

Статкевич Владислав Олегович, студент. Санкт-Петербургский Государственный университет, Россия, Санкт Петербург, Университетская набережная, 7–9. 199034. vlstat@yandex.ru

Statkevich, Vladislav Olegovich, student. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. vlstat@yandex.ru

ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРАЗДНИКА БОБОВОГО КОРОЛЯ В ЖИВОПИСИ ФЛАНДРИИ XVII ВЕКА

REPRESENTATION OF "KING DRINKS!" IN FLEMISH 17th CENTURY PAINTING

Аннотация. Главной целью статьи является рассмотрение художественной эволюции изображений на сюжет праздника Бобового короля в живописи Фландрии XVII в. Автор опирается как на зарубежную, так и на отечественную научную литературу. Однако если в первой проблематика разрабатывается зачастую в исследованиях о творчестве конкретных художников, то в последней она и вовсе не имеет достаточного освещения. Поэтому в данной научной работе предпринята попытка объединения известных знаний о сюжете праздника Бобового короля и построения чёткой линии его развития в живописной традиции Фландрии XVII века. Автор выявляет хронологические рамки традиции, стараясь установить время её зарождения и упадка. Так, наиболее ранние изображения относятся к последней четверти XVI в., а наиболее поздние можно встретить и в XVIII столетии. В статье даётся описание и формально-стилистический анализ ряда известных памятников, также разъясняются традиции празднования и их изображение в картинах, выявляется символика. Автор определяет круг мастеров, которые обращались к данному сюжету, устанавливает взаимосвязь этих художников друг с другом. Среди наиболее известных живописцев, повлиявших на развитие жанровой живописи, рассматривается творчество Питера Брейгеля Младшего, Якоба Йорданса, Давида Тенирса Младшего. Автор привлекает как произведения, хранящиеся в музейных коллекциях, так и частных собраниях. В статье выделяется ряд характерных иконографических типов изображения сцены и влияние на них стилистических изменений. Так, в монументальной трактовке образов в творчестве Якоба Йорданса сюжет утрачивает ряд документально точных этнографических деталей, приобретая более сложную символическую основу, характерную для живописи барокко. Другое стилистическое направление, представленное в первую очередь Давидом Тенирсом Младшим, тяготеет скорее к голландской традиции, ориентируясь на северных мастеров, в частности, на живопись Яна Стена. Автор рассматривает фламандские идиомы, которые были проиллюстрированы в ряде элементов этих изображений. Эта традиция прослеживается, начиная с творчества Питера Брейгеля Старшего.

Ключевые слова: фламандская живопись XVII века; жанровая живопись; праздник Бобового короля; Питер Брейгель Младший; Якоб Йорданс; Давид Тенирс Младший; фламандское барокко.

Abstract. The main purpose of this article was to examine the evolution of images on the subject of the feast of the Bean King painting in Flanders in the 17th century. The author relied both on foreign and Russian scientific literature. However, while the former has studied the issue in the context of the analysis of artists' works, the latter has not had sufficient coverage of it. Therefore, in this scientific work, the author made an attempt to combine the current knowledge about the plot of the feast of the Bean King. The researcher showed the process of its development in the painting tradition of Flanders of the 17th century. The author distinguished the chronological framework of the tradition, detecting the moment of its origin and decline. The earliest images belong to the last quarter of the 16th century, and the latest date back to the 18th century. The author described and analyzed the form and style of a number of famous canvases, explained the traditions of celebration and the representation of them in the paintings, revealed the symbolism. The author defined the circle of artists who turned to these scenes, established the relationship between these artists. Among the most famous painters who influenced the development of genre painting, there were: Pieter Brueghel the Younger, Jacob Jordaens, David Teniers the Younger. The author relied on both works stored in museum and private collections. The article highlighted a number of specific iconographic types of these images and the influence of stylistic changes on them. In a monumental interpretation of the characters in the works of Jacob Jordaens, the story loses a number of documented ethnographic details, getting more complex symbolically, that was typical for the Baroque painting. Another stylistic line represented primarily by David Teniers the Younger, gravitated more to the Dutch tradition, focusing on the Northern masters, in particular on the painting of Jan Steen. The author examined the Flemish idioms that appear in the parts of these images. We can trace the tradition back to the work of Peter Brueghel the Elder.

Keywords: Flemish painting of the 17th century; genre painting; the feast of the Bean King; Peter Brueghel Yr.; Jacob Jordaens; David Teniers Yr.; Flemish Baroque.

