



СТАРЫЕ
ФЛАМАНДСКИИ
МАСТЕРА
•
ВЕК БРЕЙГЕЛЯ



6-18 СЕНТЯБРЯ
2005 ГОДА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИСТОРИЧЕСКИЙ
МУЗЕЙ



DE JONCKHEERE



Выражаем искреннюю и глубокую
благодарность за неоценимый вклад
в организацию проведения
выставки
«Старые фламандские мастера.
Век Брейгеля»
директору Государственного
Исторического музея А. И. Шкурко
и заместителю директора
по международной и выставочной
деятельности Т. Г. Игумновой

Выставка организована при участии
ООО «АРТ-КУРЬЕР»

СТАРЫЕ ФЛАМАНДСКИЕ МАСТЕРА • ВЕК БРЕЙГЕЛЯ

2005



DE JONCKHEERE GALLERY

Галерея De Jonckheere существует в Брюсселе с 1976 года. Она специализируется на изучении и показе полотен мастеров фламандской и голландской школ и получила признание как ведущая галерея в этой области.

В 1984 году галерея размещается в Париже, на улице предместья Сент Оноре, дом 100, в двух шагах от Елисейского дворца и сегодня радушно принимает коллекционеров и любителей искусства со всего мира.

Представленная на самых крупных в мире выставках старинного искусства: "Biennale des Antiquaires" - в Париже, "TEFAF" - в Маастрихте, "The International Fine Art Fair" - в Нью-Йорке, "Grands Antiquaires" в Брюсселе, "The Milano International Antiques Show" - в Италии и сегодня "The Moscow World Fine Art Fair" - Международный салон изящных искусств в Москве, - галерея несколько раз в год ездит на встречи с любителями искусства.

С самого своего появления фламандская живопись вызывает всеобщий интерес и представлена в крупнейших музеях мира. Выставленные галереей De Jonckheere произведения отобраны с особой тщательностью, послужившей её репутации. Вот уже 28 лет эти произведения искусства сгруппированы в два ежегодно издаваемых каталога. Таким образом, значительная часть самых красивых полотен того времени приобретаетсся с нашей консультацией.

10 лет назад мы включили в сферу нашей деятельности Мастеров итальянских пейзажей XVIII века (Veduti), по произведениям которых мы консультируем многочисленных коллекционеров. Кроме того, Жорж и Франсуа де Жонкер всегда готовы дать совет любителям произведений искусств по вопросам приобретения и продажи картин, в которых они компетентны.

Господа Жорж и Франсуа де Жонкер являются членами Палаты Экспертов произведений искусств Бельгии, а также членами Национального Союза французских антикваров.

Founded in Brussels in 1976, the De Jonckheere Gallery specializes in researching and dealing in paintings from the Flemish and Dutch schools. It is considered the premiere gallery of reference in this field.

The Paris gallery was opened in 1984 at 100 rue du faubourg Saint Honoré. Just a stone's throw from the Elysée Palace, collectors and connoisseurs from around the globe pass through its doors.

Represented at the major international fine arts fairs, including the "Biennale des Antiquaires" in Paris, "TEFAF" in Maastricht, "The International Fine Art Fair" in New York, "Grands Antiquaires" in Brussels, "The Milano International Antiques Show" in Italy and now "The Moscow World Fine Art Fair" in Moscow, the gallery brings its collection to art lovers several times a year.

From its very beginnings, Flemish painting has aroused universal interest and is showcased in the top museums throughout the world. The De Jonckheere Gallery's reputation has been built on the rigorous standards by which the paintings are selected and for the past 28 years, the collection has been documented in two annual catalogues.

In this way, we have had a hand in the acquisition of a significant number of the greatest works from this period of painting.

Over the past 10 years, we have broadened our scope to include the Masters of the Italian Veduti of the eighteenth century, on which we advise numerous collectors.

In addition, Georges and François De Jonckheere may be consulted by art lovers on the purchase and sale of any painting requiring their expertise. Georges and François De Jonckheere are members of the Belgian Chamber of Art Experts as well as of the French National Antique Dealers' Syndicate.



ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ МЛАДШИЙ

Pieter Brueghel the Younger

1564 Брюссель – Антверпен 1638

Детская свадьба или Невеста Троицы
The child's wedding or The Whitsun bride

Дерево, масло : 45 x 74,5 см

Подписано и датировано : «1618 PBREVGHEL» на окне дома справа

Источник :

Частная коллекция

Библиография :

G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, pp.369 И 371;

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol. II, pp. 757 И 760.

Старший сын Питера Брейгеля Старшего, он удачно поселяется в Антверпене, где изучает живопись в мастерской пейзажиста Жиллиса ван Конинкслоо. Художник получает звание Мастера в 1585 году. Отец, умерший в 1569 г., когда сыну еще не было и пяти лет, так и не успел приобщить его к живописи. Мать, дочь художника Питера Кука Аlostского (Pieter Coecke d'Alost) и сама также художница, ушла из жизни, оставив сына в отроческом возрасте, но, похоже, сыграла роль в его образовании. В 1588 году Питер Брейгель младший женится на Элизабет Годлет, которая родит ему семерых детей.

Его называют Адским Брейгелем, поскольку адские композиции занимают особое место в его живописи. Питер Брейгель младший работает в двух различных направлениях. Первое время он берет за основу большое количество работ своего отца и копирует их во множестве вариантов. Эти копии он пишет в собственной манере, характеризуемой важным значением, придаваемым пейзажу и собственной палитрой цветов, более яркой, чем у отца и редкой чистоты. Второй период начинается в 1615 -1620 годах. Художник утверждает свою самобытность, создавая собственные произведения, которые с самого начала пользовались большим успехом и служили источником для множества копий. У него учились известный художник, натюрмортист и анималист Франс Снайдерс, а также сын Питер Брейгель Третий. Помимо того, что он продолжил творчество своего отца, Питер Брейгель Второй занимает важное место в искусстве XVII века, в особенности благодаря необыкновенному качеству его живописи и чистоте цвета, повлиявших на целый ряд фламандских художников того времени. Его карьера была необычайно плодотворной, длилась почти пол-века, и успех сопутствовал художнику еще при жизни.



Pieter Brueghel the Younger, the eldest son of Pieter Brueghel the Elder, settled at an early age in Antwerp where he became an apprentice to the landscape painter Gillis van Coninxloo. He became Master in 1585. It is unlikely that he was taught to paint by his father, as the elder died in 1569 when his son was not yet five years old. It appears that his mother, the daughter of Master Pieter Coecke from Alost, and herself a painter, played a role during his apprenticeship, until her own death when he was an adolescent. In 1588 he married Elizabeth Goddelet and had seven children.

He is nicknamed "Hell Brueghel", although hellish expressions are rarely depicted in his works. Brueghel the Younger's career followed two different paths. In the beginning he copied many of his father's work and made several versions. He gave them his own style by introducing several variations, amongst them, the emphasis on the landscape, as well as a preference for a more brilliant and pure colour. His second period began around 1615- 1620. He asserted his personality in creating original compositions that immediately met with great success and also instigated numerous imitators. The famed still-life and animal painter, Frans Snyder, and Brueghel's own son, Pieter Brueghel III were pupils of his during those years. Beyond the extension he gave to his father's work, Pieter Brueghel the Younger holds a prominent place in the XVIIth century. The fine quality of his paintings and the purity of his colours were highly influential to all Flemish artists of his century.

He had a particularly prolific career, spanning over almost a half-century and was very successful during his lifetime.



ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ МЛАДШИЙ

Pieter Brueghel the Younger

1564 Брюссель – Антверпен 1638

На представленной нами картине Детская свадьба, как и на похожей версии, хранящейся в Нью-Йоркском Художественном Музее Метрополитен, изображена маленькая девочка, «невеста Троицы», украшенная цветами и лентами и в сопровождении деревенских детей. По традиции, она ходит из дома в дом, поет песни и получает небольшие подарки.

Девочка, одетая в самые красивые одежды, окружена другими девочками, похожими на маленьких взрослых женщин. Юбки, поднятые до макушки, чтобы соорудить головные уборы, как у матерей, обнаруживают жалкое состояние их белья. Героиня дня, невеста Троицы, узнаваема благодаря свадебному венцу, украшающему ее волосы подобно настоящему традиционному головному убору невесты. Она движется, сложив руки и опустив глаза, в окружении двух подружек в венках из весенних цветов. Двое маленьких музыкантов – барабанщик и скрипач – идут впереди шествия по деревенской улице. Питер Младший, кажется, с удовольствием изобразил здесь проказы и лукавство своих юных персонажей: конечно, в первом ряду царит приличествующий случаю порядок, но дальше свадьба контролируется гораздо меньше и дети начинают слегка шуметь. Одна из девочек пытается нарушить серьезную церемонию вокруг невесты, скорчив гримасу. За свадебным кортежем, занимающим две трети переднего плана, открывается вид на деревенские улицы, ставшие опознавательным знаком творчества Питера Брейгеля Младшего: очень качественно написанный пейзаж с небольшими фигурками людей. На картине также представлены различные невинные истории из сельской жизни: на среднем плане взрослый протягивает руку девочке и присоединяется к кортежу, другой разгружает телегу, женщина протягивает руку «потерявшемуся» ребенку, который бежит к ней, протягивая ручонки; на переднем плане справа женщина кормит кур, в то время как ребенок облегается перед свиньей. Присутствие благородной пары подчеркивает идеологическую разницу, разделяющую город и деревню. Дама решительно удерживает девочку, которая хотела бы присоединиться к деревенскому кортежу. Остальные взрослые с интересом и нежностью следят за передвижением кортежа своих детей. Все фигурки на картине такие, какими мы их знаем у Питера Младшего. Тем не менее, Глюк и Марлиер обнаружили сходство этого изображения, общей диспозиции и композиции вплоть до темы лающей собаки, с композицией, принадлежащей кисти современника Брейгеля Младшего, Давида Винкбонса и считают последнего духовным творцом этой забавной сцены детской жизни.



