

ЖЕМЧУЖНАЯ ПОДВЕСКА В ЖИВОПИСИ XVI–XVII ВЕКОВ

Подвеска с жемчужинами – широко распространенный вид ювелирного украшения. Игра перламутровой поверхности жемчуга при движении создает особое очарование этого популярного в разные эпохи и у разных народов украшения. Подобные предметы могут существовать и в светской культуре, и в религиозном искусстве. В Музеях Московского Кремля хранятся примечательные образцы – например, подвеска в виде яйца¹ со сценой Воскресения Христова, выполненной в технике эмали и помещенной под хрусталь (ил. 1). Снизу к золотой оправе на ушке подвешена каплевидная жемчужина. Еще одно произведение – крест, украшенный алмазами и цветной эмалью, также с ушком внизу, но жемчужина, которая, скорее всего, и дополняла прежде это изысканное украшение, не сохранилась².

Оба изделия сочетают религиозный мотив с непосредственной функцией ювелирного изделия – украшать и радовать глаз. Следует сказать, что в искусстве того периода, когда особое внимание уделялось не только отчетливо обозначенной теме или символическому содержанию, но возможностям и оттенкам трактовки предмета, подобные подвески проявились достаточно ярко, в том числе и в смысловом ключе. Мы предлагаем проследить эту деталь в композициях XVI–XVII вв., то есть изнутри той сферы, в которой такие украшения создавались, а порой включались в композиционно-образный строй произведения. Ярче всего это проявилось, конечно, в живописи. В тот период художники нередко стремились продемонстрировать виртуозность кисти разными способами, в том числе имитацией прекрасных ювелирных изделий, обретающих особую выразительность и поддерживающих смысловую канву картины.

Особенно хороша подвеска в виде креста из сапфиров, рубинов или изумрудов с тремя каплеобразными жемчужинами. Она появляется в старинной живописи неоднократно, на протяжении довольно долгого периода, в разных композициях и в разном контексте. Прежде всего, обратим внимание на ее изображение в натюрморте – жанре, призванном запечатлеть избранные предметы, скомпонованные определенным образом. Расцвет этого жанра живописи пришелся на XVII столетие. Своеобразная подготовка к бурному расцвету натюрморта началась в предшествующем, XVI в. Помимо повышенного интереса к трактовке предметов, в то же время возникает и активно развивается эмблематика, выразившаяся в издании многочисленных книг – сборников эмблем³. Гравюры в таких книгах нередко преподносили вполне натюрмортные изображения различных вещей, в том числе и драгоценных изделий.

Ранние натюрморты, относящиеся к первой четверти XVII в., иногда являют взгляду ювелирные изделия, написанные удивительно тонко и изящно, с изысканными живописными эффектами. У зрителя, более или менее знакомого с особенностями увлечения иносказаниями, характерного для культуры XVI–XVII вв., возникает вопрос о возможности их интерпретации. Или они –

предмет для любования, а также свидетель-ство своеобразного соперничества живописца с мастерством ювелира?

Старинные эмблемы в ряде случаев показывают ювелирные изделия как знаки бренности и кратковременной роскоши, обреченной на гибель. Некоторые ранние натюрморты, посвященные теме «Vanitas», демонстрируют то же значение. В жанровых картинах некоторых голландских художников XVII в., представляющих сцены в борделе, драгоценности изображаются как плата за продажную любовь. Следует ли из этого, что в натюрмортах с изображением драгоценностей мы во всяком случае должны понимать их смысловую роль как обозначение порока? Думается, нет, даже когда ведущая деталь композиции восходит к эмблеме, осуждающей роскошь.

В картине голландского мастера Якоба Дюка «Сцена в борделе» из собрания Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина рядом с продажной женщиной на постели изображено несколько драгоценных украшений — они представлены не столько как натюрморт, сколько как обстоятельное перечисление платы⁴. Зритель может различить жемчужное ожерелье, серьги и подвеску в виде банта с жемчужиной посередине. Сюжет сообщает этим драгоценностям вполне определенное значение, в котором невозможно усомниться. Одна из эмблем в сборнике Клода Парадена «Героические девизы», впервые опубликованном в Лионе в 1561 г., показывает серебряный кубок с плавающим в вине венком цветов и истолковывает изображение как напоминание о греховных удовольствиях и проходящей роскоши мира, ведущей к гибели, — это сопровождается фрагментом из истории Антония и Клеопатры⁵. В первой четверти XVII в. Ян Брейгель Старший (Бархатный) создал несколько натюрмортов, представляющих венки из пестрых цветов на широкой чаше золоченого кубка и ювелирные изделия, разложенные вокруг, а также шкатулку с золотыми монетами и драгоценностями. Означает ли это, что все драгоценные украшения следует истолковывать как символ порока и предосудительной роскоши?

