

Притча в живописи: «Комната в голландском доме» и «Читающая женщина» Питера Янссенса Элинги

П. И. Подшивалова

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при Российской академии художеств, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17

Для цитирования: Подшивалова, Полина. «Притча в живописи: ‘Комната в голландском доме’ и ‘Читающая женщина’ Питера Янссенса Элинги». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 11, no. 3 (2021): 494–511. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.307>

Предложена гипотеза о том, что живописные полотна «Комната в голландском доме» (конец 1660-х — начало 1670-х) и «Читающая женщина» (1660) делфтского художника жанровых сцен Питера Янссенса Элинги (1623–1682) являются парными и во взаимном диалоге повествуют новозаветную притчу о Марфе и Марии как символе двух мировоззрений — созерцательном и действенном, духовном и материальном. Выдвинутое предположение обосновывается через сопоставление библейских текстов (Евангелия от Луки, Послания Иакова, книги Исхода, Псалтыри и др.) с образным строем картин, рассмотренных и последовательно интерпретированных в контексте эмблематического и протестантского мышления. Так, при детальном и всестороннем рассмотрении полотна «Комната в голландском доме» образ Марфы представляется куда более сложным и парадоксальным, чем видится на первый взгляд, — наложение своеобразной протестантской иеротопии на сюжетную канву являет новый смысл изображенной сцены. Изучение ряда художественных произведений, принадлежащих к началу XVII в. и посвященных житию святых Марфы и Марии, позволило обнаружить на полотнах Элинги как традиционные иконографические мотивы, так и сознательный уход от них. Семантический подход, актуальный с XVIII в., в этом отношении может стать эффективным методом прочтения двойственной природы художественных явлений, обусловленной спецификой мировосприятия голландцев той временной эпохи, и сформировать критерии, отражающие особенности данного феномена. Особое внимание уделяется специфике творческого метода мастера и его связи с тенденциями делфтской художественной школы, особенно с творчеством Питера де Хоха. В условиях дефицита научного материала это представляет научную ценность. Таким образом, предложенная трактовка превращает библейскую притчу в связующее звено между исследуемыми полотнами.

Ключевые слова: голландская живопись XVII в., делфтская художественная школа, жанровая картина, Питер Янссенс Элинга, притча, Библия, Новый завет, художественный символ, эмблематика, «концепция двойной интерпретации».

Не одно столетие жанровая живопись делфтской школы находится в центре внимания исследователей западноевропейского искусства. Сложное, дискуссионное, а порой и парадоксально-противоречивое явление, оно не исчерпывает себя, обнаруживая новые и иные грани мудрости, красоты и вечности мгновенно ускользающего. На вопрос, в чем же секрет волнующего интереса и неизбежного стремления раскрыть этот живописный тайник, каждый найдет свой ответ, созвучный

с нотами мелодии собственной души. Одних она пленяет рафинированной эстетикой частного и целого, филигранной, почти ювелирной достоверностью поэтичного уклада жизни человека, для других становится книгой, являющей сокровенную истину Божественного замысла.

Официальный переход Голландии в протестантизм в XVI в. обусловил прекращение заказов на лики сакрального мира, истинно Божественное засияло в образах материального безмолвия. «Чем больше мы изучаем творение, тем более Божьей славы мы в нем находим, тем более горячо мы прославляем Творца», — такова назидательная сентенция, пробуждающаяся в образном строе полотен того времени [1, с. 78].

Художественные школы Лейдена, Гааги, Дордрехта и Амстердама с присущими только им тематическими и стилевыми особенностями развивали позиции бытового жанра как немой картины, способной говорить. В унисон с ними звучали образные искания мастеров Делфта, нашедшие, однако, иное разрешение национальной философии жизни¹. Не вопреки мещанской эстетике, а в силу ее духовной и идейной среды искусство «золотой середины»² возвело дух добропорядочности и чистоты (как внутренней, так и внешней) в принцип размеренного повествования [2]. Камерные сцены быта военного сословия и домашние хлопоты благочестивых служанок, уютные интерьеры, наполненные занимательными деталями, и поддающиеся многозначным толкованиям пейзажные виды, вопросы нравственности и веры, жизни и смерти — все это «раскрытое не извне, а изнутри той самой духовной и культурной ситуации» явило незримую гармонию универсума [3, с. 315].

Умозрительная философия Карела Фабрициуса (1622–1654), Яна Вермеера (1632–1675), Питера де Хоха (1629–1684) и Питера Янсенса Элинги (1623–1682) связала мельчайшие элементы и весь порядок бытия неммым языком символов, став семантически единой с искусством эмблематики. Их произведения не запечатленная случайность, но выстроенная по законам риторики экспозиция нравственных законов, где повторяющееся изо дня в день течение повседневности обретает дар голоса, становится колоколом предупреждения грехов и аллюзией протестантских догматов. Скрытая от непосвященного глаза глубокая иносказательная программа, заложенная в сюжетную фабулу «сцен повседневной жизни», главным образом опирается на почерпнутую «из бездонного колодца истории» систему знаков и символов античности, древнего христианства и Средневековья [4, с. 715]. Именно она, воплощенная через цвет и свет, линии и ритм, стала особым орудием интеллектуальной игры со зрителем. Так, в контексте сложения и развития эмблематического мышления концепция «двойной интерпретации» становится своеобразной формулой смысла, в которой выразились непреложные истины и мудрость веков. Словно зеркало жизни и эмблема морали, картина стала отражением всего во всем, раскрывая духовную и нравственную суть полотна через мастерски сотканный живописный мир: «Недаром человек умней любого зверя: / Потеря времени — тягчайшая потеря / И, это осознав, стремится человек / В искусствах отразить свой

¹ В отличие от Амстердама и Лейдена, Делфт находился в стороне от деловой жизни страны. Основное население города составляло зажиточное бюргерство, для которого страсть к коллекционированию в первую очередь была сопряжена с необходимостью вкладывать свободные средства.

² Понятие «золотой середины» вводится Томасом Манном как альтернативное понятие «бюргерское искусство».

слишком краткий век, / Однако помнит он: зеркало есть иное, / Чтоб отразить его всевластие земное. / С надзвездной высоты недремлющим умом / Он озирает свой необозримый дом, / Посредством разума поняв его устройство, / Сокрытые от глаз чудеснейшие свойства. / И дивные дары земного естества / Воспринимает как частицу божества. <...> / Сей беспредельный мир, бескрайнее пространство — / Есть дело божьих рук. В нем — свет, в нем — постоянство» [4, с. 195].

Одухотворенные и наполненные философско-образным значением предметы быта, носители духовного под видом материального, открывают внутреннему взору возвышенную красоту повседневной идиллии, ее божественную гармонию. Именно «малые голландцы» во всей полноте раскрыли многообразие и изменчивость окружающего мира, выразив богатством художественно-выразительных средств подлинную ценность стремительно ускользающих мгновений. Полотна мастеров, исполненные с искусной выразительностью античного Паррасия, объединяет бесконечный поиск перспективных решений и сложных пространственных ходов, органичный синтез форм пейзажного, натюрмортного и бытового жанра. Отсутствие сложной атрибутики композиции компенсируется колористическим богатством. Лирической мелодией аккомпанемента звучит золотисто-янтарное сияние во всем его великолепии оттенков. Оно наполняет интерьеры комнат, обволакивает их, порождая игру трепетного мерцания и прозрачных полутеней. Звучными аккордами на его фоне солируют яркие акценты, внушающие эмоциональную выразительность сюжета. Такова была живописная специфика «сцен повседневной жизни» в Делфте.