Национальная фламандская школа живописи XVII в. связана в первую очередь с творчеством Питера Пауля Рубенса. Он был одним из крупнейших мастеров, влиявших на общеевропейский ход истории искусства. Однако художник мало обращался к жанровой живописи, по этой причине и из-за развитой школы бытового жанра в Голландии того же столетия, бытовая живопись Фландрии XVII в. оказалась менее изученной. Тем более интересно проследить эволюцию её развития, что удобно сделать, выделив конкретный сюжет и рассмотрев его изменения в рамках эпохи. Это и является главной целью данной научной работы. Для её решения поставлен ряд задач: 1) Определение

круга памятников и мастеров, обращавшихся к интересующему нас сюжету; 2) Выделение стилистических характеристик работ и попытка показать эволюцию художественного образа сюжета в зависимости от их изменения; 3) Выявление иконографических признаков сцен с изображением праздника Бобового короля.

Стоит отметить, что интересующий нас сюжет имеет довольно обширную зарубежную историографию, однако чаще всего он раскрывает проблематику в рамках рассмотрения художественного творчества того или иного мастера, реже применяется тематический принцип построения исследований. Данная работа предлагает попытку разработки взгляда на



Илл. 1. Питер Брейгель Младший. Король пьёт. 1620. Дерево, масло. Частная коллекция К. Ю. Мауергауза

конкретную тему в рамках одного столетия. Главной задачей является не поиск места подобных изображений в наследии того или иного художника, а рассмотрение изменений, происшедших с жанровой живописью и с конкретным сюжетом. Также стоит отметить, что изучение вопроса в отечественной научной литературе недостаточно и лишь точно поднимает отдельные проблемы. Так, в русскоязычной историографии не существует обширных исследований творчества Давида Тенирса Младшего, а такие имена, как Давид Рейкарт Третий и Маттеус ван Гельмонт в ней практически не упоминаются.

День Трёх королей — традиционный праздник, как для Южных, так и для Северных Нидерландов, его отмечают 6 января. Именно в этот день пришли волхвы (короли), дабы поклониться младенцу Христу, согласно евангельскому тексту. На этот праздник были приняты широкие застолья. Известна также древняя традиция запекания боба или горошины (символ Рождественской звезды) в пирог. После дневной мессы пирог разрезали, и человек, получивший кусок с запеченным в нём бобом, становился «королем». Сотрапезники повиновались ему, оказывали всяческие почести, венчали бутафорской короной. «Король» мог выбрать себе «свиту» и «королеву». По традиции, каждый раз, когда «король» намеревался выпить, присутствующие должны были восклицать: «Король пьёт!» [1, с. 132].

Первым, кто обратился в XVII в. к этому сюжету, был Питер Брейгель Младший. Его картина «Король пьёт» находится в частном собрании Константина Мауергауза и датируется 1620 г. (Илл. 1). Это произведение уже зрелого мастера, когда он не только выполнял копии отцовских работ, но и находил свои собственные сюжеты и темы. Однако данное полотно имеет прототип в XVI в. Это произведение Мартена ван Клеве (1520–1570), подражателя Питера Брейгеля Старшего и Питера Балтена. Художник много копировал своих старших коллег, но и создавал произведения с оригинальными композициями и трактовкой сюжетов. Скорее всего, самая ранняя картина ван Клеве не дошла до нас, но есть картина «Бобовый король» из галереи Старых мастеров в Дрездене, которая раньше атрибутировалась как произведение Питера Брейгеля Младшего, но теперь её считают произведением Мартена ван Клеве. Однако, несмотря на спорность атрибуции работы из Дрездена, в том, что именно Клеве стал родоначальником оригинальной иконографии сюжета, нет сомнений [2, с. 589.].



Илл. 2. Якоб Йорданс. Бобовый король. 1638. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Илл. 3. Якоб Йорданс. Король пьет. 1638–1640 Холст, масло. Лувр, Париж

Питер Брейгель Младший был довольно близок композиционно к своему предшественнику. Рассмотрим живопись его полотна 1620 г. из частной коллекции Константина Мауергауза. Художник изображает атмосферу шумного застолья, которое разворачивается в интерьере крестьянского дома, хотя мастер и демонстрирует нам небольшую часть зимнего пейзажа через открытую настежь дверь. В правой части композиции выделяется танцующая пара, мужчина изображён в шутовском костюме, а женщина, напротив, празднично одета, об этом говорит красный головной убор с белой тонкой вуалью. Ядром композиции является фигура тучного крестьянина в короне, он пьёт из своего бокала. Художник выделил эту фигуру, не только расположив в центре и направив свет, но и красным цветом одежд «короля», которые являются самым ярким колористическим акцентом всего полотна. Легко найти и «королеву»: это маленькая девочка в такой же бумажной короне, что и у главного персонажа. Питер Брейгель Младший строит многофигурную композицию, нехарактерную в последующем для этого сюжета. При всей целостности она легко может быть разделена на отдельные группы, которые наполнены смысловым значением, но в целом сюжет хорошо иллюстрируют две фламандские поговорки: «In Een Vry Gelach ist goet Gast syn» («Хорошо быть гостем на вольной пирушке») и «Met een goed gevulde buik wil het zinger beter kunnen» («С хорошо наполненным животом лучше поётся») [3, с. 97].