Когда Ян Брейгель пишет драгоценности, он любит ими, стремясь передать средствами живописи мерцание жемчуга, блеск прозрачных камней, фактуру золоченого кубка, тончайшие детали ювелирной отделки. Таковы, например, натюрморты мастера из собрания Музея изящных искусств в Страсбурге и из Королевского музея изящных искусств в Брюсселе⁶. Наиболее ярким эффектом в таких композициях обладают не драгоценности, а живые цветы — мастер



1. Подвеска со сценой Воскресения Христова. Германия, конец XVI в. Музей Московского Кремля

сообщает им особую изысканную красоту и цвет, затмевающие и золото, и камни. Однако следует сказать, что глубокое сияние прозрачных камней — особенно синих сапфиров на подвеске, которая является изысканной деталью натюрморта из брюссельского музея, — притягивает и чарует взгляд зрителя не меньше, чем если бы эти ювелирные изделия были настоящими.

Я. Брейгель Старший (Бархатный) воспроизводит деталь, аналогичную эмблеме из книги К. Парадена, — веночек цветов на широкой чаше кубка. Но думается, что не все значение натюрморта с драгоценностями исчерпывается смыслом этой эмблемы или символикой деталей, выполняющих вполне определенную роль в сюжете жанровых картин. Особенно загадочной нам представляется характерная подвеска с драгоценными камнями и жемчужинами, имеющая форму креста. Если проследить ее по ряду произведений нидерландской живописи XVI–XVII вв., наделенных символическим значением, нетрудно предположить, что она присутствует в живописи все же именно как распространенная в свое время форма ювелирного украшения. Изображение ее в картине позволяет мастеру продемонстрировать виртуозное искусство кисти. Но только ли эта причина побудила, например, художника мастерской Маринуса ван Реймерсвале поместить подобную подвеску на первом плане картины «Сборщики податей» из собрания Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина⁹? Одна подвеска здесь украшает головной убор сборщика податей, а другая, крупная, в форме креста, демонстративно выдвинута к зрителю, отделена от остальных деталей композиции свободным пространством, написана с предельной достоверностью, приближающей ее к эффекту «обманки».

Можно строить различные предположения о том, что именно означает крестообразная подвеска в картине «Сборщики податей». Мы готовы увидеть в ней морально-назидательный символ, призыв помнить о Боге в композиции, трактующей тему суеты и осуждающей стяжательство. Необходимо отметить, что в нидерландской живописи более раннего периода изображению ювелирных изделий и особенно украшений придавалось особое значение. Вспомним золотые фибулы, пряжки и подвески на одеяниях ангелов, святых и самого Творца в алтарях известнейших мастеров XV в., например, Яна ван Эйка и Ганса Мемлинга. Тяжелые драгоценные уборы, сияющие большими драгоценными камнями и жемчужинами, словно призваны обозначить собой неизобразимую красоту божественного. Они не могут быть равны ей, но могут явиться ее земным символическим отражением. В этом случае, чем достовернее будут изображены золото, жемчуга, драгоценные камни, тем убедительнее будет символ. В середине XV в. Николай Кузанский писал об иерархии вещей и категорий, ставя выше всего Бога — царя интеллектуальной природы, правящей остальными природами и превосходящей их безмерно: «Всякое украшение видимых форм в царстве верховного и величайшего царя — пестрота цвета, приятная соразмерность, блеск драгоценных камней, зелень трав, жар золота, вообще все, что услаждает взор и в чем взор черпает радость, успокаиваясь как бы в созерцании сокровищ своего царства, — все при дворе великого царя почитается ни во что, как последняя рассыпанная под ногами солома»⁸. Живописец не может воспроизвести Небесное царство и его красоты в абсолютном соответствии тому, какими они являются у Бога, но может пытаться отобразить их символически — через образы драгоценных и прекрасных земных даров, при том, что по сравнению с божественными украшениями они ничтожны.