В воспоминаниях иностранных путешественников Голландия того времени предстает сокровищницей искусства. За период с 1580 по 1800-е годы было написано от 5 до 10 миллионов картин, а в одном только Делфте с 1640 по 1659 г. — 1,3–1,4 миллиона произведений, пользующихся спросом среди всех слоев населения. «Что же до искусства живописи и любви к картинам, — записывает английский путешественник Питер Манди в путевом дневнике в 1640 г. — в этом их (голландцев) не превзойдет никто. <...> Все здесь стремятся украсить свои дома, особенно комнату, выходящую на улицу, дорогими картинами» [5, с. 10]. Вторят ему и Джон Эвлин, и Оуэн Фелтем, отмечающие наличие картин в домах всех слоев общества: «Собрать бы все, что украшает их дома, и не сыскать в Европе лучшей Варфоломеевской ярмарки» [5, с. 11].

Библиография работ, посвященная рассмотрению различных аспектов делфтской жанровой живописи, весьма обширна и насчитывает сотни книг и статей. Большая их часть закономерно принадлежит специалистам из западноевропейских стран, Германии, Нидерландов, Франции, а также исследователям из США (что продиктовано богатой коллекцией делфтской живописи в собраниях американских музеев). В круг их исследовательской мысли в первую очередь, но не абсолютно, входят общие вопросы стиля и специфики творческого метода художников в тесной связи с историческим, географическим и социальным контекстом (статьи К. Хофстеде де Гроота [6] и очерки А. Бредиуса³ в «Старой Голландии» (1921) [7]). Проблема семантической интерпретации работ находит отражение в трудах голландского ученого Э. де Йонга (1993) [8] и прежде всего в книге У. Фрэнитса «Образец добродетели. Женщины и семейная жизнь в голландском искусстве XVII века» (1993) [9].

³ Основатель голландской школы искусствознания и создатель первого научного журнала «Ауд Холланд» (1882) («Старая Голландия»), всецело посвященного голландскому искусству.

В отечественной историографии проблема изучения делфтской школы живописи находится лишь на стадии становления. Первые шаги на пути к ее решению были предприняты В. Н. Лазаревым в монографии «Ян Вермеер Дельфтский» (1933) и Б. Р. Виппером в «Очерках голландской живописи эпохи расцвета» (1962) [10; 11]. Вопросы семантики и стилистики произведений последовательно осмыслились в работах И. В. Линник (1980) [12], М. Н. Соколова (1994) [13], Ю. А. Тарасова (2000) [14], А. А. Дмитриевой (2011) [15; 16] и др. Однако каждое новое исследование, приподнимая завесу сокрытия и неизученности, одновременно с этим обнаруживает и новые лакуны, требующие новых исследований и пересмотра известного.

В ряду незаслуженно оставшихся на периферии интереса зарубежных и отечественных исследователей имя Питера Янссенса Элинги. Рожденный в Брюгге, но нашедший очарование в странной поэзии улочек Делфта, блестящий живописец и колорист глубоко и навечно впитал специфику делфтской школы живописи, выработав свой неповторимый подход к натуре. Но лишь поверхностный взгляд обнаружит за внешним однообразием сюжетов прямое цитирование Питера де Хоха⁴.

Бесконечная несхожесть схожего разделяет и одновременно сближает работы двух мастеров. В них музыка света и пространства преломляется с изысканностью колористических отношений, а тонко преображенные жизненные впечатления находят разрешение в четко сформулированных композиционных принципах. В то же время художественная действительность Элинги хранит иные тайны: пленительная элегия тишины постепенно сменяет перечислительные интонации де Хоха, и фабула рассказа растворяется в самодовлеющей ценности интерьерного пространства. Все завораживает и затягивает в безмолвный омут созерцания.

В круг его наблюдения попадают все те же незаурядные, но вознесенные над обыденным женские образы и окружающее их скромное, но уютное убранство, которые мастер наделяет символической и метафорической убедительностью. Полные семантических загадок полотна словно свидетельства уникальной преемственности традиций служат зримым воплощением поучительных библейских сказаний. Слагаясь с реалиями действительности в замысловатый узор сакральных истин, они производят впечатление многих миров, различные перспективы единого мира.

Несмотря на то что работы Питера Янссенса Элинги украшают собрания Эрмитажа, Мюнхенской Старой пинакотечи, Музея Бредюса, Национальной галереи искусства в Вашингтоне и других музеев, его имя долгое время было в тени авторитетного творчества Питера де Хоха. Начало последовательному изучению наследия голландского мастера положили статья Хофстеде де Гроота «Художник Янссенс, последователь Питера де Хоха» (1891) [6], а также опубликованные А. Бредюсом архивные источники и статьи (1915–1922) [7]. Последующие за ними энциклопедические книги о голландском искусстве «Словарь нидерландских художников» А. фон Вурцбаха [17] и многотомный «Всеобщий словарь изобразительного искусства» У. Тиме и Ф. Беккера (1907–1950) [18] содержат основные факты биографии художника, сведения о его работах, а также ссылки на литературу.

В отечественной историографии отдельных исследований, посвященных творчеству Элинги, а также работ, которые содержали бы развернутый семантический анализ его памятников, нет. Основные труды и исследования принадлежат

⁴ Проблему близости авторской манеры П. Янссенса Элинги и Питера де Хоха поднимает Хофстеде де Гроот [6].

А. А. Дмитриевой (2011) и Т. Ф. Верижниковой (2004). Однако ракурс рассмотрения в них преимущественно концентрируется вокруг проблем стиля, принципов сюжетного выбора и живописной техники [15; 16; 19].

Данная статья представляет собой попытку проследить развитие притчи о Марфе и Марии в пространстве полотен «Комната в голландском доме» и «Читающая женщина» с акцентом на символическое и смысловое содержание, что позволит дать представление о скрытых источниках некоторых живописных мотивов⁵. Рассматриваются междисциплинарные проблемы, в частности взаимосвязь живописи и Священного Писания, из которого первая черпала многие сюжеты.

В период 1660–1670-х годов Элингой были созданы две парные работы — «Комната в голландском доме» (конец 1660-х — начало 1670-х) и «Читающая женщина» (1660). Будучи рожденными в системе риторических понятий⁶, они явились лаконичными новеллами, полными манящей недосказанности, многогранности и безмятежности национального духа. Традиционно сочетая в себе полезное с прекрасным, полотна во взаимном отношении друг к другу оказываются зеркалом сотворенного мира, отражение в котором приближает человека к сути собственной души [20, с. 7; 21].

