейзаж, 1652 г. Холст, масло, 58 х 73 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P002508.

© Museo Nacional del Prado



Иллюстрация 113.

Хуан де Арельяно (1614–1676).

Цветочная гирлянда на фоне картуша с мифологической композицией, изображающей Цирцею и Пикуса. Холст, масло, 124 х 104 см. Коллекция АХА,

Париж. Ярмарка Paris Tableau, 2014.

©Jean-Louis Losi

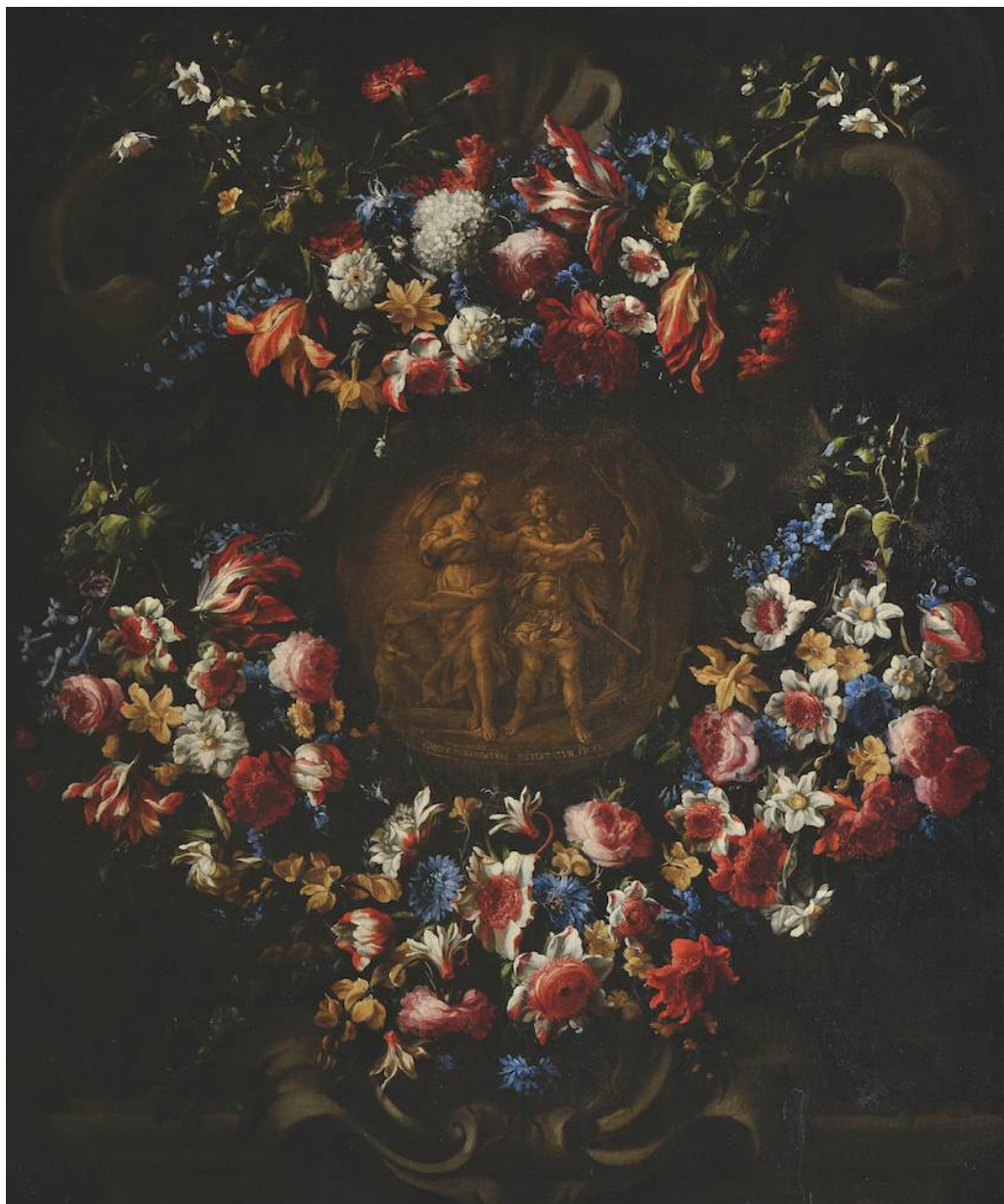


Иллюстрация 114.

Хуан де Арельяно (1614–1676).

Цветочная гирлянда на фоне раковинного камня и мифологическая композиция, изображающая Цирцею и Пикуса. Холст, масло, 124 x 104 см. Коллекция АХА,

Париж. Ярмарка Paris Tableau, 2014.