The panel of the *Child's Wedding* that we present, like the similar version held at the Metropolitan Museum of Art in New York, depicts a little girl, the *Whitsun bride*, adorned with flowers and ribbons and escorted by the village children. According to the tradition, she goes from house to house singing songs about the watercress and receives presents.

Young girls who look like miniature adults due to their small silhouette surround the young girl, dressed in her best clothes. The hems of their skirts are turned up over their heads, like their mothers, and reveal the awful condition of their clothes underneath.

The heroine of the day, the *Whitsun bride*, is recognisable with her wedding crown in her golden locks and traditional adult wedding clothes. She walks, hands together and eyes down, looking serious, surrounded by two bridesmaids wearing spring flowers. Two child musicians playing the drums and the violin lead the parade in this village street. Here, Pieter the Younger, has obviously taken much pleasure to illustrate the young peoples' mischievousness and malice: in the front row there obviously is an air of formal respectability, but for the rest the wedding is not very orderly and there is some rowdiness.

One young girl even makes faces in an effort to break the serious expression on the bride's face. Behind the bridal suite, which takes up two-thirds of the foreground, there are scenes of the village streets, one of the distinctive signs of Pieter Brueghel the Younger, with a quality of detail and the small figures animating the village countryside, in the same style as his father painted. Various innocent stories of everyday peasant life are depicted: towards the middle, a man is holding a child's hand and joins the suite, another one is unloading a cart, a woman holds out her arm to catch a 'lost' child who runs towards her arms outstretched; in the foreground on the right, a woman is feeding pigs whilst a child is relieving himself in front of a pig. The presence of a gentry couple, elegantly and richly dressed, underlines the ideological difference between the village and town classes. The lady, in a very determined way holds back her daughter who would like to join the village procession. The other adults look over the children as they pass with interest and affection.

All these figures that animate the panel are typical of Pieter the Younger as we have already explained. However, Glück and Marlier, recreated a similar copy in the layout and the content right down to the barking dog, with the composition belonging to a contemporary of Brueghel the Younger, David Vinckbans, whom they considered to be the spiritual creator of this amusing scene of the children.

(cf. K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol. II, p.758, n°604, reproduction).



ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ МЛАДШИЙ

Pieter Brueghel the Younger

1564 Брюссель – Антверпен 1638

Настоящая икона фламандской пейзажной живописи. Брейгелевская тема зимнего пейзажа с ловушкой для птиц знала больше воспроизведений, чем все другие. Эртц насчитывает около 123 композиций, связанных с именем Питера Брейгеля Младшего. Сегодня сохранилось 43 картины с автографом и 28 не подписанных. Произведение 1565 года коллекции Дельпорте, принадлежащее Брейгелю Старшему, считалось долгое время прототипом всех известных работ. Но сегодня авторы менее категоричны. Поиски оригинала далеко не закончены.

Все версии этого сюжета различаются в большей или меньшей степени. Питер Брейгель Младший удаляется всё больше и больше от отцовской модели. Самые очевидные различия находятся в цветовой гамме, а также в более тщательном изображении ветвей и птиц. Художник превосходно передал ощущение зимнего дня. Гравюра Франса Хуйса, Сцена катания на коньках перед воротами Святого Джоржа в Антверпене, содержит предостережение в виде надписи в небе, которое можно легко применить к нашему произведению: Похотливость человеческой жизни (на трёх языках: латинском, французском и нидерландском). Это предостережение намекает на желание удовлетворить все потребности и на неуверенность в жизни. Зёрна, рассыпанные охотником для беззаботных ворон, окажутся для них роковыми. То же самое касается конькобежцев, так как в любой момент лёд может сломаться под ногами. Отверстие на переднем плане служит напоминанием.



Зимний пейзаж с ловушкой для птиц

Winter landscape with bird trap

Дерево, масло : 40,6 x 56,8 см

Источник :

Частная коллекция, Мистер Матсуката, Япония, 1957

Библиография :

Г. Марли, Питер Брейгель Младший, Брюссель, 1969, стр. 239-251.

К. Эртц, Питер Брейгель Младший, Линген, 1988-2000, том 2, стр. 575-587.

Выставка :

Токио, Nihon Bashi Shirakiya, Fine Art Exhibition, апрель 1957 г.



True icon of the Flemish landscape school, this theme of the winter landscape with the trap is without doubt the brueghelian subject that has been the most copied and repainted again and again. Ertz has recorded some 123 paintings associated with Pieter Brueghel the Younger, most definitely the artist who has drawn it the most (of which 53 executed by Marlier). Today, it would appear that there are 43 paintings signed and 28 copies unsigned. For a long time it was considered that the painting of Delporthe's legacy, signed and dated by Brueghel the Elder, kept today in the *Musées Royaux des Beaux-Arts* in Brussels, as being the original prototype of the large number of replicas and listed variations. However, some painters who had concluded that the Brussels painting was an original are now less convinced and are reconsidering their point of view. The research to find the painting that was used as the model is still going on.

Pieter the Younger's different variations on the theme, are all very different with slight divergences between them. As far as the details are concerned, they are independent from the father model. These differences can be seen specifically in the degree of the depth of the colours as in the meticulous detail of the branches, always very elaborate in Pieter the Younger's work, as well as the number of swallows flying in the sky. Nevertheless, under all circumstances, we can see this idea that is very modern, created by the father, of a panoramic landscape with such precise detail of a winter's day with the light filtering through the mist. One can also find the metaphorical note true to the content of Delporthe's legacy. The true meaning of this winter landscape is made clearer thanks to Frans HUYS engraving, based on Brueghel the Elder's original drawing, entitled *The skating scene at the Porte St Georges Antwerp*. Three phrases are written in the sky, *Lubricitas Vitae Humanae* ; *La lubricité de la vie humaine* ; *De slibberachtigheyt van's menschen leven*.

Here we have a reference to the satisfaction of wordily pleasures, which can be weighed up against the perplexity of the human existence. Effectively this is where the double meaning of the painting plays its part, with the trap that entices the carefree crows and the rooks who come to peck at the seeds placed by the watchman under the plank of wood, which will be fatal for them. Just like, the life of the happy skaters, which can, at any moment, be completely wiped out if ever the ice covering the river should break. The hole that we see at the front of the picture, made most certainly to extract water, is there to remind us, although the care freeness of the skaters hides it.



ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ МЛАДШИЙ

Pieter Brueghel the Younger

1564 Брюссель – Антверпен 1638

Драка крестьян за картами
Playful brawl amongst peasants

Дерево, масло : 41,3 x 57,50 см

Подписано и датировано : «PBREVGHEL, 1620» на бочке слева

Источник :

Частные коллекции, Продажа коллекции Фурзака, галерея Фьевез, Брюссель, 14 декабря 1923, '233, как «Питер II», воспроизведена PL. VII.

Библиография :

G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, pp.264 и 273, n°15, p. 272 ;

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jungere*, Lingen, 1988/2000, vol. II, n° E1057, illustrO, pp. 787 et 788.

Брейгелевское происхождение этой яростной драки не оставляет никаких сомнений. Картина аттестована тремя документами, из которых, помимо прочего, следует, что художник сделал с нее набросок и, возможно, оставил незавершенную картину. Первый документ – это гравюра, выполненная примерно в 1621 году Лукасом Врстерманом и снабженная подписью «Pet. Bruegel inuent». Вторым документом является письмо Лорда Арунделя, написанное чуть позже 1625, своему агенту в Антверпене с поручением купить «картину, начатую Брейгелем и завершенную Мостартом, на которой изображена драка крестьян после карточной игры, и с которой существует гравюра руки Востермана». И, наконец, третий и последний документ это опись коллекций Рубенса, составленная в 1640 году, в которой помимо собственных работ художника упоминается «драка крестьян, по рисунку Брейгеля Старшего». Опись не уточняет, является ли рубенсовская копия наброском или картиной; Во всяком случае, от него осталось что-то вроде эскиза с изображением группы людей, хранящегося в музее Бойманс в Роттердаме, и, быть может, две картины. Только редкие экземпляры в неопределенном стиле воспроизводят композицию в эстампах. Очевидно, это рубенсовская копия заняла место незаконченной работы Питера Брейгеля Старшего с тем, чтобы стать моделью как для гравюры, так и различных копий Питера Младшего и Яна, перевернутых по отношению к эстампу.



There is absolutely no doubt whatsoever of the Brueghel origin of this painting. It is also certified by three documents from which it turns out that the artist definitely also made a sketch and perhaps an unfinished painting. The first document is an engraving made in 1621 by Lucas Vorsterman intitled "Pet. Brueghel inuent". The second document is a letter written soon after 1625 by Lord Arundel asking his agent in Antwerp to buy "a painting started by Brueghel and finished by Mostaert, depicting peasants who got into a fight while playing cards and of which Vosterman had made an etching". A third and last document is the inventory of Rubens collections drawn up in 1640, which mentions amongst the artists own works "a fight amongst peasants based on a drawing by old Brueghel". The inventory does not state if Rubens copy was a drawing or a painting; anyway there is a sort of sketch of his of a group held at the Boymans Museum in Rotterdam and perhaps two paintings. It is very rare to come across examples of such undefined style reproducing the composition in the same way as the engraving. Apparently it is Rubens copy that replaced Pieter Brueghel the Elder's unfinished work to become the model for the etching and also for the various copies made by Pieter the Younger and by Jan, all embossed the wrong way.

These circumstances explain the rather hybrid composition: a group, somewhat Brueghel type in plastic, the landscape that is a simple canvass and the faces of a later date. It is apparent that Brueghel the Elder had just painted the figures, which expression on their faces and the landscape were later added either by Gillis Mostaert (Glück, 1963, p.105) or by Jan Brueghel who might have copied his father's work before his brother.



ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ МЛАДШИЙ

Pieter Brueghel the Younger

1564 Брюссель – Антверпен 1638

Эти обстоятельства объясняют несколько смешанный характер композиции: группа, такая брейгелевская в своей пластичной мощи, пейзаж, простой фон и лица более позднего характера. С этого момента становится очевидным, что Брейгель Старший просто нарисовал персонажей, не вдаваясь в подробности черт лица, и что пейзаж был добавлен либо Гиллисом Мостартом, либо Яном Брейгелем, который, возможно, скопировал работу своего отца еще до брата.

Настоящая версия Питера Младшего, датированная раньше гравюры, написана густыми мазками и ее композицию можно сравнить с композицией Крестьянской драки, подписанной и датированной 1619 годом, хранящейся в Нью-Йоркском Художественном Музее Метрополитен. Мы находим то же воспроизведение силы, выплескивающейся внезапно, а аккумулированная в склоненных телах энергия придает изображению драматическую мощь. В драке участвуют двое мужчин, один из которых вооружен цепом, а другой вилами. Человек с вилами уже испытал на себе сильный удар цепом. Кровь выступила у него на лбу и течет по верхней части лица. Поведение персонажей и выражение их лиц свидетельствуют о том, что схватка ожесточенная. Две женщины пытаются помешать драке. Одна, упав на землю, двумя руками сжимает вилы, изо всех сил стараясь помешать крепкому мускулистому крестьянину одолеть противника. Другая женщина спешит с кувшином в руке. Мужчина хватается за руку, чтобы она не разбила кувшин о голову одного из дерущихся.

Не нужно далеко ходить, чтобы понять причину ссоры. Четверо мужчин уселись за бочкой пива и начали играть в карты. Напиток, возможно, все упрощал, тон разговора повысился, когда один из игроков начал жульничать, и вскоре дело дошло до драки. Во всем этом нет абсолютно ничего необычного, поскольку все источники свидетельствуют о том, что хорошая драка была обязательной частью развлечений той эпохи.

Эта картина обладает истинным эпическим величием и мы не можем не подписаться под словами восхищения, выраженными Гулином де Лоо в 1907 году: «Это одна из самых сложных, живых, жестоких и реалистичных групп и, в то же время, одна из самых пластичных, которые только можно найти в истории искусства».



Pieter the Younger's present version, that bears a date prior to the stamp, is painted with a hard paste and its composition could be compared to that of the Peasant Brawl, signed and dated 1619, held in the Metropolitan Museum of Art in New York. One can also see here the same representation of strength displayed, in an explosive way and with the built-up energy in their bent bodies bestows a dramatic intensity. Two men, one armed with a beam and the other with a fork, are fighting each other. The man with the fork has already received a severe blow from the beam. There is blood on his forehead and it is running down from the top of his head. The protagonist attitude and the expression on their faces shows that it is a hard fight. Two women are nearby the fight. One of them, fallen to the ground, clasps the fork in her two arms with all her strength and the weight of her body, in order to prevent a strong peasant with muscular arms, to use it against his rival. The other woman is running bearing a jug. A man grabs hold of her arm to stop her from breaking it on the head of one of the fighters.

One does not have to look far to find the cause of the fight. The four men are sitting round a barrel of beer and have started to play cards. The drink has probably helped to increase the tone of the conversation when one of the players starts to cheat, and then rapidly they start to fight. All in all this is nothing special since history relates that a good fight was one of the main ingredients for a pastime in those days.

There is a true epic magnitude in this panel and we can only but agree with the praise of Hulin de Loo who in 1907 wrote: "it is one of the most complex, most lively, most violent and most realistic groups and at the same time one of the most 'plastic' example that the history of art has given us".



ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ МЛАДШИЙ

Pieter Brueghel the Younger

1564 Брюссель – Антверпен 1638

В творчестве Питера Брейгеля Младшего доминируют сцены из жизни, реалистичные и живописные наблюдения над крестьянскими сборищами или оживленными фламандскими деревнями. Эти изобразительные хроники минувшего времени сочетают в себе превосходную технику исполнения и искрящийся колорит.

Питер Брейгель Младший увековечивает сельские пейзажи своего знаменитого отца, Питера Брейгеля Старшего (1525-1569) в точных копиях, свободных вариациях и оригинальных композициях.

Жена оттаскивает своего пьяного мужа из драки у входа в таверну. У этой сцены настолько характерный для Брейгеля акцент, что многие увидели в ней копию утерянной картины художника, быть может, одной из старейших его композиций, поскольку она является совершенно театральной. Эта работа известна своими различными копиями, из которых одна, написанная Питером Младшим, является лучшей, согласно Хулину де Лоо (Hulin de Loo), который отмечает ее, в антверпенской коллекции Гризар – дерево, 95 x 121 см. Основываясь именно на этой копии, происходящей из кабинета канолика ван ден Кlostера, тот же Хулин де Лоо (а за ним и Бурхард и Слюк) утверждает, что должен был существовать оригинал мастера, датируемый примерно 1556 годом.

Питер Брейгель Младший добавлял образ семейной пары и ребенка во многие свои изображения деревенских гуляний.

Очевидность брейгелевского оригинала выражается в мрачности композиции, построенной на двух пересекающихся в пустом центре картины осях; в контрасте между резкими движениями персонажей, единственных красочных элементов, и спокойной лиричностью заснеженной деревни; в театральной интенсиности, которая от жеста женщины переходит на молчаливого и сдержанного ребенка и возвышает сцену, делая ее более чем банальный жизненный факт; и, наконец, в тщательной технике и пастозной игре кисти.



Возвращение пьяницы
The Return of the Drunkard

Дерево, масло : 43,8 x 64,8 см
Подписана и датирована 1623 г.

Источник :

Частная коллекция, Франция

Библиография :

Georges Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, p. 418-420.



With a truly incomparable refinement of brushwork, this panel represents one of the only three versions of this subject, a composition created wholly out of the fertile imagination of Pieter Brueghel the Younger. It is in fact the only signed version and therefore can be legitimately regarded as the original source for this iconography.

In fact, while the motif of the couple in the foreground can apparently be linked to an original drawing by Pieter Brueghel the Elder, which has since been lost but is known through a work based on it held in the Städelsches Institut in Frankfurt, the composition as a whole is entirely the invention of Pieter the Younger.

The general conception of this winter landscape closely resembles the village view included in the Winter, a tondo now at the Stift Sankt Florian in Linz. It shows the same hushed and peaceful landscape of a village muffled by the snow and symbolically dominated by the steeple of its church. For all that, however, the visible traces of "normal" activity remain undisturbed. The chickens peck, unaware of the agitation in the neighbouring tavern, and, further away, a man is bent double beneath the weight of a bundle of sticks that he is assumably carrying home.

And it is precisely the contrast between the quiet serenity of the snow covered village and the disorder and agitation generated by the excesses taking place around the tavern that constructs the unambiguous meaning of the picture.

Around the tavern, a major brawl is taking place: the overheated peasants menace each other with their pitchforks and, inside, a woman grabs a dishevelled man by the scruff.

The hero referred to in the title of this panel, clearly quite tipsy, appears to have been removed from the fray at the last moment by his wife, or in any case by his female companion of the moment, while a young boy wearing a large set of



ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ МЛАДШИЙ

Pieter Brueghel the Younger

1564 Брюссель – Антверпен 1638

Брейгель выступает точным историографом социального класса, изображая его будничную жизнь. Речь идет о реалистичных воссозданиях сельских пейзажей. Стиль художника прост и в той же мере описателен. Питер Брейгель считается с нравоучительной и дидактической литературой своего времени. В своих многочисленных жанровых сценах он воспекает необычайное разнообразие природы.

Он вводит в сюжеты крестьян - простых людей, которые естественно и безыскусно играют свою жизнь, признаются в своих желаниях, делятся своими страстями, стремлениями и слабостями. Брейгель, наблюдательный психолог, выискивает образы и отношения, следуя реальности, предложенной его моделями, привязанными к своей будничной жизни, традициям, работе. Он проникает в сердца и души этих людей через их ежедневный труд, и философски обнаруживает, что участь человека – колебаться между добром и злом.

Эти люди следуют законам практичной мудрости и стараются интенсивно прожить уроки, заключенные в народных пословицах, которые являются представлением собой философию простого народа.

Художник саркастичен, он учит людей во все времена лучше узнавать себя. Сюжет настолько наполнен брейгелевскими интонациями, что предполагалось, что он происходит от утерянной картины Питера Брейгеля Старшего. Тем не менее, ничто нам не мешает считать его сына – которому нравилось разделять сцены гуляний, удаляя какую-нибудь живописную деталь и выписывая новое окружение - создателем этого пейзажа. Три персонажа появляются также на рисунке (177 x 132 см, Государственный Институт Искусств, Франкфурт) и во многих его собственных изображениях гуляний. Строгость композиции, приглушенная атмосфера, обволакивающая хижину и тщательно прописанный быт этого времени года делают фигуру пьяницы, отгаскиваемого из драки, не просто изображением факта из жизни, а акцентируют театральность сцены.

Эта картина, соединяя в себе серьезность и естественность, считается одной из самых удачных произведений художника в расцвете своего мастерства.



bagpipes (an instrument whose explicit sexual connotations are often used by Brueghel the Younger) accompanies them in a sort of parody of a wedding procession.

More or less veiled symbolic allusions crop up throughout the scene: ranging from a hollow stump in the foreground, starkly crossed by a stick, to the tottering crucifix atop the small devotional altar attached to the tree in the foreground, or the fire whose coals have been hastily dumped in the snow in order to cool the atmosphere in the tavern, Brueghel the Younger accumulates further indications that point to the inevitable consequences of alcohol abuse.

More careful examination leads to a certain bafflement as to the nature of the relationships between the figures: wearing a sword, a clear sign that he is a member of the gentry, the man, drunken as he may be, appears to be younger as well as of higher social standing than his paramour. The discrepancy is such that one might well wonder if she may not in fact be reprimanding him for his incontinence but rather taking advantage of his inebriation to lure him into a short-lived adventure.