Словно притча Христа, «Комната в голландском доме» и «Читающая женщина» иносказательно повествуют новозаветную историю о Марфе и Марии как символ двух мировоззрений — духовного и материального, созерцательного и действенного. Будучи сестрами любимого Господом Лазаря из Вифании, они приняли Иисуса Христа в своем доме, расположенном на одном из склонов горы Елеонской. «Женщина, именем Марфа, приняла Его в дом свой; у нее была сестра, именем Мария, которая села у ног Иисуса и слушала слово Его. Марфа же заботилась о большом угощении и, подойдя, сказала: Господи! или Тебе нужды нет, что сестра моя одну меня оставила служить? скажи ей, чтобы помогла мне. Иисус же сказал ей в ответ: Марфа! Марфа! ты заботишься и суетишься о многом, а одно только нужно; Мария же избрала благу часть, которая не отнимется у нее» (Лк. 10: 38–42).

Евангельский сюжет, широко представленный в западноевропейской живописи золотого века⁷, получает у Элинги новое разрешение — более сложное и завуалированное. Художник сознательно уходит от наиболее устойчивого иконографического мотива изображения Марии, стоящей на коленях перед Христом, и Марфы, суетно хлопочущей по хозяйству, на фоне дома или внутри него. Повествовательную канву жития сестер он развивает в пространстве двух полотен, одно из которых иллюстрирует мироощущение Марфы, второе — Марии, но вместе они истинное воплощение духовных ценностей в художественных.

Подобно тому как Бог говорит языком вещей, Элинга беседует со зрителем языком символов, доводя красноречие элементов быта обеих женщин до предельной выразительности [20, с. 7]. В немногословной обстановке комнат эти элементы достигают абсолютной значимости и логической ясности, постепенно

⁵ В статье «Художник Янссенс, последователь Питера де Хоха» Хофстеде де Гроот рассматривает полотно «Комната в голландском доме» как аналогичное мюнхенскому полотну «Читающая женщина», предполагая, что они являются разработкой одной темы [10, с. 287].

⁶ Здесь имеется в виду «риторика вещей».

⁷ К теме жития Марии и Марфы обращались Диего Веласкес, Ян Вермеер, Питер Пауль Рубенс, Микеланджело Меризи да Караваджо и др.



Рис. 1. Питер Янссен Элинга. «Комната в голландском доме». Конец 1660 — начало 1670. Холст, масло. 61,5 × 59. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

раскрывая характеры и душевные устремления героинь. Базирующиеся на строгой организации и лаконизме форм композиции, они разыгрываются в интерьере одной комнаты, предметное наполнение которой, однако, разнится. Именно знаки отличия становятся тем заветным ключом, открывающим новую грань зримой реальности.

Детальное рассмотрение произведений позволит выявить те смыслообразующие нюансы, столь необходимые для дальнейшего толкования.

Принадлежащая к лучшим произведениям мастера «Комната в голландском доме» (рис. 1) на первый взгляд являет собой типичную сцену домашней жизни, уединенную и размеренную, навеянную вдохновенной поэтикой картин Питера де Хоха [6].

Опрятная и домовитая женщина (вероятно, служанка) в традиционном голландском уборе с прилежной аккуратностью создает уют семейного очага. Лишенный предосудительной изысканности ее наряд охристого и умбристо-зеленого оттенка украшен золотой лентой по подолу юбки, из-под короткого суконного жакета⁸ виднеется длинная цепочка с игольником как знак отличия домохозяйки [22, с. 43]. Стянутый сзади белый передник подчеркивает статность слегка склоненной фигуры. Представленная со спины, героиня частично отображается в маленьком

⁸ Отличительной особенностью женского костюма была верхняя домашняя одежда, не стесняющая движений и прикрывающая бедра [22].

настенном зеркале⁹. В полупрозрачных очертаниях женского лица одновременно угадывается меланхоличная задумчивость и погруженность в заботы о суетной обыденности. Скромно обставленный интерьер комнаты украшает натюрморт с апельсинами. Их ярко-оранжевая тональность, перекликающаяся с цветом оконной занавеси и обивкой стульев, оттеняет утонченно сдержанный колорит, богатый серебристо-охристыми и золотисто-оливковыми нотами. Сквозь окна, обрамляющие зеркало и картину¹⁰, медовой рекой плавно струится свет. Вспыхивая янтарным сиянием в переплете, он пробуждает жизнь в каждом элементе цветового пятна, создает искрящиеся, как радужные отблески витражей, бликовые градации на полу и стене. В оконном проеме простирается пленительный своей природной первозданностью окрестный ландшафт, созвучный одухотворяющим обстановку убранства напряженно-страстным пейзажам в духе Якоба ван Рёйсдала. Будучи зримыми свидетелями бюргерских вкусов, картины знаменуют следующий этап в пейзажной живописи XVII в. [23, р. 174]. Именно в 1660-е годы изображение природы, свободной от человеческого присутствия, становится выражением духовной мысли времени, а устремленное в новое творчество Рёйсдала на этом пути — необходимым шагом к осознанию ценности и величия окружающего мира.

Как в волшебном фонаре¹¹, приоткрытая дверь обнажает фрагмент другой комнаты, в которой виднеется силуэт гранитного камина, обставленного делфтскими блюдами и фарфоровыми сосудами.

Ощутимая свежесть душистого воздуха, пронизывающая только что убранную комнату, неуловимо растворяется в циклическом потоке времени, усиливая скрытую динамику пространства. Выстраивающие композицию горизонтальные и вертикальные линии, неоднократно организованные на плоскости холста в прямоугольные и квадратные формы, претворяются в сложном геометрическом членении мраморного пола. Его орнамент из черного камня, оттеняемый плитами серо-бежевого тона, протягивает нити внутреннего родства оконным рамам, обрамлению картин и зеркала. Вместе они, передавая перспективу световоздушной среды, создают удивительное ощущение изменчивости мира, глубоко взаимосвязанного с бытом человека. Таким образом, ритмическая согласованность и подчеркнутая аккуратность всех элементов интерьера не только выражает любовь художника к геометрии и пространственным построениям, но и олицетворяет духовные ценности, возносимые на пьедестал протестантской этики.

Однако эстетический аспект повествования — лишь обратная сторона медали, в то время как истинная «красота мира» заключена в «красноречии вещей», чья идейная чувственность возведена в чистую видимость [20, с. 8]. Взгляд сквозь призму образного мышления представляет взору удивительно глубокий портрет святой Марфы, портрет действенного мировосприятия в миниатюре, выразитель-

⁹ Невнимание к человеческому лицу можно в полной мере причислить к постоянно повторяющемуся мотиву в творчестве П. Янсенса Элинги [6].

¹⁰ Простенки между окнами украшались картинами, маленькими зеркалами в рамках из черного дерева и географическими картами. Подчас они выступали единственными элементами в системе интерьерного декора голландских городских домов.

¹¹ Волшебный фонарь (лат. *Laterna magica*; магический фонарь, фантаскоп, *skioptikon*, *lampascope*, туманные картины и др.) — аппарат для проекции изображений, распространенный в XVII–XX вв.

но-созидательный потенциал которого раскрывается постепенно, по мере интерпретации сакральных символов.