Нельзя не обратить внимание также на особенности изображения заказчиков в подобных произведениях. Нередко они представлены в драгоценных уборах, их пальцы унизаны перстнями, на груди сияют драгоценные подвески. Думается, это может быть не только демонстрацией состоятельности или принадлежности к высшему сословию. В старину драгоценные камни и ювелирные изделия в ряде случаев истолковывались как знаки добродетелей или самой возможности достижения Небесного царства. Яркие образцы подобной символики встречаются и в духовной литературе XVII в. Мы можем привести пример из книги «Огородок Марии Богородицы» киевского проповедника Антония Радивиловского. Это сборник православных проповедей, свидетельствующий об активном заимствовании и переосмыслении западных аллегорических текстов. В одной из проповедей, посвященных празднику Успения Девы Марии, автор сравнивает Богоматерь со знаками царской власти — драгоценной цепью, перстнем и венцом⁹, и заключает одну из своих проповедей пожеланием всем своим слушателям, чтобы они, подобно перстням, оказались в руках Божьих.

Мы должны помнить о традициях средневековой живописи, когда в более поздних картинах видим то внимание к драгоценной детали, которое не может не привлечь особое внимание зрителя. Следует помнить также о том, что в XV столетии масляная живопись начинала свое триумфальное шествие в искусстве. Используя новый материал, мастера стремились ярче и глубже выявить его особенности и свойства, например, сияние и мерцание прозрачных слоев масла, недоступное для темперной живописи. Это уникальное свойство как нельзя лучше проявилось в изображении прозрачных сияющих камней. Однако можно утверждать, что это далеко не всегда являлось самоцелью, поскольку в религиозной культуре символика драгоценных металлов и камней была сильно развита. В первую очередь принимались во внимание уникальные свойства каждого камня или металла. Особую роль играл цвет. Синие камни, особенно сапфир, уподоблялись небесному. Золото означало нетленность и божественный свет, серебро — чистоту. Красные камни служили обозначением Страданий Христа и прославлением мучеников Церкви. Жемчуг мог символизировать Христа, которого Мария выносила в своем лоне, как драгоценный перл, а также и Небесное царство — этому соответствуют слова Евангелия, где вспоминается купец, обменявший все свое состояние на драгоценную жемчужину¹⁰ (Мф. XIII: 45, 46).

Сочетание драгоценностей и религиозного сюжета в живописи характерно не только для северных мастеров. Художники итальянского Ренессанса нередко преподносят самоцветы и жемчуг Мадонне, младенцу Иисусу, святым и ангелам. Это отдельная большая тема для исследования, обратимся лишь к двум произведениям, авторы которых демонстрируют особое внимание к передаче драгоценностей, притом в тесной связи с центральным образом. В качестве первого примера отметим «Алтарь Феличини» работы Франческо Франчи из собрания Национальной пинакотекки в Болонье¹¹. Это один из ярких образцов изысканного мастерства художника, владеющего искусством детали, выразительной и тончайшей одновременно. Живописец использует золото. Воспроизведенные средствами живописи скульптурные элементы убранства здесь частично вызолочены. Внизу — это растительный мотив на цоколе престола Мадонны, в верхней части алтаря — капители столпов и завершение престола, украшенные растительными мотивами по золоченому фону. Так мастер достигает возможности изобразить сияние славы Мадонны, Младенца и святых, убедительно

имитируя декоративные мотивы, характерные для конца XV – начала XVI в. Особая драгоценность образа подчеркнута еще и изображением ярких камней. По замыслу мастера, главный акцент отмечен именно изысканными ювелирными украшениями, небольшими, но неизбежно притягивающими взгляд зрителя. Вертикальная ось композиции, проходящая ровно посередине, обозначена внизу ярким рубином, украшающим головку ангела с лютней, сидящего на ступеньке престола. Вверху к завершению престола прикреплена тонкая золотая цепь с крупной сапфировой подвеской и каплевидной жемчужиной, ярко светящейся в центре, на темно-вишневом бархате, над головой Мадонны.