This being said, the overall message of the picture, cautioning against the excesses and exploits related to alcohol abuse is not truly called into question. And finally, aside from these moral questions, in the subtle rendering of the atmosphere, the refinement of the painterly execution and the daring but always precise colour harmonies, prolonged observation of this work only serves to reinforce the viewer's sense that the painting is a true, original masterpiece by Pieter Brueghel the Younger, generated directly from the fertile imagination of a painter at the peak of his artistic powers.



ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ МЛАДШИЙ

Pieter Brueghel the Younger

1564 Брюссель – Антверпен 1638

Ценяемая современниками и эмблематичная для творчества Питера Брейгеля Младшего тема «уплаты податей» или «деревенского стряпчего» стала одним из главных сюжетов художника. Подписанная и датированная 1618 годом, представленная здесь картина является одной из первых интерпретаций сюжета Брейгелем.

Многие факты заставляют специалистов считать, что эта тема не происходит от одного из утраченных произведений Брейгеля Старшего. Питер Брейгель Младший очено рано пробует себя в сатире. В своем пристрастии к этому жанру он опирается на опыт французской живописи 17-ого века, не существовавшей во времена его отца.

Необходимо заметить, что выбор цветов, композиция и перспектива, также как и костюмы персонажей не характерны для фламандского искусства. Подпись на французском языке на календаре, висящем на стене за спиной стряпчего, таким образом логически объясняется.

В композиции Брейгеля стряпчий восседает на почетном месте в качестве этюдита. Черная шапочка подчеркивает его официальный статус. С серьезной физиономией он углубился в чтение документа. Сознание собственной значительности читается на его лице. Намерение художника здесь ясно: он дает иронический образ обычаев бюрократии своей эпохи.

Беспорядочная охапка бумаг в левой руке стряпчего не соответствует важности юридических текстов. Можно предположить, что его приговоры и заключения напрямую зависят от размера сделанных подношений. Правосудие, очевидно, всегда было далеко от неподкупности... художник язвителен и насмешлив.

Участники этой сцены, похоже, хорошо знакомы с привычками законников. Мы видим их, испуганных, робко надеющихся на благоприятное решение дела. Цветовую гамму определяют чистые, яркие тона. Питер Брейгель Младший великолепно справляется с композицией картины. Она замечательно построена на впечатлении общего хаоса. Беспорядочное положение персонажей, охапки бумаг повсюду, принесенная просителями еда образуют в конечном итоге идеально сбалансированную композицию. Сжатое, ограниченное пространство сцены немного увеличено за счет открытых окон и дверей. Образ крестьянки, принесшей стряпчему свою корзину яиц, придает трогательность сюжету, демонстрируя мытарства простых людей перед всемогущими представителями власти.

Это произведение имеет свой аналог в коллекции Музея Лувра, к которому оно близко по высоким художественным качествам. Оно отражает несравнимый талант Питера Брейгеля Младшего.

Адвокат крестьян, или взыскание налогов
The peasants solicitor or the payment of the tithe

Дерево, масло : 56 x 89 см
Подписано и датировано 1618 годом

Источник :
коллекция королевы Александры, Портман-Хаус, 1932; коллекция Джеффри Л. Тиллотсона, 1974; частная коллекция

Библиография :
M. Diaz Padron, La obra de Pieter Brueghel en Espana, Archivo Espanol de Arte 53, n° 211, 1980, pp. 312-3, fig. 24.
K. Ertz, Pieter Brueghel der Jüngere, Lingen, 1988/2000, Vol.I, pp. 487 И 500, n°E497, p. 503, reproduction.

Выставки :
Maastricht, Bonnefantenmuseum, 13 October 2001-17 fOvriev 2002 ;
Brussels, MusOes des Beaux-Arts de Belgique, 22 March – 23 June 2002, L'entreprise Brueghel, n°45, p.185, reproduction.

The theme "the payment of the tithe" or "the peasants solicitor", a major piece of the artists work, is a symbolic piece of art of Pieter the Younger and appreciated very early on. Signed and dated 1618, this panel was one of the first of the variations of this theme.

Several factors lead art historians to think that this subject was not inspired from a lost work of Pieter the Elder. As a matter of fact, Pieter the Younger tried satire art very early on. Without a doubt, his inclination for this kind of creation came from a XVI century French model, which is still not identified today. It should be quite rightly pointed out that the colors chosen, the rather shrunken figures and the clothes are hardly of Flemish inspiration. The inscription of the calendar in French "Almanach de Grace...de Dieux", on the wall behind the solicitor would therefore give a logical explanation.

In this setting, the solicitor reigns, rose like a scholar above the rest of the figures.

Ostentatiously he wears a cap, which is a sign of his office. One can see him looking serious closely reading the official document. The stateliness, the magnitude, the awareness of his own importance are written on his face. The painter's intention is clear: he is giving us a critical and ironic image of the traditions of the administration of his era. Already, the disorderly pile of papers in his left hand does not fit with the importance of the text of the law. The man takes advantage of his situation, giving out sentences according to the 'gifts' offered by the defendants. The concepts of justice and the law are obviously far from the concept of honesty, and the painter takes offence and mocks it. The people in the setting seem to be familiar with the customs of the man of law. We see them, frightened, seeking for a favorable decision.

The painter's palette of colors is made up of polished and bright colors. Pieter the Younger particularly excels in this type of setting. Magnificently well built, and mocking the general disorder. The position of the figures, the mess of papers, all the ingredients come together in order to give us finally a situation, which is particularly well balanced. The limited and confine space of the scene allow however to see through an opening thanks to the door and the windows left open.

The presence of a woman offering her basket of eggs adds a humane touch to the subject by showing the struggle of everyday life of a peasant family up against the mighty power of a representative of the law.

This piece of art of a very high quality is to be compared with that held at present at the Louvre Museum and which shows the same pictorial characteristics.



ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ МЛАДШИЙ

Pieter Brueghel the Younger

1564 Брюссель – Антверпен 1638

Сорока на виселице
The magpie on the gallows
Дерево, масло : 66 x 76,8 см

Источник :

Частная коллекция, Галерея Митке, Вена, 1991г., Частная коллекция.

Библиография :

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jungere*, Lingen, 1988/2000, vol.II, n°E1367, p.951, reproduit p.936, fig.753;

Collectif, *Brueghel - Brueghel, FKMische Malerei um 1600, Tradition und Fortschritt*, Kulturstiftung Ruhr, Essen, 16 аИлут - 16 novembre 1997, n°131; Kunsthistorisches Museum, Vienne, 9 dOembre 1997 - 14 avril 1998, n°131;

C. Van Mander, *Schilder-Boeck*, 1604, fol.234.

Выставки :

Эссен, Культурный фонд Рур, *Брейгел, Фламандская живопись в 1600-х, традиция и прогресс*; 16 августа-16 ноября 1997г., n°131

Вена, Музей Истории Искусства, *Брейгел, Фламандская живопись в 1600-х, традиция и прогресс*; 9 декабря 1997г. -14 апреля 1998г., n°131.



«Своей жене он отказал по завещанию картину “Сорока на виселице”, где под сорокой он разумел сплетниц, которых обрекал на виселицу.» Эти слова Ван Мандера проясняют нам одновременно и «генеалогию», и толкование картины Питера Брейгеля Старшего Сорока на виселице, хранящейся в Гессенском Музее в Дармштадте, и датированной 1568г. Эта картина принадлежит к группе работ Брейгеля с загадочным значением. Редкие авторы удовлетворяются кратким объяснением Ван Мандера и выдвигают самые расхожие толкования, настойчиво продолжая отыскивать более или менее подходящие пословицы. Тот, кто хочет узнать истинный смысл картины Брейгеля Старшего, должен представлять себе, что в то время символизировала сорока. В этом смысле нашего внимания заслуживает глава из «Творческих диалогов» (Гюда, 1480): «О сороке и прочих птицах, диалог 80» – (гравюра не дерево изображает птицелова, готового закрыть сеть с сорокой и пятью другими птицами).

«Как говорил господин Палиний, сорока – выносливая птица, окрашенная в контрастирующие черный и белый цвета. Птицелов очень хорошо относился к сороке, умевшей говорить на латыни и на простом наречии, вот почему она не хотела вознаградить его своей неблагодарностью. Она подлетела к группе птиц, присела рядом и дружелюбно с ними заговорила, да так хорошо, что все остальные птички обрадовались и тоже захотели научиться разговаривать по-немецки. Они окружили сороку и сказали ей: «Мы очень просим тебя научить нас говорить так, как ты, а мы тебе взамен дадим все что пожелаешь.» Сорока ответила: «Я не могу вам ответить; мне нужно поговорить об этом с моим учителем. Но если вы полетите со мной, он вас ласково встретит и научит всему, что умею я.» Птички поверили сороке и полетели за ней. Когда сорока вернулась к



"In his will, he left a painting representing a magpie on the gallows/meaning the bad gossipers /that he doomed for the gallows". This text from Van Mander gives us not only a "pedigree" but also an explication of Pieter the Older's painting, La pie sur le gibet, held in the Lademusueum in Darmstadt and dated 1568. This painting is part of a group of Brueghel's paintings and it's meaning has become enigmatic. The authors are rarely happy with Van Manders short explanation and give very different interpretations based, relevant or not, on proverbs. In order to understand the original context of Brueghel the Older's message you have to consider the significance of the magpie at that era. A chapter of Dyalogus creaturarum (Gouda, 1480), is worth reading "The magpie and other birds, dialogue 80" - The wood engraving represents a bird catcher about to catch a magpie and five other birds in his net). "According to the Master Palinius, the magpie is tough and clever black and white bird. A magpie that could speak Latin and the normal language was well treated by a bird catcher; this is why she wanted to thank him for his gratitude. She flew towards a group of birds, stopped near them and started to talk to them, the other little birds were so happy, and they also wanted to learn to speak, low-German; they therefore gathered round the magpie and said ,Please teach us to speak like you do, we will pay you the salary you want. The magpie replied; I cannot answer on this matter; I will have to ask my teacher who taught me. But if you come with me to see him, he will welcome you and teach you what I have learnt. The little birds believed the magpie and went with him. When the magpie came back to his master, she told him everything and said: Go and get your nets, and I will fly into them with the others. The little birds overheard this but did not understand: so without a worry they flew. In the meantime, the bird catcher prepared his nets. The magpie went near the other birds and told them: don't hesitate, just fly with me and my master will be very happy to welcome you. And then they all flew under the net, the bird catcher pulled the net over their heads, caught them, sold them and became rich



ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ МЛАДШИЙ

Pieter Brueghel the Younger

1564 Брюссель – Антверпен 1638

хозяину, она передала ему все эти речи и сказала: «Иди готовь сети, я залечу в них вместе со всеми». Птички услышали эти слова, но ничего не поняли и подлетели. В это время птицелов натянул сети. Сорока приблизилась к птицам и сказала им: «Не бойтесь, сестры мои, и летите свободно со мной, я спокойно поговорила с хозяином и он с удовольствием примет нас.» И как только они подлетели под сеть, птицелов затянул ее, поймал всех птиц, продал их, обогатился и сказал: «Если мы следуем по обманному пути, значит, мы глупы. Не будем же доверять речам тех, кто коварно говорит с нами. Соломон сказал, что человек, фальшиво умоляющий друга, готовит ему ловушку. Точно так же злой человек, разговаривающий таким образом – ловушка для невинного.»

Итак, сороке отводится роль злодея, хитрого и коварного, без зазрения совести пользующегося бесхитростностью других птиц, ее сестер. И в свете этой народной фавулы в словах ван Мандера нам уже слышатся не слетники, а предатели и доносчики, чем и объясняется тот факт, что Брейгль Старший захотел видеть их на виселице. Приведенный отрывок не разрешает проблемы толкования. Каждый может увидеть в картине грустные мысли о сумасшедшем легкомыслии человека, или наоборот, оптимистичные мысли о жажде жизни, испытываемой простым народом. Мы не приходим ни к какому положению, но нам кажется неуместным говорить об оптимизме данной картины, хотя бы просто из-за мрачного значения виселицы. Дерзость сидящего на корточках человека, кирпичи, крест на могиле, сваленные у ее подножия и само ее расположении у виселицы непременно несут особое значение, но какое?

Представленная картина, вдохновленная той, что хранится в Дармштадте, демонстрирует совершенное владение Питера Младшего брейгелевским стилем. Но также заметно усилие художника внести отличия: он желает создать пейзаж, который бы сильно отличался от пейзажа Брейгеля Старшего. Эта Сорока на виселице, прежде всего, пейзаж необыкновенной красоты, признание и эстетическая ценность которой освобождает сына от примера отца. Принцип последовательного разграничения композиции по сторонам и по вертикали, со слегка смещенной виселицей в качестве центральной детали; задний план с видом на город; холмистый пейзаж и извилистые реки настолько же часто встречаются у отца, как и у сына, хотя разграничение более четко на нашей картине. В великолепном ландшафте, сияющем и спокойном, воздух вибрирует от света. Лиризм преобладает в объемной панорамической концепции, хотя виселица, главный и наиболее заметный персонаж картины, может и разрушить тихое удовольствие от этого поэтического пейзажа. Художник взялся за очень точную передачу тысячи деталей, как живописных персонажей, так и линейных элементов скалистого пейзажа, города или далеких гор. Будучи переведенной на язык Питера Младшего, язык четких и конкретных форм, Сорока на виселице продолжает брейгелевское наследие в эволюции.



and said: If you listen to misleading advice, you are foolish; Beware of those who speak with treachery. Salomon said he who speaks to his friend falsely is setting him a trap. Just like the evil man who talks like that is a trap, for the innocent". Here therefore the magpie is considered a having a nasty role, crafty and above all deceitful, without scruples in the case of the cleverness of the other birds, her sisters. And in the light of this popular story, one can no longer agree with Van Manders explanation of the bad tongues meaning chatty but that of traitors and informers, so explaining why Brueghel the Elder pledged them for the gallows. This extract of *Dyalogus creaturarum*, does not resolve the problem of the interpretation. Each individual can read sad thoughts on the mad human thoughtlessness, or positive thoughts that give enthusiasm to live with people. We will not come to any conclusion but it is inappropriate to talk about optimism in this painting especially with the dark signification of the gallows. The irreverence of the man squatting; the cross of the tomb, the bricks lying at his feet in evidence next to the gallows are obviously specific significations, but which ones?

The painting that we show, inspired by the panel in Darmstadt, shows Pieter the Younger's perfect handling of the brueghelian manner. However a special effort has been made a difference here between the landscape and one of Brueghel the Elder. This *Magpie on the Gallows* is first and above all a landscape of extraordinary beauty that sets him apart from the example of his father. The principle of the considerable limitation of the top and sides, with the central motif of the gallows slightly off the centre; the background with the view of the town; an undulating countryside and a winding stream are to be found in the father's and the son's work although the demarcation is more pronounced on our panel. The lyric dominates the vast panoramic concept, although the gallows, the most important and most visible feature of the painting, could deaden the delicate pleasure of this poetical landscape.

The artist has paid particular attention to a thousand and one details, not only the picturesque figures down to the linear elements of the rocky landscape, the representation of the town or the distant mountainous zone. Translated into his own language of forms and typical to Pieter the Younger, this *Magpie on the Gallows* carries on the brueghelian heritage with its own evolution



ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ МЛАДШИЙ

Pieter Brueghel the Younger

1564 Брюссель – Антверпен 1638

Вручение свадебных подарков
The presentation of the wedding gifts

Дерево, масло : 27 x 43,5 см

Подписано и датировано: «П. Брейгель. 1622» внизу справа

Источник :

Частная коллекция, Брюссель; Галерея Брода, Лондон, 1968.

Библиография :

К. Ertz, *Pieter Brueghel der Jungere*, Lingen 1988/2000, vol. II, p.704, n° E 836 ; vol. II, p.649, Ft 516, illustrO.

Тема свадьбы, главного праздника в жизни простого человека XVI-го века, начавшего испытывать предпочтение художников возрождающегося фламандского гуманизма, была объектом множественных вариаций: Питер Младший посвятил ей значительное число картин. Нужно было собрать участников на свадьбе до того как праздничные увеселения, с большим торжественным ужином, на воздухе или в амбаре в зависимости от погоды и времени года, и до того, как танцы, часто связанные с вручением подарков, опять же на воздухе или под крышей, проявят их буйную и порой распутную жизнь.

За заметным исключением самого таинства, все остальные этапы сопутствующих свадебному торжеству ритуалов, начиная с кортежей невесты и жениха и вплоть до благословения на брачное ложе, изображались художниками в деталях, с блеском и удовольствием. В этих небольших сценках деревенской жизни они находили форму выражения, соответствующую их жизнерадостности.

Решающая идея небольших картин, написанных на деревянных панелях, исходит не от отца, но от Мартена Клева, вольного современника отца. Нам известны несколько работ его кисти, чаще всего представленных в виде серий нескольких картин, изображающих народные обычаи той эпохи, связанные со свадьбой.



The theme of the peasant wedding is an essential celebration in the life of the common XVI century man, which also became a favourite subject for Flemish renaissance humanist painters, and knew many versions and Pieter the Younger dedicated a substantial number of paintings in their quantity to this subject. This required gathering together the guests of the wedding beforehand, with a vast wedding supper, in the open air or in a barn weather and time of the year permitting, and before the dances, more than often linked with the distribution of the presents, again outside or under cover in a barn, which revealed their exuberant and often debauched life.

Apart from the marriage ceremony itself, all these different phases of the ritual that were part of these festivities, from the bride's and bride grooms suites up until the blessing of the bridal bed not forgetting the distribution of the bride's presents, are delightfully detailed with brio. The painters found their own form of expression tallying with their own love of life in these little scenes of the daily village life.

The decisive choice to use small wooden paintings did not come from his father but from Maerten van Cleve, Pieter the Elder's risqué contemporary. One can recognise some of his works, which are more than often portrayed by a series of several paintings illustrating the popular period costumes worn at weddings.



ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ МЛАДШИЙ

Pieter Brueghel the Younger

1564 Брюссель – Антверпен 1638

Сравнивая Вручение подарков невесте, представленное здесь, с картиной Мартена ван Клева, мы констатируем несколько. Питер Младший опирается на свою модель. Он выбирает похожее место действия, свадебный стол, стоящий на двух подставках параллелен картине, те же основные участники перед красным куском ткани, подвешенным меж двух деревьев. Питер Младший лишь убрал несколько персонажей справа и слева от стола и отказался от некоторых подарков, таких как маленькая деревянная настенная шкапулка слева и колыбель справа. Эти подарки несли персонажи Клева, удаленные Питером Младшим. Он полностью копирует даже декор, как, например, керамический кувшин, поставленный на лавку, и собаку под ней – практически отличительный знак ван Клева, элемент, фигурирующий почти на всех работах художника.

С другой стороны, существует удивительное сходство между молодой супругой, сидящей перед прибором невесты с неясным выражением лица, и гравюрой П. Ван дер Хейдена, созданной на основе работы Питера Старшего. Во всех версиях Вручения подарков невесте, Свадебного пира и прочих свадебных танцев, написанных Питером Младшим, мы находим центральный мотив. Этот же самый центральный мотив в изображении празднеств в амбаре, где в стороне также складывают подарки, Питер Младший написал несколько вариантов этой картины.