Полнота художественного образа достигается мастером посредством косвенного изложения сюжета Евангелия и следования иконографии. Тема погруженной в бесконечные заботы о доме женщины отождествляется со стремлением к зримому благочестию, однако потерявшаяся в каждодневной суете мирских дел, она, подобно Марфе¹², забывает о нетленных благодеяниях, которые никогда не отнимутся у нее. Слова Христа «Марфа! ты заботишься и суетишься о многом, а одно только нужно» назидательным лейтмотивом проходят через семантическую программу произведения, призывая предпочесть духовное насыщение материальному (Лк. 10: 41–42) (рис. 2).

Прагматизм мыслей подчеркивает все богатство земляных оттенков в палитре одеяния. Отвечая традициям христианской иконографии, они становятся знаком утерянного смысла. Коллизии души и глубинные переживания, написанные на лице языком мимики, отображены художником в зеркале как символе самопознания. Излюбленный барочный образ отсылает нас к эмблеме Я. Босхиуса «Зеркало: оно каждому возвращает свое», воплощающей одновременно столкновение истинного и ложного в отраженной действительности [24, с. 95; 25, р. 593] (рис. 3). В соборном послании апостол Иаков говорил: «Кто слушает закон и не исполняет, тот подобен человеку, рассматривающему лицо свое в зеркале. Как этот посмотрел на себя, отошел и тотчас забыл, каков он» (Иак. 1: 23). Прельщаемая видимой чистотой, женщина несознательно заблуждается, заменяя «благую часть» на скоропреходящую суету. Расположив зеркало ниже уровня глаз стоящей фигуры, Элинга тем самым указывает на искаженность ее представлений о собственной праведности: «Если кто из вас думает, что он благочестив, и не обуздывает своего языка, но обольщает свое сердце, у того пустое благочестие» (Иак. 1: 26). И потому отраженное лицо — лишь эфемерная видимость, которая тотчас развеется, как только героиня выпрямит спину.

В то же время изображение зеркала, с XVII в. служащее мотиву *Vanitas*, может быть интерпретировано и как символ скоротечности бытия — суетность земных стараний ускользает в вечности Божественного: «Из одного лишь времени настоящее, видимо, и имеет бытие, которое, сверх того, настолько кратко и неопределенно, что ничего не изменяет в копии, отражаемой зеркалом» [26, с. 157]. В труде «Этюды по иконологии» Эрвин Панофский справедливо соотносит визуальный образ зеркала с поэтическим на примере строк 77 сонета Шекспира: «Седины ваши зеркало покажет, / Часы — потерю золотых минут. / На белую страницу строчка ляжет — / И вашу мысль увидят и прочтут. / По черточкам морщин в стекле правдивом / Мы все ведем своим утратам счет. / А в шорохе часов неторопливом / Украдкой время к вечности течет» [26, с. 157; 27, с. 558].

Однако полагать, что одностороннее прочтение образа Марфы исчерпывающе, ошибочно. В нем назидание притчи сплетается с трудовой этикой Жана Кальвина в узор взаимопротиворечащих и оттого еще более глубоких понятий. Реформация

¹² В христианской иконографии изображение Марфы сопровождалось атрибутами быта. В частности, в средневековом манускрипте святая изображается с поварешкой.



Рис. 2. Святая Марта на фламандской миниатюре из Бревиария Изабеллы I Кастильской. 1497 г. 230 × 160. © British Library Board, c11505-04, Add. 18851, f. 417. http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_18851_f417r

Лютера (1517)¹³, уравновесив духовное и практическое начала бюргерского мировоззрения, обратила каждодневный труд в своеобразную молитву, как то мирское служение, что утоляет жажду души спасительной благодатью. И если в средневековой культуре дом был частью дольнего мира, то в протестантском сознании он место живительной силы. Таким образом, изображенный Элингой мотив уборки становится символом сакральной чистоты, обретший в ретроспективе времени новую ценность [1].

Культ частного быта, преобладающий в среде бюргерства, демонстрирует картина, возвышающаяся над зеркалом. Как продолжение иносказания, она отражает

¹³ 1517 — год, когда Мартин Лютер вывесил на дверях виттенбергской Замковой церкви документ, состоящий из 95 тезисов с критикой папства и индульгенций. Это событие положило начало Реформации.



Рис. 3. Эмблема Я. Босхиуса № 461 («Зеркало: оно каждому возвращает свое») [25]

Однако, взглянув под другим ракурсом на неисчерпаемый и беспредельный в своем значении символ апельсина, становится явным и иной смысловой контекст произведения. Будучи иллюзорным воплощением благочестия, запечатленный фрукт служит напоминанием христовых заповедей о подлинной значимости духовного расцвета.

Изображение девственного уголка природы за окном, незатронутого творческим актом преображения, дает другой ключ к прочтению личности. Полные мятежной силы деревья, объятые золотым сиянием солнца, олицетворяют невозделанную и долгим временем не пестованную спасительными истинами душу Марфы, которая, однако, способна найти тропу, ведущую к Господу. Заливающий комнату поток вибрирующего света, подобно слову Божьему, служит надежным ориентиром на пути к ее собственной душе. Строки из Псалма 103: «Господи, Боже мой! Ты дивно велик, Ты облечен славою и величием. Ты одеваешься светом, как ризою...» (Пс. 103:1–2) — лучшее тому подтверждение.

Таким образом, изображенная на полотне Питера Янсенса Элинги уютная сцена домашнего быта может являть собой библейскую аллюзию на житие святой Марфы. И, подобно тому как «природа порождает смысл», она преподносит назидательный урок своему зрителю, призывая в суе быстротечных дней правильно расставлять акценты, предпочитая спасительное скоротечному, созерцательное — действенному [20, с. 7].

Заключительную часть иносказательного апокрифа о Марфе и Марии составляет картина «Читающая женщина» (рис. 4) из собрания Мюнхенской Старой пинакотеки. Всецело посвященная камерной поэтизации жизненного уклада небогатой мещанки, она тем не менее совершенно органично воплощает мудрое наставление проповеди. Тема духовного пути и смысла жизни, преломленная сквозь призму современных реалий времени, традиционно развивается в пространстве скромно

смысловой контекст произведения, словно иллюстрируя слова С. ван Хогстратена о том, что «идеальная живопись — зеркало природы, которое создает вещи такими, какими они являются» [28, р. 160]. Натюрморт с апельсинами, обладающий, на первый взгляд, непритязательным содержанием, является ценным звеном в сложении целостной смысловой системы. Представленные на холсте плоды, чью спелую мякоть (увы, недолговечную) едва обнажает бугристая кожура, и стеклянные сосуды (увы, хрупкие), угадывающиеся на втором плане, указывают на тщетную и быстротечную природу земных богатств. Их символика, переплетаясь со значением сундука как хранителя драгоценных материальных благ, создает истинный образ голландской женщины, чья духовная суть заключена в усердной и скромной домовитости.



Рис. 4. Питер Янссенс Элинга (Pieter Janssens /gen. Elinga/).
Читающая женщина (Lesende Frau). Ок. 1665–1670. Холст,
масло. 75,5×63,5. Старая Пинакотека, Мюнхен (Bayerische
Staatsgemäldesammlungen — Alte Pinakothek. München).
CC BY-SA 4.0. [https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/
ApL8Bzg4N2](https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/ApL8Bzg4N2)

обставленной комнаты бюргерского дома. Выстроенная по основным принципам интерьерного жанра, кулисная композиция представлена Элингой как фрагмент выхваченного из тайника обыденной жизни эпизода. Однако при всей сюжетной недосказанности она образует завершенное целое.