Тема Праздника трёх королей прочно ассоциируется с именем выдающегося мастера фламандского барокко Якоба Йорданса. Он за свою долгую творческую карьеру создал около 12 работ на этот сюжет [4, р. 17]. Всё это крупномасштабные монументальные полотна. Впервые к этому сюжету он обращается в конце 1630-х гг. Знаменитое полотно из собрания Государственного Эрмитажа датируется примерно 1638 г. и считается одним из первых (Илл. 2). Датировка является спорной и выводится скорее на основании стилистического анализа и косвенных

факторов. Существует гравюра из Королевского музея изящных искусств Антверпена, подготовительный рисунок к которой сначала повторял композицию картины из Государственного Эрмитажа, а потом был изменён, став ближе к картине из Королевского музея изящных искусств Бельгии в Брюсселе, последняя же точно датируется 1639 г. [5]. Йорданс первым переносит известный и ранее сюжет в крупнофигурный формат. Картина демонстрирует сцену весёлого застолья, в своих деталях она апеллирует ко многим фламандским поговоркам, в том числе и к приведённым выше. По распространённой версии, натюрморт стола с ветчиной и маслом символизирует грех чревоугодия. Есть также предположения, что в образе короля предстаёт тесть художника Адам ван Ноорт, а в образе королевы Йорданс показал свою жену, свой же автопортрет он написал в образе мужчины с кувшином на заднем плане — таким образом, полотно может быть рассмотрено не только как жанровая сценка, но и как костюмированный семейный портрет [6, с. 218].

Как и у Питера Брейгеля Младшего, застолье происходит в интерьере, однако у Йорданса это скорее условное затемнённое пространство. В понимании света в этой работе Йорданс близок Караваджо, идеями которого он увлекался в молодости [7, с. 2]. Свет из окна выхватывает из общей темноты пространства отдельные необходимые мастеру фигуры и предметы, всё остальное остаётся в тени, либо и вовсе погружено во мрак. Так, юноша со шпагой на переднем плане темнее и контрастирует с фигурой «королевы», которая отчётливо выделена светом, хотя и находится за ним. Однако при этом эффект контраста между светом и тенью у Йорданса наиболее сглажен, художник старается сделать более плавные мягкие живописные переходы для достижения общего единства полотна. Осмысленная игра со светом позволяет создать динамичное чередование световых пятен; также при помощи приёмов светотени Йорданс передаёт игру поверхностей и тонов.

Яркие колористические противопоставления в картине отсутствуют, одни цвета переходят в другие, всё полотно залито золотисто-коричневым тоном, Йорданс использует не локальный цвет, но, напротив, сближает тональные переходы. Выделяются лишь некоторые более яркие акценты: желто-красное платье молодой женщины справа, черный бархат одежды мужчины на переднем плане, оливковый нежный тон юбки дамы по левую сторону, бронзовый оттенок лиц старухи и музыканта и, напротив, светлое лицо «королевы», хотя всё это подчиняется общему решению колорита и не выходит за рамки выстроенной художником системы цвета. В русле фламандской барочной традиции, в которой творит Йорданс, он создаёт очень живописное полотно, мы не видим жёстких очертаний фигур, тем более контуров, цветосветовыми средствами Йорданс достигает общего единства, ни одну из фигур невозможно отделить. Этими же средствами художник добивается глубины пространства, которое как бы затягивает зрителя: он чувствует себя частью этого праздника.

Художник создаёт динамичную композицию. Множество диагональных осей, на которых она строится, не дают нам в этом усомниться. Рассмотрим их: одна линия идёт по обмякшему, облокотившемуся на правый бок «королю» к трубочу, она подчёркивается поворотом лиц всей левой группы пирующих, ещё раз она усилена выразительным жестом шута и нагромождённостью правого верхнего угла полотна: мы видим там и голову музыканта, и кувшин, и клетку с птицей; совсем другая диагональ идет от тела собаки и руки мальчика к лицу «королевы». Две части картины не уравновешены: фигуры левой стороны как бы больше тяготеют к низу полотна, и их объем визуальнее кажется больше, правая сторона, наоборот, сильнее в верхней части, что создаёт ещё некоторую диагональ масс. Ни одна из фигур не дана Йордансом в статике, все пирующие изображены в сложных ракурсах, всё находится в едином движении.