Небольшая картина, которую мы здесь представляем, отражает особый момент, когда невеста в окружении близких принимает гостей, принесших свадебные подарки. Формулировка Питера Младшего выделяется простотой, позволяющей ему улучшить четкость композиции и сконцентрироваться на экспрессивности главных персонажей. Между деревьями, листва которых написана в синеватых зеленых тонах, характерных для манеры художника, на маленьких веточках висит сушко почта красного цвета. Над ним подвешена корона, которая находится прямо над головой новобрачной, чьи длинные, по-девичьи распущенные волосы украшены традиционным венком. Молодая женщина созерцает с интересом и некоторой грустью лежащую перед ней горку звонких переливающихся монет, пополненную еще парой гостей. Эти деньги, тщательно подсчитываемые персонажем в черном (возможно, ее отцом или, скорее, доверенным лицом, приглашенным специально с этой целью), пойдут на покрытие родительских расходов на свадьбу. Вокруг невесты, с обеих сторон, толкаются гости, потрясая жестом почти героическим элементами мебели и прочими предметами домашней утвари, предназначенными для молодой семьи. Табуреты, воздушные мехи, прялка, корзина, и, самое смешное – дырявый стул, – все это дает нам полное представление о свадебных подарках молодой зажиточной крестьянской семье на рубеже XVI-го и XVII-го веков.

В любом случае, вытянутый формат нашей картины предполагает, что, по примеру множества других композиций, изображающих свадебные сцены, ей надлежало украсить собой совершенно определенные места в доме: пространство над дверью, или где-нибудь на камине. Люди могли узнавать себя в этих непретенциозных образах, и более чем вероятно, что эти картины использовались в качестве свадебных подарков зажиточными крестьянами.



When one compares The presentation of the wedding gifts shown here with Maerten van Cleve's version it is obvious how Pieter the Younger used it as his model. He has chosen a similar place, the wedding table with two trestle legs is identical, in front a red flag hangs between two trees, the most important elements are perfectly the same. Pieter the Younger has just removed some figures on the right and the left of the painting and done away with some presents, like the little wooden casket on the left and the cradle on the right, gifts given by van Cleve's figures and left out by Pieter the Younger. He accurately reproduces the individual motives like the stone jug and under the bench, the dog, almost a distinctive sign of van Cleve, a detail almost present in all the artist's paintings.

On the other hand, there is a very strong resemblance between the young wife sitting in front of the bride's plate, with an ambiguous expression, and P. van der Heyden's print based on Pieter the Elder's work. In all the variations of The presentation of the presents to the bride, the wedding feast and other wedding dances carried out by Pieter the Younger, there is one main motif. One also sees this central motif when the wedding feast takes place in a barn and where the presents are bought in on the side, Pieter the Younger made several versions of this painting.

The little panel exhibited depicts a very special moment, when the bride with her next of kin, welcomes the suite of guests who have come bringing presents. Pieter the Younger's version stands out because of its simplicity and thus making the picture clearer and bringing out the expression of the figures faces. A red flag to mark the occasion has been hung up in the trees.

The trees and the bushes are painted in a blue green shade with the branches ending in little dots of light, which is a very characteristic sign of the artist's style. A crown is also hanging there as a sort of tribute to the young bride who is wearing the traditional crown in her long virgin hair. The young woman has a mixed expression between sadness and interest for the amount of money in front of her, and a couple of guests add more to it. The coins are counted by a person dressed in black (her father or some other reliable person hired to carry out the task) and will be used by the parents to pay for the expenditure of the festivities. Surrounding her on both sides, her guests flock bringing, some in an almost heroic way, pieces of furniture and other utensils to be used by the young couple. Stools, bellows, spinning wheel, basket and on a more humorous note a commode, all these goods were part of the wedding trousseau of a comfortably well established young couple between the XVI and XVII centuries.

It is without a doubt, that the oblong size of the panel implies that like other paintings of wedding scenes, it was meant hang in certain places in the house, above the door or near the chimney. Through these totally unpretentious images, the people could associate themselves with this type of scene and it is quite probably that this type of small painting was used as an unusual and somewhat humorous wedding present amongst the well-off peasant class.



ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ МЛАДШИЙ

Pieter Brueghel the Younger

1564 Брюссель – Антверпен 1638

Параллельно со свадебным пиром, опираясь на пример отца, Питер Младший слегка запоздало разрабатывает совершенно новую и независимую формулировку темы, и это поднимает его на вершину творчества. На довольно небольшом формате, таком, как представленный сегодня экземпляр, художник разворачивает свой арсенал форм и цветов, таких, которые находим в его изображениях ярмарок.

Две картины, подписанные и датированные концом 1620-х годов свидетельствуют о том, что оригинал Питера Старшего, знаменитая картина Деревенская свадьба, хранящаяся в Венском музее Истории Искусства, по-настоящему околдовала его сына. Его «борьба» с оригиналом выразилась в талантливых работах в форме незакрепленных решений.

Третья формулировка сюжета Деревенской свадьбы, версию которой мы предлагаем Вашему вниманию, базируется на идее формы Мартена ван Клева и доказывает желание художника сохранить в своем варианте эту весьма востребованную публикой тему. Взгляд здесь концентрируется на живописных фигурах сидящих за столом гостей, накрытом параллельно пространству картины. Пейзаж не выполняет своей обычной роли. Слово драпируя стол, пейзаж служит только тому, чтобы его локализовать. Единственным напоминанием отцовского примера осталась идея с мисками риса, принесенными на импровизированном подносе двумя мужчинами. Все остальное полностью изобретено и согласуется с изображениями ярмарок и сцен из жизни крестьян.

Собравшиеся веселятся за столом, сидя на лавках рядом с главными персонажами – новобрачной, ее родителями и остальными членами семьи. Мы вновь видим здесь красный балдахин и корону, изображенными на Вручении подарков невесте. За этим столом едят, режут ветчину, пьют, протягивают друг другу кувшины с пивом. Создается полное впечатление реальной жизни. Это жестикулирующие собрание крестьян, уже захмелевших, особо типична для Питера Младшего, с его «открытыми» силуэтами и, тем не менее, укладывающимися в композицию картины, словно зажатыми между двумя невидимыми стенами и образующими декоративный фриз. Художник не дает начатому двумя мужчинами движению прекратиться (они раздают наполненные миски на переднем плане слева). Все приходит в волнообразное движение; руки, тела, головы трансформированы в формы, дающие направление; движение начинается, останавливается или продолжается, вносясь возвращается на исходную позицию, но не покидая при этом собрание гостей. Этот танец тел и возбуждение относятся к тому, что Питер Младший, будучи пронизательным наблюдателем и обладая чувством юмора, выхватил из внешних проявлений поведения крестьян, показывая нам скорее жизнерадостность фламандского крестьянства, чем фатальность их судьбы, как это делал его отец.

Свадебный обед под открытым небом

The outdoor wedding feast

Дерево, масло : 27 x 43,5 см

Подпись «PBREVGHEL» в правом нижнем углу

Источник :

Частная коллекция, Галерея Брод, Лондон, 1968.

Библиография :

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jungere*, Lingen, 1998/2000, vol. II, p.713, n°E873 ; vol.II, p.661, Ft 534, illustrO.



Alongside the wedding feast based on his father's example, Pieter the Younger later on in life elaborates a totally new and independent variation on the theme that proves him to be at the summit of his art. On a relatively small scale, similar to the work shown here, the painter uses a range of shapes and colours similar to those found in his reproductions of village fairs.

Two paintings signed and dated around the end of 1620 show that Pieter the Elder's original, the famous painting of the Village Wedding, held at the Kunsthistorisches Museum Vienna, really infatuated his son. His "fight" with the original can be seen in clearly out of the ordinary works bearing with new solutions.

The third variation on the theme of the Village Wedding that we are showing a version is based on an idea of Marten van Cleve and proves the artists wish to keep the theme that the public apparently wanted to see. The focus this time is the table of the guests, at the same time set in space. The landscape does not fill up its space. Lightly surrounding the scene, it only shows the location of the event. The only vague recollections of his father's example in Vienna are the idea of the bowls of rice or custard carried by two men on an improvised tray. The remains are his own invention and tallies with his reproductions of village fairs and daily peasant scenes.

The congregation is setting on benches around the table with the main protagonists, the bride, the bride's parents and the rest of the family. One can see the red canopy and the crown depicted in the Wedding Present giving ceremony. At that table, everyone is eating, cutting ham, drinking, and toasting with mugs of beer. The impression of a natural scene of life is complete. This crowd of agitated peasants already quite drunk is typical of Pieter the Younger, with his 'open' silhouettes and nevertheless always in the plan of the picture, as if squashed between two invisible separations, creating a decorative frieze. The painter keeps the movement of the picture with the two men who distribute the full bowls in the left hand side. There is a wave effect here and there with arms, bodies, heads changing shapes and giving direction; there is movement stopped, started and going on, and going back to the start but it never leaves the group of guests. This dance of bodies and excitement are particular to Pieter the Younger, shrewd observer and full of humour, he seizes the outgoing signs of the peasants behaviour, showing their love of life of the Flemish peasantry rather the misfortune of their destine as his father had done.



ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ МЛАДШИЙ

Pieter Brueghel the Younger

1564 Брюссель – Антверпен 1638

Парадигматический шедевр в творчестве Питера Брейгеля Младшего, это панно представляет один из его наиболее популярных сюжетов. Искусствовед и эксперт творчества Брейгелей К.Эртц насчитывает около 37 подписанных вариантов этой темы, которые датируются между 1607 и 1626 годами, среди почти сотни вариантов, которые довольно легкомысленно атрибутируются Питеру Брейгелю. Умело сбалансированная, эта версия вписывается в серию композиций, которые зеркально отражают элементы из знаменитой гравюры «Свадебных танцев» 1588 года Ван дер Хейдена с утерянного оригинала Питера Брейгеля Старшего.

Помимо тонкостей, которые отличают каждую вариацию темы, все панно Питера Младшего характеризуются включением персонажей, происходящих от отцовского образа, в чудесный сельский пейзаж. В плане изменения декораций Брейгель Младший отказывается от изображения свадебных подарков, находящихся на заднем плане на гравюре Ван дер Хейдена.