Погруженная в безмятежное чтение героиня, как центральный образ повествовательной линии, изображена удаленной на второй план. Ее молитвенно-сосредоточенная поза, показанная в три четверти поворота со спины, способствует созданию атмосферы безмолвной гармонии и уединенности. Запечатленную в руках женщины книгу, в соответствии со сложившейся в европейской живописи XV–XVII вв. иконографической традицией¹⁴, можно трактовать как женскую (по-видимому, женевскую) Библию¹⁵, образный стиль которой оказал непосредственное влияние

¹⁴ Несмотря на высокий уровень грамотности и образованности женщин, в живописи не сложилось традиции их изображения за чтением книг светского содержания [16].

¹⁵ Небольшой размер переплета может указывать на то, что это женская Библия, которая, в отличие от *in quarto* (семейной Библии), хранилась у женщины. Строки из Проспера Мериме подтверждают такую интерпретацию: «Жорж принял его, ничего не сказав, и, подойдя к столу, открыл

на систему ценностей благочестивых голландцев [16, с. 14; 30, р. 14–63]. Являясь сюжетообразующим мотивом в произведении, она представлена по принципу наилучшей обозримости и освещенности. Выхваченные закатными лучами из зыбкого полумрака комнаты ветхие страницы врастают в ткань драматического развития, воплощая в зримых образах не только суть духовной связи со Спасителем, но и совершенно уникальное протестантское восприятие действительности [31]. Отказ от напускной роскоши и беззаветное служение Богу, проповедуемые нидерландским кальвинизмом как золотое правило нравственности, в полной мере выразились в скромном и немногословном убранстве комнаты. И как ни спокойна и безмятежна уютная теснота ее словно задремавшей обстановки, в ней все же присутствует беспорядочность, готовая вот-вот нарушить устоявшийся жизненный распорядок. Сохранившие стиль старой голландской школы стулья с двух сторон обрамляют сундук, свидетельствующий о пережитках средневекового прошлого. Его традиционный оливково-серый оттенок, перекликаясь с цветом брошенной на пол подушки и элементами архитектурной постройки за окном, вступает в мягкий контраст с красно-коричневой кожаной обивкой сидений и цветочным орнаментом фаянсовой плиты на стене. Задушевную простоту интерьера усиливают дощатый пол и балочный потолок, переданные с той фактурной тщательностью, сравнимой разве что с голландским «миниатюрным письмом». Два больших окна, нижняя часть которых затемнена ставнями, фланкируют зеркало, отражающее часть убранства. Со старательностью рассказчика художник наполняет комнату любопытными деталями, такими как, например, оставленное на одном из стульев делфтское блюдо с апельсинами, лесные пейзажи, украшающие стену, и небрежно скинутые уличные кожаные туфли, встречающие зрителя на входе в композицию.

Передавая подлинное очарование сиюминутного момента, предметы как дополнительные штрихи к образу жилища внушают сцене реалистическую убедительность, естественное и непринужденное звучание. Однако описательность Элинги не сухая констатация фактов, а подлинный взлет поэтического вдохновения, одухотворенный силой живописного языка. Лишенная резких контрастов сдержанная цветовая гамма интерьера основана на игре золотисто-охристых оттенков. На ее фоне наряд сидящей напротив окна хозяйки звучит еще яснее и живописнее, напоминая внешним обликом одеяние Марии с полотна Вермеера «Христос в доме Марфы и Марии» (1655). Являющийся национальной чертой голландского домашнего наряда красный суконный жакет дополняется модным тогда французским чепчиком, элегантно обрамляющим лицо молодой женщины [22, с. 43]. Простота кроя и демократичность силуэта отличает их от парадных костюмов той эпохи: чопорные, приглаженно-хрестоматийные, они выражали кальвинистские представления о правилах мирского аскетизма.

Скользкая из оконного переплета трепетная нить света подчеркивает энергичную пластику форм и изящество ниспадающих складок одеяния, выявляет потрясающие контрасты синей, как бездонное небо, юбки и красного кафтана. Звонкая белизна передника, созвучная с тоном накрахмаленного чепца и оконным переплетом, подобным жемчужной паутине, сверкающей на свету, создает мажор-

маленькую Библию и стал читать <...> Он поднял с серьезным видом Библию, вложил ее обратно в вышитый футляр и запер в шкаф со всеми знаками высочайшего почтения. — Это Библия моей матери! — сказал он» [29, с. 33].

ную полифонию цвета и ритма. Таким образом, искусно сотканная Элингой атмосфера молитвенной созерцательности постепенно вовлекает весь образный строй полотна во вневременную и внепространственную реальность, где музыкальной гармонии подчинено триединство человека, предметного мира и световоздушной среды. Суетность же земной жизни оставлена позади, за пределами изображенной комнаты.

Однако совершенство замысла и воплощения в полной мере выражает скрытая от пытливого глаза изощренная тайнопись символического иносказания. Хрестоматийные образы Нового Завета, вплетенные в сюжетную канву повествования, обозначены неявно, а лишь угадываются в красноречивых иконографических мотивах. Окутанное вуалью поэтического быта присутствие тихой и созерцательной Марии на полотне складывается, подобно «осколкам цветного стекла в калейдоскопе», из столкновения культурно-символических кодов и семиотических эффектов [32, с.8]. Избранная художником сцена библейского чтения как обобщающий символ покаяния наиболее проникновенно передает духовную суть и глубокий назидательный урок евангельской притчи. Подобно Марии из Вифании, которая «села у ног Иисуса и слушала слово Его», бросив все мирские дела, молодая хозяйка открыла «двери Библии»¹⁶ и решительно следует по ее путям, постигая драгоценный смысл Божьих заветов (Лк. 10:38–42) [33]. Книга как зримое воплощение богооткровения является в данном контексте не только подобием сотворенного мира, но и, согласно строкам французского теолога Алана Лилльского, зеркалом истины¹⁷.

Ощущение благодатной связи со Спасителем в момент молитвенного созерцания передает цветовая палитра одеяния. Наделенная символической ценностью, она обнажает глубинные струны женской души, христиански одухотворенной (синий и красный) и непорочной (белый). Строки из стихотворения Иоаннеса Антонидеса ван дер Гуса: «Когда сияя кротостью, чиста / И тем обращена ко благу / Душа в Завете черпает отвагу, — / Вот истинная красота», — составляют блестящее семантическое тождество с назидательной сентенцией полотна [34, с. 253].

Проникающие в комнату многоликие лучи света, будучи всеобъемлющим символом божественности, приобщают героиню к простору окружающего мира и его торжественному покою, как молитва приобщает ее к Духу Божьему [24, с. 237]. И подобно тому как виднеющийся за окном крошечный кусочек архитектурной постройки воплощает преобразованную усилиями человека среду, так и душа, возделанная покаянием и спасительными евангельскими заповедями, переходит от порока к добродетели, из смертности к бессмертию.