Франческо Франча был мастером, зачарованным красотой прекрасных явлений этого мира, и старался отразить это в своих произведениях. Гармоничный единство ясности, красоты и изящества составляют основу его художественного творчества. Отнюдь не последнюю роль в общей гармонии играют наделенные традиционным смыслом детали, трактованные тонко, изысканно и притом с достоверностью, близкой натюрморту. Таковы, например, щеглы на тонких ветках сухого кустика перед младенцем Христом в «Алтаре Бентивольо», также из собрания болонской Пинакотеки. Это традиционный символ грядущих Страданий Христа (щегол)¹², объединенный с темой тернового венца и креста (сухие ветки). В «Алтаре Феличини» символическое значение может быть заключено в изображении ярких сияющих камней, когда изысканность объединяется с насыщенной христианской символикой. Синий сапфир – знак Небесного царства и камень, соотносящийся с образами Бога Отца, Христа, Богоматери и святых. Жемчуг указывает на непорочность Марии, соответствует образу младенца Христа (Он подобен жемчужине, выношенной морской раковинной – Марией). Ярко-красный рубин, украшающий головку ангела, может восприниматься как указание на грядущие Страсти¹³.

В свойственном ему стиле Франческо Франча создает драгоценно оформленное пространство величания Мадонны с Младенцем. Фигура Марии помещена в особую пространственную сферу, подобие ниши, убранной вишневым бархатом, позолотой, ювелирными изделиями. В ярком сиянии драгоценных камней, вероятно, сочетаются декоративность и необходимый смысл.

Амико Аспертини, объединивший в своем творчестве черты итальянского Ренессанса и отдельные традиции северноевропейской живописи, в «Алтаре Тирочини», созданном в начале XVI в., демонстрирует связь драгоценностей над престолом Мадонны¹⁴. Жемчуг и яркие камни уподоблены прославительной гирлянде, возносимой ангелами и над фигурами Мадонны с Младенцем, и над скульптурной сценой коронования Марии, изображенной в наверху престола. Символическое значение драгоценностей в этом случае вряд ли можно подвергнуть сомнению – мастер выбрал для величания Мадонны и маленького Иисуса жемчуг, красные и синие светящиеся камни, сниженные крестообразно.

В собрании Эрмитажа хранится картина Иоса ван Клеве «Мадонна с Младенцем и Иосифом», написанная в первой половине XVI в.¹⁵ Произведение содержит ряд символически значимых предметов – цветы, нож, апельсин, ювелирное украшение, – который мы попытаемся рассмотреть пристальнее (ил. 2, 3). Это позволит нам не только прочесть значение предметов, трактованных мастером как натюрмортные детали, но и определить особенности смысла драгоценности, включенной в религиозную сцену. Отметим, что картина создана в период,



2. Иос ван Клеве. Мадонна с Младенцем и Иосифом.
Первая половина XVI в. Государственный Эрмитаж

сочетающий традиции Средневековья и Нового времени. Думается, это оказало свое влияние на смысл, сообщенный предмету в живописи.

Представленные здесь натюрмортные детали вступают в переключку и составляют своеобразный диалог, тема которого определяется знаками первородного греха (плод апельсина), призыва к воплощению от Святого Духа (цветок водосбора), жертвы (нож), грядущих страданий Христа (цветок гвоздики). Знак креста – это и есть драгоценная подвеска с сапфирами и тремя каплеобразными жемчужинами. Жемчужины могут истолковываться не только как непорочность, но и как слезы Богородицы при виде крестных страданий Иисуса. Синие сапфиры, по традиции, служат символами Небесного царства. Мы можем увидеть в этом украшении и знаки Марии – Царицы небесной, и слезы скорбящей Богородицы. На картине Иоса ван Клевен Младенец одной ручкой тянется к материнской груди, другой – придерживает цепочку, несущую крестообразную подвеску. Особенности трактовки сюжета и система жестов позволяют увидеть в жемчужинах подобие капель молока Богородицы, застывших на груди, как драгоценность.