Присутствие деревьев в пейзаже позволяет, используя извилистые линии стволов, создать игру диагоналей, вовлекающую зрителя в дьявольский танец, которым так увлечены персонажи картины на первом плане. Их оживление, веселье и некоторая развязанность акцентируются как бы пляшущими изгибами стволов деревьев, особенно выразительными в нашей версии картины. Позади этой пьющей, пляшущей, без стеснения толкающей друг друга группы гостей стоит свадебный стол: здесь, под ловко подвешенной вместо балдахина простыней и должным образом коронованная, царит героиня дня. Ее выверенная поза выражает полное безразличие к нескромному и не лишнему зависти вниманию гостей, которые, столпившись вокруг нее, не отводят глаз от блюда со свадебными подношениями в звонкой монете. Жениха и след простыл, и вполне можно представить его среди второстепенных персонажей, также захмелевшим и подпрыгивающим в танце...

Картина полна пикантных, смачных подробностей, столь дорогих сердцу Питера Брейгеля Младшего, но которые также служат предостережением против излишеств, неизбежно сопровождающих эти сцены народного веселья.



Свадебный танец под открытым небом

The wedding dance outdoors

Дерево, масло : 40,5 x 56 см

Источник :

Галерея Шеффер, Нью-Йорк; Шарль де Пау, Брюссель, частная коллекция

Библиография:

G. Marlier, Pieter Brueghel le jeune, Brussels, 1969, p. 191, n°28 ;

K. Ertz, Pieter Breughel der Jüngere, Lingen, 1988/2000, vol. II, p.730, n°966.



Amongst the festivities of these country weddings, the panel here shows one of the most popular subjects of Pieter the Younger's works. According to Ertz there are 37 autographed versions of the theme, dating from 1607 to 1626, plus another one hundred odd pieces that are supposed to be his. Marlier, who considers a lost painting of Pieter the Elder to be the prototype, produced three important versions based on the theme of the wedding dance. There is one depicting the bride taking part in a general dance which takes place outside; another where a number of couples dance, always outside, in the foreground, whilst the bride is sitting back, with her relations and friends bring her presents or money, and then the third painting which is based on the same theme but takes place inside.

There is a wood engraving by Pieter van der Heyden, Wedding dances outdoors, that bears the inscription BRUEGHEL. INVENT. A large number of paintings have been inspired from it, as we see the same elements repeating themselves, such as the four couples dancing in the foreground, the two musicians leaning against a tree and playing the bagpipes, thus making a gap in the scenery or even the gentleman who is a witness and looks over the young man drinking.

Our painting reminds us of various known copies with similar scenes held at Musées Royaux des Beaux Arts in Brussels and the Museum of Art, Philadelphia.

The scene takes place in a tree-lined landscape with the tree trunks creating a zigzag just like the wedding guests who are dancing together in a chain in the front of the picture. The view chosen by the artist is raised so that the bride stands out and is easily recognisable with her two crowns, one traditional wedding crown on her head and the other one tied to the flag hanging between two trees in front of the wedding table. The heroine of the day, looking serious, is rather indifferent towards the crowd of guests who are very curious and dying to see the hoard of wedding presents. No sign of the bridegroom and one wonders if is not already amongst the drunk and heaving group. At the wedding table, the guests are gathered around, some of them openly kissing each other, come to a culminate point with a group of dancers in the front, who have lots of energy and fill the space waving their arms. The movement leads us to believe that there is a group of couples dancing, when in fact there are only four of them making a neat little crowd. In spite of the fact that some of them are robust they move in an elegant manner.

The party atmosphere is revealed by a palette of bright intense colours such as red, ruby and bright blue that are in complete contrast with the discreet shades of light grey, white and black. One can sense the jovial emotion of the dancers and the drinkers and the intense light enhances the festivities and the liveliness of the scene. In this case Pieter the Younger has succeeded in creating a fresh new painting with his own countryside scenes.



10-11

ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ МЛАДШИЙ

Pieter Brueghel the Younger

1564 Брюссель – Антверпен 1638

Эта уникальная пара панно, представляющая тему «Танцев на свежем воздухе» и «Застолья на свежем воздухе», числится среди лучших произведений Питера Брейгеля Младшего. Вдохновленные гравюрой Питера Ван Дер Хейдена, «Танцы на свежем воздухе» демонстрируют отличия, выдающие индивидуальный стиль нашего художника.

Три пары танцоров несомненно имеют сходство с таковыми на гравюре Ван Дер Хейдена, где можно также найти присутствующих в нашей композиции двух игроков на волынке и выполняющего роль свидетеля почетного гостя, который смотрит на пьющего молодого человека справа. Многочисленные примеры говорят, что эта тема свадебных танцев на улице была одним из самых популярных сюжетов фламандской живописи начала 17-ого столетия.

Питер Брейгель Младший в своей знаменитой композиции придает большое значение пейзажу. Он устанавливает новые принципы изображения пейзажа на заднем плане картины. Деревья, уходящие в бесконечность, придают композиции открытость и свободу.

На фоне этого пейзажа разворачивается сцена, где невеста, сидящая под короной, прикрепленной к почетному балдахину, получает подношения от родителей и друзей в блюдо, стоящее перед ней.

Художник придает необычайную свежесть листве, написанной им в импрессионистской манере, где темные мазки чередуются со световыми акцентами.

Праздничная атмосфера утверждается разнообразной палитрой ярких, интенсивных красок. Здесь чувствуются эмоции танцоров и пьющих гостей. Интенсивность света погружает сцену в состояние оживления и динамики. «Застолье на свежем воздухе» или «Крестьяне за столом» обязаны своими достоинствами персональному стилю, свойственному нашему художнику. Картина изображает несколько сидящих за столом во дворе крестьян, уже знакомых нам из творчества художника. Он воспроизводит центральную сцену картины, хранящейся в частной коллекции в Великобритании, где трое мужчин и две женщины дружески угощаются за столом. Женщина, сидящая между двумя мужчинами, принимает в руки кувшин, который принес им шестой персонаж, в чем выражается динамичность сюжетов Питера Брейгеля Младшего.

Вдали над холмом виднеется церковь, окруженная стеной. Мы видим сцены из крестьянской жизни в деревне, где рука художника помещает каждый персонаж в реальную обстановку.

Интенсивность цветов помогает передать всю глубину этого прекрасного пейзажа.

Несомненно одна из лучших работ Питера Брейгеля Младшего, эта пара панно представляет собой идеальный пример, демонстрирующий талант художника.

Крестьяне за столом под открытым небом
Peasants sitting at table outdoors

Свадебные танцы под открытым небом

Wedding dances outdoors

Дерево, масло : 34 x 50 см

Подпись: П. Брейгель

Источник :

коллекция Джеффри Галерея Слаттер, Лондон 1944; Галерея Митчелл, Лондон 1957; Аукцион Кристи, Лондон 2.12.83, n°61; частная коллекция, Англия

Библиография :

Georges Marlier, *Brueghel Le Jeune*, c.196-197, рис.115, с. 390-391, рис.241; Klaus Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Luca Verlag Lingen, 1988/2000 с.690-91



This unique pair, that represent *The Wedding Dance Outdoors* and *Peasants sitting at table outdoors*, are catalogued amongst Pieter Brueghel the Younger's finest paintings and show him at the summit of his work. It is particularly interesting to compare the top part of the panel exhibited here with that of the previous number in this same catalogue. Pieter the Younger has created a completely new and independent version of the subject in the way he has situated the dancers and the bride's table, leaving out the fourth couple that are present in the previous copy. He has also omitted some of the guests who are gathered round the bride, thus making it clearer. But the most important difference lies in the emphasis that he gives to the landscape that does not play a main role in the other versions. The trees are higher in the sky and the exquisitely fresh foliage is painted in an almost impressionist way that is particular to the artist, with dark commas alternating with sparks of light. Everything has become crystal clear, almost synthetic.

These dances link up with the second panel, *Peasants sitting at table outside*. This small vertical panel is one of Pieter the Younger's most pleasant creations and one of the most rare as well, due to the relatively large scale of the figures. These five villagers, three men and two women, are sitting at a table and seem to be quite drunk. One of them at the end of the table, raises his arm to call attention, another has grasped a jug whilst his neighbour holds out hers for the innkeeper to fill. The two others eat and drink greedily. In the background a child raises his two arms; further in the distant one can see a church surrounded by a small wall.

This is one of the best examples of an original work of the artist. The panel has apparently been treated with a dark yellow liquid, thus allowing the artist to paint very sparingly but bringing out the intense colours of the clothes. Due to the fact that these two panels are considered together, Marlier suggests we consider the villagers sitting down, as tired servants who are eating after having served at the wedding feast. This group of people tally with other groups painted by the artist later in scenes of country fairs and daily peasant life.



ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ МЛАДШИЙ

Pieter Brueghel the Younger

1564 Брюссель – Антверпен 1638

Возвращение с ярмарки
The Return from the Country Fair
 Дерево, масло : 39 x 57,1 см

Источник :
 коллекция барона Эвенса 3 Копле и его наследников, 1992
 галерея «Хёвель», Брюссель, 1945; частная коллекция

Библиография :
 Г. Марли, Питер Брейгель Младший, Брюссель, 1969, стр. 393-396, илл. 244.
 К. Эртц, Питер Брейгель Младший, Линген, 1988-2000, том 2, стр. 916, ?
 E1299.
 Klaus Ertz, Pieter Brueghel der Jüngere, Ed Luca Verlag Lingen 1988/2000, p.917,
 ill n° E1302.

Здесь речь идёт об одной из самых законченных и уравновешенных композиций, которые нам дал Питер Брейгель Младший на тему народных гуляний. Новаторским способом, но с усердием и хитринкой, ему свойственными, Питер Брейгель Младший обращает внимание на другую сторону праздника, на его последние огни и забавные последствия, вызванные этими чрезмерными увеселениями. Брейгель Младший создаёт полностью оригинальное и собственноручное произведение, лишённое каких бы то ни было отцовских влияний.