Скинута у входа в гостиную пара уличной обуви — прием, использованный также Ван Эйком в «Портрете четы Арнольфини»¹⁸, содержит указание на святость

¹⁶ Дж. Гордон Байрон: «В этой святейшей Книге — тайна всех тайн. О, счастливы среди смертных те, которым Бог даровал милость слушать, читать, с молитвою произносить и благоговейно воспринимать слова этой Книги! Счастливы те, кто в состоянии открыть двери Библии и решительно идти по ее путям. Но лучше было бы никогда не родиться тем людям, которые читают ее только с той целью, чтобы сомневаться и пренебрежительно относиться к ней» [33, с. 78].

¹⁷ *Omnis mundi creatura, / Quasi liber, et picture / Nobis est, et speculum* — «Весь сотворенный мир, как книга, для нас и картина, и зеркало» [20, с. 7].

¹⁸ Эрвин Панофски трактует мотив снятой обуви в «Портрете четы Арнольфини» Яна ван Эйка (1434, Национальная галерея, Лондон) как атрибут освященного таинством бракосочетания места [26, с. 50].

места, где происходит таинство созерцания. Освободив поступь от оков мирской суеты, душа девушки раскрывает свои мелодичные ключи, откликаясь на гармоничное движение извне. Слова Христа, обращенные к Моисею: «Не подходи сюда; сними обувь твою с ног твоих, ибо место, на котором ты стоишь, есть земля святая», — подтверждают данное толкование (Исх. 3–5). Сам мотив снятой обуви, восходящий к фрескам синагоги Дура-Европос и иконам итало-критской школы XV в. Ангелоса Акотантоса и его ученика Андреаса Рицоса, обладает разнообразием трактовок — от жанровой подробности (как, например, на полотнах Каспара Нетшера «Кружевница» /1664/ и Самюэла ван Хогстратена «Тапочки» /ок. 1670/), сезонного или эротического мотива до метафоры народной поговорки (изображение снятой обуви в произведении И. Босха «Извлечение камня глупости» /1494/ указывает на слабоумие), религиозного или правового символизма (Ян Вермеер «Любовное письмо» /1668/) [35]. В контексте протестантской иеротопии уличная обувь, оставленная за пределами человеческого бытования, может интерпретироваться как важный элемент иконографии домашнего уюта.

Квинтэссенцию праведного бытия раскрывают бесконечные в своей многозначной интерпретации предметы интерьера. Их символика, рожденная искусством эмблематики, переплетается в диковинный узор смыслов, загадок и тайн, позволяя постичь истинный замысел произведения. Так, оставленное на одном из стульев блюдо с апельсинами в семиотическом контексте полотна становится выражением благочестивого образа земной жизни как той «благой части, которая не отнимется» (Лк. 10: 42). И если на полотне «Комната в голландском доме» плоды представляют хрупкую иллюзорную видимость, то в «Читающей женщине» они само воплощение ускользающей реальности — двойственной и парадоксальной. Под покровом их очевидного эмблематического значения скрывается библейский мотив грехопадения и искушения, завуалированно указывающий на личность запечатленной как Марии Магдалины¹⁹. Продолжает нить назидательного повествования сундук, покрытый драпировкой. Будучи семантически тождественным с образным строем полотна, он выражает неукротимое стремление героини воспарить над тщетой мирских богатств и, подобно строкам из стихотворения Томаса Кэмпбелла: «Он к мудрым небесам / Возвел глаза души. / Молитва — друг ему, / А доброта — доход, / А жизнь — кратчайший путь, / Что к господу ведет», — утверждает священные идеалы христианства [4, с. 46]. Таким образом, подчиненные множеству внутренних соответствий элементы композиции, подобно натянутым струнам, издают сладостные звучания духовного смысла, соединяя в гармоничной одновременности весь драгоценный дидактизм библейской притчи.

Возведенный Элингой в чистую видимость, идейно-чувственный потенциал Марии таинственно воплощает суть душевного подвига, раскрываясь еще ярче в паре с действенным образом Марфы. Вместе они, представленные соответственно на полотнах «Читающая женщина» и «Комната в голландском доме», оставляют позади описательную жанровость «малых голландцев», обретая в дивном созвучии глубокого содержания и блистательного живописного мастерства силу совершенного единства.

¹⁹ В католической традиции Мария из Вифании отождествляется одновременно и с грешницей, омывшей ноги Иисуса, и Марией Магдалиной (Откр. 19: 10; 2 Пет. 1: 21).

Литература

1. Охоцимский, Андрей. “Иконы сакральной материи. Протестантская иеротопия и религиозно-философские принципы голландского реализма”. *Художественная культура*, no. 1 (2019): 70–91. Дата обращения март 04, 2020. http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/77d/hk_2019_1_70_91_ohotsimskiy.pdf.
2. Жучкова, Анна. “Теория бюргерского искусства Томаса Манна”. *Universum: филология и искусствоведение*, no. 7 (2015). Дата обращения март 07, 2020. <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/2327>.
3. Эпштейн, Михаил. “Вещь и слово. К проекту ‘лирического музея’ или ‘мемориала вещей’”. В изд. ГМИИ им. А. С. Пушкина. *Материалы научной конференции 1984. Вещь в искусстве*, общ. ред. И. Данилова, 302–24. М.: Советский художник, 1986, вып. 17.
4. Бочкарева, И., и др., сост. *Европейская поэзия XVII века: переводы*. Вступ. статья Ю. Виппер, примеч. Т. Серкова и др. М.: Художественная литература, 1977. (Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Литература древнего Востока, античного мира, средних веков, Возрождения, XVII и XVIII вв., т. 41).
5. Тилкес, Ольга. *Истории страны Рембрандта*. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
6. Hofstede de Groot, Cornelis. “De schilder Janssens, een navolger van Pieter de Hooch”. *Oud Holland* 9 (1891): 266–96.
7. Bredius, Abraham. “De schilder Pieter Janssens Elinga”. *Oud Holland* 27 no. 4 (1909): 235–7.
8. Jongh, Eddy, de. “Die ‘Sprachlichkeit’ der Niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert”. In *Leselust: niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer*, Hrsg. Ann Jensen Adams und Sabine Schulze, 23–33. Frankfurt: G. Hatje, 1993.
9. Franits, Wayne E. *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1993.
10. Лазарев, Виктор. *Ян Вермеер Дельфтский. 1632–1675*. М.: Изогиз, 1933. (Художественное наследство).
11. Виппер, Борис. *Очерки голландской живописи эпохи расцвета (1640–1670)*. М.: Искусство, 1962.
12. Линник, Ирина. *Голландская живопись XVII века и проблемы атрибуции картин*. Л.: Искусство, 1980.
13. Соколов, Михаил. *Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков*. М.: Изобразительное искусство, 1994.
14. Тарасов, Юрий. “Из истории голландской живописи XVII века: художник и рынок”. В изд. *Пунинские чтения — 2000: Материалы международной научной конференции: доклады и сообщения, Санкт-Петербург, 7–8 апреля 2000 г.*, отв. ред. Михаил Евсевьев, 56–72. СПб.: Бельведер, 2000.
15. Дмитриева, Анна. “Жанровая живопись в творчестве мастеров ‘Школы Питера де Хоха’. Часть 2 (Питер Янссенс Элинга, Ян Верколье, Корнелис де Ман)”. *Вестник СПбГУ. Сер. 2. История*, no. 3 (2011): 137–47.
16. Дмитриева, Анна. “Изображение домашних интерьеров в живописи Питера Янсенса Элинги”. *Альманах современной науки и образования*, no. 10/53 (2011): 12–4.
17. Wurzbach, Alfred, von. *Niederländisches Künstler-Lexikon, auf Grund archivalischer Forschungen*. 3 Bände. Wien; Leipzig: Halm und Goldmann, 1906, Bd. 1.
18. Thieme, Ulrich, und Felix Becker. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. 37 Bände. Leipzig: E. A. Seemann, 1910, Bd. 4.
19. Вержникова, Татьяна. *Малые голландцы. Портрет. Пейзаж. Жанровая живопись. Натюр-морт: альбом*. СПб: Аврора, 2004.
20. Махов, Александр. “Изобретение многозначности: Средневековая теория смыслов как этап в истории поэтики”. *Литературоведческий журнал*, no. 23 (2008): 3–31.
21. Gudlaugsson, Sturla J. “Een Teruggevonden werk van Pieter Janssens Elinga”. *Oud Holland* 67, no. 3 (1952): 178–9.
22. Зюмтор, Поль. *Повседневная жизнь Голландии во времена Рембрандта*. Науч. ред. и вступ. ст. А. Левандовский. Пер. М. Глаголев. М.: Молодая гвардия; Палимпсест, 2001. (Живая история: Повседневная жизнь человечества).
23. Stechow, Wolfgang. “Landscape Paintings in Dutch Seventeenth Century Interiors”. *Netherlands Yearbook for History of Art* 11 (1960): 165–84.