Илл. 4. Якоб Йорданс. Бобовый король. 1635–1655. Холст, масло. Картинная галерея Старых мастеров, Кассель.

Композиционно близка к полотну из собрания Государственного Эрмитажа картина «Король пьёт» из Королевского музея изящных искусств Бельгии в Брюсселе 1639 г. Место действия здесь также довольно условно, это подкрепляется и размещением в верхней части картины картуша с поговоркой: «В свободной пирушке — свободный дух» [8, с. 144]. Динамика в этой работе выражена более отчетливо: фигуры образуют несколько разнонаправленных диагоналей, закручивая композицию. Однако фигура самого «короля» в этой картине расположена прямо по центру, а не смещена, как в произведении из ГЭ. Колорит и светотеневая моделировка полотен схожи, стилистика их говорит о временной близости, что ещё раз подтверждает датировку полотна из отечественного собрания. Интересно и то, что портретные данные героев этих картин также повторяются. 1638–1639 гг. датируется еще и полотно из Национального музея в Варшаве, оно является буквальным повторением картины из Государственного Эрмитажа, однако его светотеневая моделировка и колорит, хотя и близки к оригиналу, выглядят слабее, поэтому картина считается работой мастерской художника [9, с. 78].



Илл. 5. Давид Тенирс Младший. Праздник двенадцатой ночи. 1635. Дерево, масло. Национальная галерея искусства, Вашингтон

1638 г. датируют и другое полотно мастера, из собрания Королевского музея изящных искусств Бельгии в Брюсселе. Оно резко отличается по своим художественным характеристикам. Картина не утрачивает монументальности, свойственной всему творчеству Йорданса, но становится более декоративной по своему решению. В этом полотне Йорданс отходит от понимания света, близкого Караваджо: изображение полностью высветлено, при этом источник света находится со стороны зрителя. По-другому трактован здесь и колорит, он не подчинён единому тону, а демонстрирует большую яркость палитры, что приводит к большей декоративности, цвет трактуется обособлено и локально: яркими пятнами одежды художник выделяет главных персонажей. Йорданс вводит в композицию гораздо большее количество фигур, они равномерно делятся на две массы, выделяя «короля» в центре, из-за этого композиция становится статичной. Детально художник прорабатывает элементы интерьера и убранство стола. Это приводит к более сухому языку этой живописи. Образ «короля» здесь отличен от вышеописанных работ: это тучный, но более молодой и безбородый человек. Также не находим мы портретных черт и в остальных героях картины, они подчинены большей типизации, а их эмоции скорее гротескны, чем жизненны [10, с. 128.]. Однако это брюссельское полотно имело ряд вариаций в дальнейшем. Наиболее близким аналогом является картина из частного собрания, датируемая примерно началом 1640-х гг., однако факт её принадлежности кисти самого Йорданса вызывает сомнения, есть вероятность, что так же, как и полотно из Варшавы, это повторение работы художника учениками его мастерской [11, р. 220].

Ещё одно полотно подобного типа находится в Израильском музее в Иерусалиме. Картина имеет точную датировку: 1645 г. В ней Йорданс повторяет композиционные решения брюссельского полотна, но фигур здесь гораздо меньше, они проработаны тоньше, фигура «короля» сдвинута левее, а общая композиция построена динамично. Более того, здесь очень тонко проработан колорит, в его мягких переходах и подчинённости единому сероватому тону видна ориентация на творчество Рубенса; это подтверждается и работой со светом, который мягко ложится по всей поверхности пространства. Интересно, что здесь фон приобретает абсолютно условный характер, за спинами персонажей ветви деревьев и синеватое марево, а вот натюрморт стола довольно подробно и в точности повторяет решение брюссельской картины. Близок к нему и ещё один более поздний, датируемый началом 1650-х гг., аналог из Музея герцога Антона Ульриха в Брауншвейге, композиционно он повторяет в редуцированном виде брюссельскую картину. Но более динамично даны фигуры, «король» сдвинут правее, что усиливает общую асимметрию.