Отметим, что те же фигуры Марии с Младенцем в середине XVII в. были воспроизведены в центре живописной гирлянды из пышных цветов, созданной фламандским мастером Яном ван Кесселом¹⁶. На груди Богородицы опять помещена крестообразная подвеска с жемчужинами, но не сапфировая, как на более ранней картине из собрания Эрмитажа, а рубиновая, с одним маленьким сапфиром в центре. Эта композиция является свидетельством того, как традиции, наделенные еще чертами Средневековья, заимствуются и претворяются в живописи Нового времени, притом отчасти методом копирования. Скопирован и жест передачи цветка младенцу Христу – Мария держит ту же самую гвоздику, и можно не сомневаться в сохранении традиций христианской символики. Очевидно, это следует отнести и к воспроизведенной Яном ван Кесселом драгоценной крестообразной подвеске. Другой цветовой акцент – рубины вместо сапфиров – с одной стороны, более соответствует теплоте колорита цветочной гирлянды, в которой преобладают розовые и красные цветы, с другой – привносит новые смысловые оттенки. Рубиновый крест, в соответствии с традиционной символикой этого камня, напоминает о грядущих страданиях Спасителя.

Из середины XVII столетия – периода расцвета натюрморта, многочисленные образцы которого оставил и упомянутый Ян ван Кессел, мы можем протянуть связующую нить назад, в XV столетие. Это вполне позволяет сделать образ ювелирного изделия, украшенного жемчугом и драгоценными камнями. «Богородица в розовой беседке» Стефана Лохнера 1440–1442 гг. – пример воспроизведения украшения в религиозной живописи, демонстрирующий использование сложной символики, отразившейся в драгоценном изделии на груди Марии. Точкой схода важных композиционных линий картины является яркая крупная брошь с изображением Девы с единорогом в центре, унизанная жемчугом и камнями. Немецкие ученые уделяли внимание символическому значению этой броши в картине Стефана Лохнера¹⁷. Отметим, что символично уже само ее колористическое решение: фигуры Девы и единорога обозначены как бы белой эмалью, цветом непорочности. Примечательны камни, украшающие брошь и вступающие в переключку с драгоценным венцом Марии, увенчанном великолепным сапфиром. Исследователь Р. Кришель назы-



3. Иос ван Клеве. Мадонна с Младенцем и Иосифом. Деталь: подвеска с жемчугом на груди Марии и цветок гвоздики

вает его символом Царицы небесной, а крупный алмаз на лбу Богоматери – знаком Христа, в соответствии с традиционной средневековой символикой¹⁸. Добавим, что семь жемчужин на броши отражают священное число и могут соответствовать семи дарам Святого Духа. Три камня рядом с жемчужинами – рубин, алмаз и сапфир – вместе с упомянутым выше значением, могут служить обозначением Троицы, напоминая также о грядущих страданиях Христа и о Небесном царстве.

Как показывают живописные произведения, помимо традиционного символического значения изображенных объектов, лирическая сфера общей связи и переклички символов может быть наделена неповторимостью, определяемой особенностями трактовки образа, жеста, предмета художником. В рассмотренных выше композициях, принадлежащих сфере религиозной живописи, это отразилось особенно ярко. То же скажется и в натюрморте в период его расцвета. По желанию живописца, вещи и даже их детали в ряде натюрмортов образуют неповторимое пространство смысла, созданного благодаря безмолвному диалогу изображенных предметов. Смысловой акцент может быть определен уже самой живописной манерой художника. Рассматривая большое количество натюрмортов разных мастеров, нетрудно заметить некоторые повторяющиеся

детали картин. Нередко такие детали восходят к какой-либо эмблеме, мы упомянули здесь одну из них — изображение венка цветов в драгоценном кубке. Несмотря на повторяемость, интерпретация каждого подобного произведения требует отдельного анализа. Особенности компоновки деталей и сама живописная манера мастера, а также и его взгляд на роль предметов — символов определяют возникновение диалога объектов в картине, как создание единственного в своем роде «текста в тексте». Под этим мы понимаем общий контекст композиционной основы произведения и смысловой подтекст, пронизывающий предметы и разнообразные сочетания предметов. Необходимо отметить, что этот «текст в тексте» может иметь несколько уровней истолкования, на каждом уровне возникает свой смысл, соответствующий тому или иному ключу, выбранному при интерпретации, — например, эротическая, назидательная или религиозная символика.