24. Бидерман, Ганс. *Энциклопедия символов*. Общ. ред. и предисл. И. Свеницкая, пер. В. Валькова и др. М.: Республика, 1996.
25. Boschius, Jacobus. *Symbolographia, sive de arte symbolica sermones septem* <...>. Augsburg: Augustae Vindelicorum & Dilingae; Apud Joannem Casparum Bencard, 1702.
26. Панофский, Эрвин. *Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения*. Пер. Н. Лебедева и др. 2-е изд. СПб.: Азбука-классика, 2009. (Художник и знаток).
27. Шекспир, Вильям. “Сонеты”. Пер. Самуил Маршак. В изд. Шекспир, Вильям. *Полное собрание сочинений*, общ. ред. Александр Смирнов, 517–96. 8 томов. М.; Л.: Гослитиздат, 1949, т. 8.
28. Powell, Amy. “Painting as Blur: Landscapes in Paintings of the Dutch Interior”. *Oxford Art Journal* 33, no. 2 (2010): 143–66. <https://doi.org/10.1093/oxartj/kcq016>.
29. Мериме, Проспер. *Хроника царствования Карла IX; Новеллы*. Пер. Н. Любимов, примеч. А. Михайлов. М.: Художественная литература, 1975.
30. Sutton, Peter, Lisa Vergara, and Ann Jensen Adams. *Love Letters: Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*. London: Frances Lincoln, 2003.
31. Хейзинга, Йохан. *Культура Нидерландов в XVII веке. Эразм. Избранные письма. Рисунки*. Сост. и пер. Д. Сильвестров, коммент. Д. Харитонович. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009.
32. Звездина, Юлия. *Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа*. М.: Наука, 1997.
33. Жилов, Иоанн. *Что говорят знаменитые люди о Библии?* 2-е изд. Юрьев: Тип. Э. Бергмана, 1913.
34. *Из поэзии Нидерландов XVII в.* Пер. Сост. Е. Витковский, примеч. И. Братусь. Л.: Художественная литература, 1983.
35. Рогов, Михаил. “Инаковость и правовой символизм жестов попраяния в мотивах разувания, снятой обуви и моносандализма в раннем нидерландском и немецком искусстве”. В изд. *Актуальные проблемы теории и истории искусства*, ред. Светлана Мальцева, Екатерина Станюкович-Денисова и Анна Захарова, 50–60. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018, вып. 8.

Статья поступила в редакцию 22 января 2020 г.;
рекомендована в печать 27 мая 2021 г.

Контактная информация:

Подшивалова Полина Игоревна — podshivalovap@mail.ru

A Parable in Painting: “Room in a Dutch House” and “Woman Reading” by Pieter Janssens Elinga

P. I. Podshivalova

I. E. Repin St. Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture,
17, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

For citation: Podshivalova, Polina. “Parable in Painting: ‘Room in a Dutch House’ and ‘Woman Reading’ by Pieter Janssens Elinga”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 11, no. 3 (2021): 494–511. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.307>

This article proposes the hypothesis that the paintings “A Room in a Dutch House” (late 1660s — early 1670s) and “Woman Reading” (1660) by Delft artist of genre scenes Pieter Janssens Elinga (1623–1682) are paired and in a mutual dialogue and the New Testament parable is told about Martha and Mary, as a symbol of two worldviews — contemplative and effective, spiritual and material. The proposed assumption is mainly justified by comparing biblical texts (the Gospel of Luke, the Epistle of James and others) with the figurative system of paintings examined and sequentially interpreted in the context of emblematic and Protestant thinking. Thus, upon a detailed and comprehensive examination of the painting “A Room in a Dutch House”, the image of Martha appears to be much more complex and paradoxical than

at first glance — the imposition of a peculiar Protestant hierotopy of order on the plot canvas reveals a new meaning to the depicted scene. A study of paintings belonging to the beginning of the 17th century and dedicated to the life of Saints Martha and Mary made it possible to discover on the canvases of Elinga both traditional iconographic motifs and a conscious departure from them. Particular attention is paid to the specifics of the creative method of the master and his connection with the trends of the Delft school of art, especially with the work of Pieter de Hooch. In conditions of shortage of scientific material, this work is of scientific value. Thus, the interpretation proposed in the article turns the biblical parable into a link between the studied canvases.

Keywords: Dutch painting of the 17th century, Delft art school, genre painting, Pieter Janssens Elinga, parable, Bible, New Testament, artistic symbol, emblem, “concept of double interpretation”.