Йорданс активно экспериментирует с сюжетом Праздника Бобового короля, он ищет наиболее интересное композиционное решение. Так, в картине из собрания Лувра, которая датируется 1638–1640 гг. (Илл. 3), Йорданс смещает фигуру «короля» в левую сторону, более того, он затемняет её, выделяя светом и ярким цветом одежд молодую пару по центру. Картина близка



Илл. 6. Давид Тенирс Младший. Король пьет. 1650-е. Медь, масло. Прадо, Мадрид

колористически и в своем караваджистском понимании света образцу из Государственного Эрмитажа, однако её композиция более камерная. Здесь Йорданс сокращает до минимума число персонажей, а спокойной трактовкой композиции эта картина близка групповым портретам мастера [12, р. 169]. В Луврском образце нет излишней динамики, преобладает спокойный колорит, разрываемый лишь несколькими яркими пятнами, в частности, красной рубашкой юноши на первом плане. Наиболее условно трактованы фон и натюрморт, общая структура картины выделяется живописностью и целостностью образа.

Первой половиной 1640-х гг. датируется картина из Музея истории искусств в Вене. Однако датировка может быть смещена на несколько лет, так как картина была приобретена у художника эрцгерцогом Леопольдом Вильгельмом Австрийским только в 1647 г. [13, s. 87]. На этом полотне фигура «короля» смещается вправо, картина расширяет пространство, Йорданс помещает здесь большее количество персонажей, однако это не мешает динамике развития композиционного решения. Тонко прорабатывается световая моделировка объемов, источником света является окно в левой части картины, из него льётся ровный, очень мягкий слегка розоватый свет, который бликами расходуется по лицам людей и предметам быта. Светом выделяется фигура «королевы», она занимает центральное место, её белое платье и бледная кожа контрастируют с общим довольно тёмным колоритом картины. Интересен также факт размещения в верхней части картины картуша с морализирующей надписью: «Ничто не является более близким безумию, чем пьянство» [14]. В этой картине мастер смог соединить внимание к деталям и монументальный подход, картина не утрачивает своего единства. Интересно и то, что Йорданс подписывает своих персонажей, прикрепляя на их одежду небольшие бумажки с надписями их «придворного чина». Наиболее близким к венской работе является полотно из собрания Картинной галереи старых мастеров в Касселе (Илл. 4). Возможна его датировка началом 1650-х гг., полотно имеет большую дробность композиции, художник здесь чрезмерно внимателен к деталям, с особой тщательностью прописан натюрморт, пирующая компания делится на отдельные смысловые группы. В плане колорита и света мастер верен себе. Здесь так же, как и на венском полотне «король» находится справа, центральной же фигурой становится старик в красном берете. «Король» на кассельском варианте человек средних лет, что типологически выделяет картину из череды других.

В целом Якоб Йорданс, меняя композиционные схемы и стилистику, всегда был близок к своей авторской манере письма, более того, художник переносил смысловые группы из одного полотна на другое: на всех полотнах мы находим волынщика, мужчину в шутовском костюме, целующуюся пару, детей, собак, выпрашивающих еду. Все эти элементы являлись

не только жанровыми сценками, но и смысловыми единицами: так, собаки были отсылкой к ещё одной фламандской поговорке: «Res immoderate cupido est» («Жадный не знает меры») [15, с. 75]. Обращение к сюжету праздника трёх королей у Якоба Йорданса стало наиболее известной частью творческого наследия мастера, однако он не был не единственным, кто интересовался этим сюжетом.

Известны две картины Давида Тенирса Младшего, для которого этот сюжет не был характерен. Первый раз художник обращается к нему в 1635 г. в полотне «Праздник двенадцатой ночи» из собрания Национальной галереи в Вашингтоне (Илл. 5). Тенирс трактует сюжет в голландском духе, он скорее ближе работам Яна Стена, чем традиции Питера Брейгеля Младшего [16, р. 78]. Это голландское влияние обусловлено увлечением художника живописью Адриана Браувера, однако стоит отметить, что в данной картине оно выражено уже меньше, в ней видно становление авторской стилистики молодого мастера [17, с. 211]. Наиболее чётко это проявилось в проработке колорита: Тенирс, как и Браувер, рисует интерьерную сцену небольшой таверны, однако пространство у него намного яснее и чётче, а колорит более яркий. Браувер любил подчинять картину единой тональности, чаще всего коричнево-серой. Тенирс в вашингтонской картине отходит от этого принципа: мы видим чистый жёлтый цвет одежд шута, художник выделяет его не только ярким цветом, но и помещает в самый центр композиции. Фигуру шута интерпретируют исходя из фламандской поговорки: «не на всяком дураке яркая шапка» [18, р. 78]. Сам король одет в светло-синий кафтан, что выделяет его из ряда других персонажей. Тенирс пишет многоплановую композицию, в глубине таверны за шутком виднеется очаг, в тусклом свете которого помещена художником жанровая сценка приготовления праздничных блинов. Ясность форм, логичность композиции и грамотный подбор колорита говорят о зарождении новой творческой манеры мастера, отходящей стилистически от подражания живописи Браувера.