Так и в натюрморте с венком цветов, кубком и драгоценностями Яна Брейгеля Старшего (Бархатного) из собрания брюссельского Королевского музея изящных искусств возможна интерпретация на разных уровнях смысла. Это натюрморт, созданный для искреннего любования, но не только. Картина, должно быть, создана по эмблематической схеме, а также содержит дополнительные детали, отсутствующие в исходной эмблеме из сборника К. Парадена, но демонстративно выложенные здесь на первом плане. Как и в композиции художника мастерской Маринуса ван Реймерсвале «Сборщики податей», прямо перед глазами зрителя оказывается крестообразная подвеска. Живопись, несомненно, воспроизводит изящное драгоценное изделие с натуры. Но эта натюрмортная деталь, пленяющая изяществом живописи, может явиться ключом к морально-назидательному и религиозному истолкованию представленных здесь предметов, в духе традиций своего времени.

Можно утверждать, что в натюрморте, лишенном «подсказок» для интерпретации, которые присутствуют в жанровой живописи в связи с определенным сюжетом, вещи *более* или *менее* молчаливы, пока их не начинают осмысливать в соответствии со вкусами зрителя эпохи, когда было создано произведение, украшенное той или иной, возможно, весьма «говорящей», деталью.

¹ Германия, конец XVI в. (Италия и Московский Двор / Сост. И.И. Вишневецкая. М., 2004. Кат. № 83, авт. оп. И.А. Загородняя).

² Западная Европа, XVII в. (Там же. Кат. № 82, авт. оп. И.А. Загородняя).

³ См. посвященную этой проблеме монографию: *Звездина Ю.Н.* Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. М., 1997.

⁴ Зримый образ и скрытый смысл. Аллегории и эмблематика в живописи Фландрии и Голландии второй половины XVI–XVII веков / Авт.-сост. В.А. Садков. М., 2004. Кат. № 28.

⁵ *Paradin C., Symeon G.* Les devises heroïques. Lyon, 1562. Fol. 57.

⁶ *Tapié A.* Le sens caché des fleurs. Symbolique et botanique dans la peinture du XVIIe siècle. Paris, 2000. Pl. 33.

⁷ Зримый образ и скрытый смысл. Аллегории и эмблематика в живописи Фландрии и Голландии второй половины XVI–XVII веков. Кат. № 50.

⁸ *Николай Кузанский.* Соч.: В 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 292.

⁹ *Антоний Радивилловский.* Огородок Марии Богородицы. Киев, 1676. С. 353 (пагинация буквенная). На полях книги автор приводит довольно многочисленные ссылки на западноевропейские источники, по преимуществу XVI в.

¹⁰ Подробнее о символике драгоценных камней см., например: *Звездина Ю.Н.* Драгоценный камень в проповеди второй половины XVII века (на примере текстов Иоанника Галаятовского и Антония Радивилловского) // Искусство христианского мира. М., 2003. Вып. 7. С. 313–322.

¹¹ La Pinacoteca Nazionale di Bologna. P. 44.

¹² Например, см.: *Фергюсон Дж.* Христианский символизм. М., 1998. С. 27.

¹³ Густой красный цвет рубина сделал его, помимо других значений, традиционным символом страданий Спасителя и мучеников, проливших кровь за Христа (*Фергюсон Дж.* Христианский символизм. С. 258).

¹⁴ La Pinacoteca Nazionale di Bologna. [Venezia, 2001]. P. 44, 45.

¹⁵ *Фехнер Е.Ю.* Голландский натюрморт XVII века в собрании Государственного Эрмитажа. М., 1990. С. 162, № 1–2.

¹⁶ «Мария с Младенцем в венке из цветов» из собрания Музея Зюрмондта-Людвига в Ахене, инв. № GK 875.

¹⁷ *Krischel R. Stefan Lochner. Die Mutter Gottes in der Rosenlaube.* [Bonn, 2006]. S. 31–33. Этот исследователь анализировал образы Девы и единорога на украшении и составил схему картины, с очевидностью показывающую особое расположение драгоценной броши — она является точкой схода определяющих линий, проходящих немного выше композиционного центра.

¹⁸ *Ibid.* S. 26.