©Jean-Louis Losi

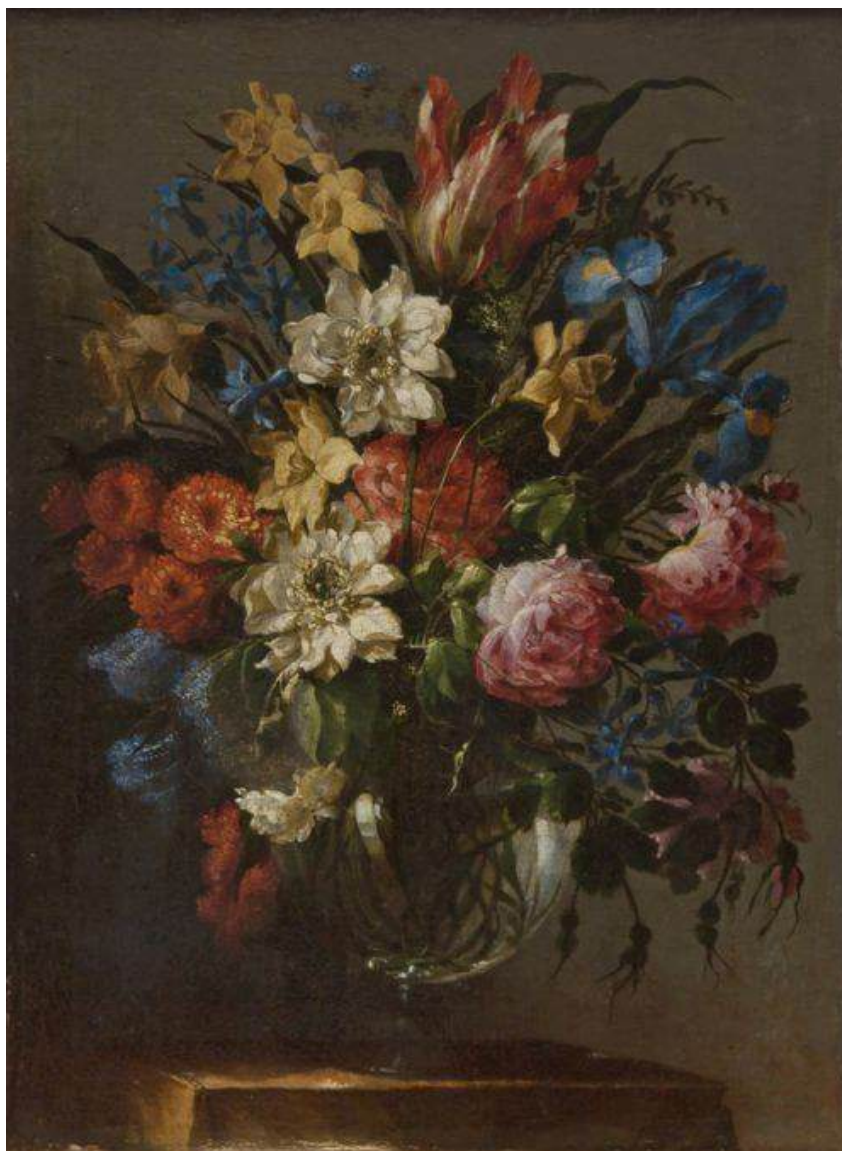


Иллюстрация 115.

Хуан де Арельяно (1614–1676).

Натюрморт с цветами. Первая половина XVII в. Смоленская художественная галерея, Смоленск.

©ОГБУК «Смоленский государственный музей-заповедник»



Иллюстрация 116.

Хуан де Арельяно (1614–1676).

Ваза с цветами, ок. 1650–1700 гг.

Холст, масло, 60 х 46 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P000596.

© Museo Nacional del Prado



Иллюстрация 117.

Хуан де Арельяно (1614–1676).

Ваза с цветами, ок. 1650–1700 гг. Холст, масло, 60 х 45 см. Национальный музей

Прадо, Мадрид. Инв. № P000597.

© Museo Nacional del Prado



Иллюстрация 118.

Хуан де Арельяно (1614–1676).

Цветочная корзина, ок. 1670 г. Холст, масло, 84.9 x 105.1 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Инв. № P003139.

© Museo Nacional del Prado



Иллюстрация 119.

Габриэль де ла Корте (1648–1694).

Гирлянда из цветов и медальон, 1690-е г. Холст, масло, 72 x 167 см.

Национальный музей искусства Каталонии, Барселона. Инв. № 024307–000.