Эти же принципы демонстрирует и вторая картина на этот сюжет «Король пьёт» из собрания музея Прадо в Мадриде (Илл. 6). Она написана в зрелый период творчества мастера и датируется примерно 1650-ми гг. [19, s. 56]. Здесь художник немного изменяет композиционное решение, хотя в целом трактовка сцены очень близка ранней работе. Тенирс вводит большее количество персонажей, в центре картины оказывается пиришественный стол, а не фигура шута, которая здесь представлена скромнее, что проявляется в умеренном цвете одежд этого персонажа. Тенирс делает сцену ярче, вводя различные цветовые акценты: синий камзол «короля», красно-желтое платье девушки в левой части стола, жёлтый наряд молодого мужчины, который стоит за спиной виновника торжества. Так же, как и в вашингтонской работе, пространство разделено на два плана, в глубине художник повторяет сцену приготовления блинов, однако здесь она дана светлее и чётче. Тенирс демонстрирует единство стилистики, хотя подобное решение цвета и светотени более характерно для его пейзажных многофигурных композиций.

Многие живописцы из круга, близкого Адриана Брауверу и Давиду Тенирсу Младшему, обращались к сюжету праздника Бобового короля. В частности, Давид Рейкарт III создал в 1641 г. картину «Бобовый король», хранящуюся в Государственном музее искусств им. А. С. Пушкина (Илл. 7). В этой работе из отечественного собрания видно влияние на художника как Браувера, так и Тенирса [20, s. 159]. У первого Рейкарт берёт живописную лёгкую манеру письма и принцип трактовки колорита: полотно подчинено единому коричнево-бурому тону [21, р. 138]. Композиция же близка работам Тенирса: мы видим и разделение таверны на два плана, и помещение короля в правый угол стола, и даже головы любопытных зевак, которые выглядывают из окна, как было и у Тенирса. Однако у Рейкарта много и своих черт: в отличие от крестяня Браувера, художник делает своих персонажей менее гротескными, а их позы более статичными. Изменена и композиция: очаг развёрнут к зрителю, композиционно в центре оказывается фигура лысого старика, супруга которого выделена красным цветом её одеяний, самым ярким колористическим акцентом картины, фигуру шута



Илл. 7. Давид Рейкарт III. Бобовый король. 1641. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

художник помещает вглубь композиции, размещая его между стариком и фигурой «короля».

Ещё более близкой по стилистике к Брауверу, чем работа Рейкарта, стала картина Вильяма ван Херпа Старшего «Король пьёт», которая находится сейчас в частном американском собрании. Она не имеет точной датировки, однако её можно отнести к началу 1640-х гг., так как Херп был учеником и продолжателем живописной линии Рубенса, лишь на несколько лет в конце 1630-х – начале 1640-х гг. он подпадает под обаяние живописи Браувера и экспериментирует с этой стилистикой [22, р. 178]. Херп подчиняет свою композицию единому коричневатому тону, пронизывая её мягким тускловатым светом, делая трактовку фигур гротескной и карикатурной. Интерьер ограничивается несколькими деревянными панелями и открытой дверью на заднем плане. Наиболее близкой живописной аналогией является картина Адриана Браувера «День забоя скота», датируемая 1630-ми гг. из Государственного музея города Шверин. Ещё одной стилистически близкой к творчеству Браувера картиной на эту тему является полотно его ученика и последователя Йоса ван Красбека «Король пьёт» из Академии Каррара в Бергамо [23, р. 126] (Илл. 8). Это произведение датируется серединой XVII в. и демонстрирует удивительную близость к творчеству Браувера. Сцена трактована как небольшое застолье в затемнённом пространстве кухни, количество персонажей здесь не очень велико, но все они переданы эмоционально, позы и мимика их карикатурны и отличаются комичностью. Красбек создаёт довольно живописное, подчинённое единому коричневому тону полотно в духе сцен в тавернах Браувера и раннего Тенирса Младшего.

Вторая картина Рейкарта Третьего на этот сюжет датируется 1648 г. и находится в собрании Баварского национального музея в Мюнхене. В ней видны стилистические принципы зрелого мастера, тяготение к ясности форм и скрупулёзной проработке деталей. Композиция картины близка полотну из ГМИИ, но стилистика и колорит резко отличаются: формы принимают больший монументализм, цвета становятся разнообразнее, а палитра холоднее. Ещё одно полотно мастера написано в 1650 г. и находится в собрании Государственного музея Нижней Саксонии. В это время художник приходит к более свободной от влияний монументальной манере, которая сохраняется в его творчестве вплоть до его кончины в 1661 г. Рейкарт помещает пиршественный стол в затемнённое пространство, однако отказывается от единого колористического решения, несмотря на довольно подробную трактовку интерьера, в этом своём решении он близок Йордансу. Так, художник использует два источника света: со стороны зрителя и из окна в левой части картины, как это было в кассельском полотне Йорданса. Рейкарт высветляет и выделяет фигуру «королевы» с ребёнком на руках. В целом он демонстрирует довольно чёткую манеру письма. Картина является интересным соединением творческих подходов и стилистик разных мастеров того времени в одной картине.