References

1. Okhotsimskii, Andrey. “Sacred Matter Icons. Protestant Hierotopy and Religious and Philosophical Principles of Dutch Realism”. *Khudozhestvennaia kul'tura*, no. 1 (2019): 70–91. Accessed March 04, 2020. http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/77d/hk_2019_1_70_91_ohotsimskiy.pdf. (In Russian)
2. Zhuchkova, Anna. “Thomas Mann’s Theory of Burgher Art”. *Universum: filologiya i iskusstvovedenie*, no. 7 (2015). Accessed March 07, 2020. <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/2327>. (In Russian)
3. Epstein, Mikhail. “Thing and Word. To the Project of a ‘Lyric Museum’ or ‘A Memorial of Things’”. In GMII im. A. S. Pushkina. *Materialy nauchnoi konferentsii 1984. Veshch' v iskusstve*, general, ed. by I. Danilova, 302–24. Moscow: Sovetskii Khudozhnik Publ., 1986, iss. 17. (In Russian)
4. Bochkareva, I., et al., comp. *European Poetry of the 17th Century: Translations*. Introduce article by Yu. Vipiper, comment. by T. Serkova et al. Moscow: Khudozhestvennaia literature Publ., 1977. (Biblioteka vsemirnoi literatury. Seriya pervaiia. Literatura drevnego Vostoka, antichnogo mira, srednikh vekov, Vozrozhdeniia, XVII i XVIII vv., vol. 41). (In Russian)
5. Tilkes, Olga. Rembrandt’s Country Stories. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. (In Russian)
6. Hofstede de Groot, Cornelis. “De schilder Janssens, een navolger van Pieter de Hooch”. *Oud Holland* 9 (1891): 266–96.
7. Bredius, Abraham. “De schilder Pieter Janssens Elinga”. *Oud Holland* 27 no. 4 (1909): 235–7.
8. Jongh, Eddy, de. “Die ‘Sprachlichkeit’ der Niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert”. In *Leselust: niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer*, Hrsg. Ann Jensen Adams und Sabine Schulze, 23–33. Frankfurt: G. Hatje, 1993.
9. Franits, Wayne E. *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1993.
10. Lazarev, Viktor. *Jan Vermeer of Delft. 1632–1675*. Moscow: Izogiz Publ., 1933. (Khudozhestvennoe nasledstvo). (In Russian)
11. Vipiper, Boris. *Essays on Dutch Painting of the Heyday (1640–1670)*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1962. (In Russian)
12. Linnik, Irina. *Dutch Painting of the 17th Century and the Problem of Attribution of Paintings*. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1980. (In Russian)
13. Sokolov, Mikhail. *Household Images in Western European Painting*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ. 1994. (In Russian)
14. Tarasov, Iurii. “From the History of Dutch Painting of the 17th Century: The Artist and the Market”. In *Puninskie chteniia — 2000: Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii: doklady i soobshcheniia, Sankt-Peterburg, 7–8 aprelia 2000 g.*, general ed. by Mikhail Evsev'ev, 56–72. St. Petersburg: Bel'veder Publ., 2000. (In Russian)
15. Dmitrieva, Anna. “Genre Painting in the Works by the Artists of ‘School of Pieter de Hooch’. Part 2 (Pieter Janssens Elinga, Johannes Verkolje, Cornelis de Man)”. *Vestnik SPbGU. Ser. 2. Istoriia*, no. 3 (2011): 137–47. (In Russian)

16. Dmitrieva, Anna. "Portrayal of Home Interiors in the Painting of Peter Janssens Ehlinga". *Al'manakh sovremennoi nauki i obrazovaniia*, no. 10/53 (2011): 12–4. (In Russian)
17. Wurzbach, Alfred, von. *Niederländisches Künstler-Lexikon, auf Grund archivalischer Forschungen*. 3 Bände. Wien; Leipzig: Halm und Goldmann, 1906, Bd. 1.
18. Thieme, Ulrich, und Felix Becker. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. 37 Bände. Leipzig: E. A. Seemann, 1910, Bd. 4.
19. Verizhnikova, Tatiana. *The Minor Dutchmen. Portrait. Scenery. Genre painting. Still Life: Album*. St. Petersburg: Avrora Publ., 2004. (In Russian)
20. Makhov, Aleksander. "Invention of Polysemy: Medieval Theory of Meanings as a Stage in the History of Poetics". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 23 (2008): 3–31. (In Russian)
21. Gudlaugsson, Sturla J. "Een Terugggevonden werk van Pieter Janssens Elinga". *Oud Holland* 67, no. 3 (1952): 178–9.
22. Zumthor, Paul. *Everyday Life in Holland During the Rembrandt Era*. Rus. ed. Science ed. and introduce article by A. Levandovskii. Transl. by M. Glagolev. Moscow: Molodaia gvardiia Publ.; Palimpsest Publ., 2001. (Zhivaia istoriia: Povsednevnaia zhizn' chelovechestva). (In Russian)
23. Stechow, Wolfgang. "Landscape Paintings in Dutch Seventeenth Century Interiors". *Netherlands Year-book for History of Art* 11 (1960): 165–84.
24. Biedermann, Hans. *Encyclopedia of Symbols*. Rus. ed. General ed. and foreword by I. Svenitskaia, transl. by V. Val'kova et al. Moscow: Respublika Publ., 1996. (In Russian)
25. Boschius, Jacobus. *Symbolographia, sive de arte symbolica sermones septem <...>*. Augsburg: Augustae Vindelicorum & Dilingae; Apud Joannem Casparum Bencard, 1702.
26. Panofsky, Erwin. *Etudes in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Rus. ed. Transl. by N. Lebedeva et al. 2nd ed. St. Petersburg: Azbuka-klassika Publ., 2009. (Khudozhnik i znatok). (In Russian)
27. Shakespeare, William. "Sonnets". Rus. ed. Transl. by Samuil Marshak. In Shekspir, Vil'iam. *Polnoe sobranie sochinenii*, executive ed. by Aleksandr Smirnov, 517–96. 8 vols. Moscow: Goslitzdat Publ., 1949, vol. 8. (In Russian)
28. Powell, Amy. "Painting as Blur: Landscapes in Paintings of the Dutch Interior". *Oxford Art Journal* 33, no. 2 (2010): 143–66. <https://doi.org/10.1093/oxartj/kcq016>.
29. Mérimée, Prosper. *Chronicle of the Reign of Charles the 9th; Novellas*. Rus. ed. Transl. by N. Liubimov, comment. by A. Mikhailov. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1975. (In Russian)
30. Sutton, Peter, Lisa Vergara, and Ann Jensen Adams. *Love Letters: Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*. London: Frances Lincoln, 2003.
31. Huizinga, Johan. *Culture of the Netherlands in the 17th Century; Erasmus; Selected Letters; Drawings*. Rus. ed. Comp. and transl. by D. Sil'vestrov, comment. by D. Kharitonovich. St. Petersburg: Ivan Limbakh Publ., 2009. (In Russian)
32. Zvezdina, Iuliia. *Emblematics in the World of Old Still Life. To the Problem of Reading a Symbol*. Moscow: Nauka Publ., 1997. (In Russian)
33. Zhilov, Ioann. *What do Famous People Say About the Bible?* 2nd ed. Iur'ev: tip. E. Bergmana Publ., 1913. (In Russian)
34. *From the Poetry of the Netherlands of the 17th Century*. Rus. ed. Comp. by E. Vitkovskii, comment. by I. Bratus'. Leningrad: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1983. (In Russian)
35. Rogov, Mikhail. "Otherness and Legal Symbolism of Trampling Gestures in the Motives of Undoing, Taking Off Shoes and Monosandalism in Early Dutch and German Art". In *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva*, ed. by Svetlana Mal'tseva, Ekaterina Staniukovich-Denisova and Anna Zakharova, 50–60. St. Petersburg: St. Petersburg University Press, 2018, iss. 8. (In Russian)

Received: January 22, 2020

Accepted: May 27, 2021

Author's information:

Polina I. Podshivalova — podshivalovap@mail.ru