Последний художник этого круга, который будет рассмотрен — это Маттеус ван Гельмонт. Две его работы находятся в частных коллекциях и датируются 1660-ми – 1670-ми гг. В первой ван Гельмонт очень близок к картине Рейкарта из Саксонского музея, повторяя во многом и колористическое и композиционное решение. Интереснее вторая картина, где художник соединяет разные композиционные элементы, виденные нами ранее. Мастер располагает сцену в интерьере и делит её на два плана, мы видим кухню на заднем плане в правой стороне, как это было у Тенирса. Слева художник располагает основной источник света, окно, как у Йорданса и Рейкарта, однако сцену застолья художник трактует по-иному, фронтально разворачивая по центру фигуру бобового короля. «Король» у ван Гельмонта выделен драпировкой, висящей за его спиной, свободно спадающие ткани в интерьере до этого использовал Рейкарт в картине из Саксонского музея. Так интересно переплетаются композиционные находки разных мастеров, на которых ориентировался художник. Что касается живописи, то по стилю она наиболее близка поздним работам Давида Рейкарта III. В конце столетия интерес к жанровым сценам постепенно затихает, в 1660–1680-е гг. наибольшую известность приобретут вариации на этот сюжет голландских мастеров, а к концу столетия тема исчерпает себя. Однако образы, созданные в первую очередь Якобом Йордансом, станут узнаваемым символом фламандской живописи, её связи с бытовой стороной жизни простого народа.

Сюжет Праздника Трёх волхвов или Праздника Бобового короля стал прочно ассоциироваться с фламандской традицией благодаря более десятку вариаций темы у Якоба Йорданса. Однако до него известна картина Питера Брейгеля Младшего, который копировал композиционный строй работы Мартена ван Клеве. Йорданс достаточно далеко отстоит от традиции Брейгеля и самостоятельно создает иконографическую структуру своих художественных образов. Сюжет был очень удобен для него, так как подобная интерьерная сцена раскрывала и караваджистское увлечение светом, и интерес мастера к бытовому жанру. Одновременно с Йордансом создаются картины Давида Тенирса Младшего и Давида Рейкарта Третьего, которые ближе скорее к голландской традиции, где данный праздник также нашёл своё воплощение. Оба художника прошли период увлечения живописью Адриана Браувера, через которую были прочно связаны с северной традицией. Конец столетия определен работами Вильяма ван Херпа, Йоса ван Красбека и Матеуса ван Гельмонта — все они были близки к кругу Тенирса Младшего стилистически, продолжая эту линию фламандской живописи уже после того, как сам Тенирс охладил к данной теме. К последней четверти XVII в. изображения сюжета сходят на нет на фоне общего художественного и политического кризиса в регионе.



Илл. 8. Йос ван Красбек. Бобовый король. 1640–1660. Дерево, масло. Галерея искусств Академии Каррары, Бергамо

Список литературы:

1. Бабина Н. П., Грицай Н. И. Фламандская живопись XVII–XVIII веков. СПб.: Издательство Гос. Эрмитажа, 2005. 584 с.
2. Варшавская М. Я. Праздник Бобового Короля. Л.: Издательство Гос. Эрмитажа, 1948. 8 с.
3. Грицай Н. И. Фламандская живопись XVII века. Л.: Искусство, 1990. 190 с.
4. Морозова С. В. Якоб Йорданс. М.: Искусство, 1974. 78 с.
5. Садков В. А. Младшие Брейгели. Картины из собрания Константина Мауергауза. М.: Арт Волхонка, 2015. 174 с.
6. Соколов М. Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. М.: РИП-Холдинг, 2016. 285 с.
7. Davidson J. P. David Teniers the Younger. Boulder: Westview Press, 1979. 142 p.
8. D'Hulst R.-A. Jacob Jordaens. Antwerp: Mercatorfonds, 1982. 367 p.
9. Ertz K. Pieter Brueghel der Jüngere (1564–1637/38). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog. 2 vols. Lingen: Luca-Verlag, 2000. 1050 s.
10. Haute B. Van. David III Ryckaert: A Seventeenth-Century Flemish Painter of Peasant Scenes. Turnhout: Brepols, 1999. 415 p.
11. Held J. Notes on Jacob Jordaens // Oud Holland. 1965. № 2. P. 112–122.
12. Klinge M. David Teniers the Younger. Antwerp: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1991. 335 p.
13. Larsen E. Seventeenth century Flemish painting. Dusseldorf: Luca Verlag Freren, 1985. 364 p.
14. Legrand F. C. Les peintres flamands de genre au XVII siècle. Paris: Editions maddens, 1963. 282 p.
15. Puyvelde L. Van. Jordaens. Paris-Bruxelles: Elsevier, 1953. 238 p.
16. Rooses M. Jacob Jordaens. London: J. M. Dent & Co., 1908. 275 p.
17. Rosenberg A. Teniers der Jungere. Leipzig: Velhagen & Klasing, 1901. 98 s.
18. Vermoelen J. Teniers le Jeune, sa vie, se oeuvres. Antwerp: Edouard Donné, 1865. 95 p.
19. Vlieghe H. Flemish Art and Architecture 1585–1700. Singapore: Yale university press, 1998. 288 p.
20. Vlieghe H. Frayicheyt ende kunst daer syne inclinatie toe stryckt : beschouwingen over het mecenaat van aartshertog Leopoid-Wilhelm tijdens zijn landvoogdij over de Zuidelijke Nederlanden (1647–1656) // Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage 1550–1700. Leuven: Brepols publishers, 2005. P. 61–90.

References:

- Babina N. P.; Gritsai N. I. *Flamandskaia zhivopis' 17–18 vekov (Flemish Painting of the 17th – 18th Centuries)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2005. 584 p. (in Russian)
- D'Hulst R.-A. *Jacob Jordaens*. Antwerp, Mercatorfonds Publ., 1982. 367 p. (in Dutch)
- Davidson J. P. *David Teniers the Younger*. Boulder, Westview Press Publ., 1979. 142 p.
- Ertz K. *Pieter Brueghel der Jüngere (1564-1637/38). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*. In 2 vols. Lingen, Luca-Verlag Publ., 2000. 1050 p. (in German)
- Gritsai N. I. *Flamandskaia zhivopis' 17 veka (Flemish Painting of the 17th Century)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1990. 190 p. (in Russian)
- Haute B. Van. *David III Ryckaert: A Seventeenth-Century Flemish Painter of Peasant Scenes*. Turnhout, Brepols Publ., 1999. 415 p.
- Held J. Notes on Jacob Jordaens. *Oud Holland*, 1965, no. 2, pp. 112–122.
- Klinge M. *David Teniers the Younger*. Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Publ., 1991. 335 p.
- Larsen E. *Seventeenth Century Flemish Painting*. Dusseldorf, Luca Verlag Freren Publ., 1985. 364 p.
- Legrand F. C. *Les peintres flamands de genre au XVII siècle*. Paris, Editions maddens Publ., 1963. 282 p. (in French)
- Morozova S. V. *Iakob Iordans (Jacob Jordaens)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 78 p. (in Russian)
- Puyvelde L. Van. *Jordaens*. Paris-Bruxelles, Elsevier Publ., 1953. 238 p. (in Dutch)
- Rooses M. *Jacob Jordaens*. London: J. M. Dent & Co., 1908. 275 p.
- Rosenberg A. *Teniers der Jungere*. Leipzig, Velhagen & Klasing Publ., 1901. 98 p. (in German)
- Sadkov V. A. *Mladshie Breigeli. Kartiny iz sobraniia Konstantina Mauergauza (Bruegels Juniors. Pictures from Konstantin Mauergauz's Collection)*. Moscow, Art Volkhonka Publ., 2015. 174 p. (in Russian)
- Sokolov M. N. *Bytovye obrazy v zapadnoevropeiskoi zhivopisi 15–17 vekov (Domestic Images in Western-European Painting of the 15th – 17th Centuries)*. Moscow, RIP-Holding Publ., 2016. 285 p. (in Russian)
- Varshavskaia M. Ia. *Prazdnik Bobovogo korolia (The Feast of the Bean King)*. Leningrad, The State Hermitage Museum Publ., 1948. 8 p.
- Vermoelen J. *Teniers le Jeune, sa vie, se oeuvres*. Antwerp, Edouard Donné Publ., 1865. 95 p. (in French)
- Vlieghe H. *Flemish Art and Architecture 1585–1700*. Singapore, Yale university press Publ., 1998. 288 p.
- Vlieghe H. *Flemish Art and Architecture 1585–1700. Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage 1550–1700*. Leuven, Brepols publishers, 2005, p. 75. (in Dutch)