Вопреки другим ярмаркам Брейгеля, но следуя скорее модели свадебной процессии, действие разворачивается в чистом поле и расчлняется на самом деле на два разграниченных и в то же время накладывающихся один на другой планы.

Брейгель сосредотачивает основных персонажей этой сценки на переднем плане, на повороте слегка поднимающейся дороги, образующей как бы театральную эстраду, позволяющую детализировать их движения, их мимику, их отношение к происходящему. И хотя такой сценке дают обычно название "Возвращение с ярмарки", сразу становится понятно, что она могла бы называться "Возвращение с процессии": персонаж, изображённый дворянином на переднем левом плане, несёт какой-то религиозный флажок, что вовсе не должно удивлять в историческом контексте, когда религиозные празднества и народные гуляния были тесно связаны и проходили одновременно.

Позади этой группы видим чету среднего возраста, довольно дородного телосложения, которая с трудом идёт, в сопровождении маленького ребёнка, уцепившегося за свою деревянную лошадку, и мужчины помоложе, несущего свёрнутый хоругвь. В центре группа крестьян, у которых ещё достаточно сил пуститься под звуки волынки в дьявольскую фарандолу, в то время как немного правее женщина безуспешно пытается привести в чувство своего благоверного, явно



Absolute masterpiece in the artist's production, this panel stands out as one of the most successful and well-balanced compositions that Pieter Brueghel the Younger painted on the theme of popular celebrations. With his customary verve and wit, the artist takes the innovative approach of the other side of the festivities: the last embers of the fires, and the often comical after-effects of such excessive revelry. Brueghel the Younger has thus created an entirely original and individual work without any model from his father's repertoire.

In contrast to the other Brueghelian fairs, and more in line with the Wedding procession, the scene takes place in the open country and is in fact made up of two distinct registers which have been superimposed.

In the foreground, Brueghel concentrates on a stretch of road which is elevated like a theatrical tribune, allowing him to depict the gestures, expressions and attitudes of the figures in detail, capturing the essence of the actors in this scene. While this picture has been habitually referred to as Coming home from the fair, it is plain to see that it could just as easily be called Coming home from the procession. The figure being presented to the gentleman in the left-hand foreground in fact holds a processional banner, an element which should come as no surprise at all in a historical context in which religious festivities and popular celebrations were intrinsically linked and took place at the same time.

Behind this group, a middle-aged couple of considerable girth makes their way with difficulty accompanied by a small child on his hobby horse and a younger man carrying a rolled up pennant. At the centre, a group of peasants are managing to muster the energy to launch into a frenzied folk dance to the music of the bagpipes, while, at the right, a woman is desperately trying to revive her husband who is obviously quite tipsy. At the far right, an elderly couple is readying themselves for the difficult trip home: the woman, still sitting down out of urgent necessity.

The landscape unfurling behind this group of figures, in this case a long road lined with barrels, following the course of a river, could also be the subject of variation:



ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ МЛАДШИЙ

Pieter Brueghel the Younger

1564 Брюссель – Антверпен 1638

сильно захмелевшего.

Совсем справа чета старичков готовится возобновить тяжёлый для них путь домой: женщина ещё сидит, но кажется пытается встать, в то время как на других версиях этой композиции она просто-напросто сидит, чтобы справиться более чем безотлагательную нужду.

Пейзаж, разворачивающийся за этой группой персонажей, в частности, длинная дорога, обсаженная высокими деревьями, пролегающая вдоль речушки, может также быть с небольшими отклонениями: извилистая дорога, отсутствие речки и т.п.

В качестве связи с верхней частью композиции мы видим чету крестьян и повозку, в которой укрдкой обнимается парочка, и всё это с трудом поднимается к ровной площадке на переднем плане.

За этим откосом видим деревню, где художнику удаётся очень точно воспроизвести последние признаки ярмарки: несмотря на малый масштаб персонажей, впрочем весьма многочисленных, легко различимы игры и другие развлечения, которыми эти персонажи заняты: фараңдолы, догонялки, игра в шары или стрельба из лука, которыми занято менее религиозное большинство, в то время как небольшое количество верующих находится за оградой церкви.

Богатство этой картины, изобилующей мельчайшими деталями, нам очень много рассказывает, что-то похожее на смачный анекдот, но за всем этим мы не должны забывать, что речь идёт также о великолепном панорамном пейзаже, в котором доминируют зелёные и охровые тона и который веселит нас пёстрыми смешными нарядами крестьян на переднем плане. Именно в этой двойственности великого пейзажиста и певца крестьянских обычаев следует, начиная с 1616 года, искать квинтэссенцию искусства художника, который решительно и в оригинальной манере впитал в себя отцовское наследие.



winding road, without the river, etc. Providing the connection with this upper register of the composition, a pair of peasants and a cart shields the furtive gestures of an entwined couple struggling up the hill towards the area in the foreground.

Behind this steep slope appears a village in which the painter manages to clearly indicate the dying fires of the fair: in spite of the reduced scale of the figures, which are more profuse than in other parts of the picture, one can clearly make out the games and other activities in which they are engaged: folk dances, chases, bowling and archery for the less pious among them making up the greater part, while a number of faithful believers remain inside the enclosure of the church...

The narrative richness of this picture, which is peppered with countless details conjuring up lusty anecdote, must not lead us to forget that it is also an impressive panoramic landscape, the predominantly ochre and green tones of which are accented by the vivid colours of the clothing worn by the peasants in the foreground. It is this duality of painter of sweeping landscapes on the one hand and chronicler of peasant customs on the other that characterises, from 1616 onwards, the artistry of a painter who has fully assimilated his father's legacy in an entirely original way.

The actual version, recognised by Ertz as one of those amongst the 18 autographed versions of theme, stands out with its particularly homogeneous finishing touch. As far as the features are concerned, it is very similar, even in size, to the panel held at the National Gallery in Prague and to another version belonging to the Count Navaquès' collection in Madrid.



13-14

ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ МЛАДШИЙ

Pieter Brueghel the Younger

1564 Брюссель – Антверпен 1638

Он играет на челюсти, или музыка богатого всегда приятна
He plays the chin or the rich mans music is always sweeter even when played on an animals chin

Дерево, масло : диаметр 18 см
Подписано : «PBREVGHEL» внизу справа

Источник :

Частная коллекция, Коллекция Йонкхера, Париж, 1989, Галерея Босра, Амстердам

Библиография :

G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, p. 148;

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol. I, n° E62, p.198, reproduit p. 100.

Известен ряд небольших картин Питера Брейгеля Старшего, представляющих «грешки». Слово «грешки» взято из жанра моралите, очень популярной в ту эпоху назидательной аллегорической драмы, персонажи которой олицетворяли различные пороки и добродетели. Естественно, что термин «грешки» применялся к картинам и гравюрам, вдохновлявшим этот народный театр. Большая картина Питера Брейгеля Старшего Пословицы, хранящаяся в Государственном Берлинском Музее, не что иное, как продолжение «грешков». Многие из представленных там действий пришли из театра и таким образом зрителю ничего не стоило их распознать и выделить смысл.

До нас дошло большое количество «грешков», на маленьких круглых деревянных дощечках и подписанных Питером Младшим. На всех изображены один-два персонажа, либо на фоне пейзажа, либо в интерьере. Марлье нашел таких более шестидесяти, и на них представлено около тридцати различных сюжетов. Из тридцати зафиксированных сюжетов, двенадцать посвящены пословицам и поговоркам, запечатленным Брейгелем Старшим на вышеупомянутой большой картине; остальные, по всей очевидности, продолжают тему гравюр из серии Двенадцать пословиц или поучений - изобретения Брейгеля Старшего, согласно Марлье, - семь из которых носят монограмму Жана Вирикса (пять остальных приписывают авторству Питера ван дер Хейдена). Двенадцать поучений состоят из: Мизантропа, Господина, играющего на лошадиной челюсти, как на скрипке, Торговец глантерсей, расхваливающий свой товар, двое Слепых, Дурак, высживающий яйцо, Сено, бегущее за лошастью, Человек, греющийся у горящего дома, и Человек с мешком денег и окруженный лъстецами.

Немногие серии, состоящие из нескольких картин, сохранились в одном и том же месте. С течением времени, особенно в связи с продажами с аукциона в нашем веке, эти две картины, являвшиеся частью парного ансамбля каждая, отделились.



There are many small paintings of the 'sinneke' by Pieter the Elder. The word 'sinneke' comes from the stories that were the main part of the theatrical performances of the time, particularly those of the rhetorical school, whose plays were often a series of scenes and each one bearing an educational and moralising role. The term 'sinneke' was applied quite logically to the paintings and engravings that were inspired by this popular theatre. Pieter the Elder's large painting, the Proverbs, held at the Staatliche Museum in Berlin, is nothing but a series of sinnekens. Many of the acts portrayed in the painting originate from the theatre and so the viewer at the time could easily identify them and had no difficulty understanding their meaning.

We have come across a large number of sinnekens on small round panels, several amongst them are signed by Pieter the Younger. They all portray one or two figures, either in a landscape or inside. Marlier has identified more than sixty of them, representing 30 different subjects. Of the 30 subjects catalogued, 12 represent proverbs or phrases that Brueghel the Elder had incorporated in his large painting in Berlin that we have already spoken about: the others quite obviously depict the engravings following on from the Twelve phrases or moralities, Pieter the Elder's inventions according to Marlier, of which 7 bear Jean Wierix's initials (the 5 others are generally considered to be works of Pieter van der Heyden). The 12 illustrated phrases represent: the Misanthrope, the Lord playing a horse's chin like a violin, the Draper boasting about his goods, the two Blind men, the madman sitting on an egg, the hay running after the horse, the man warming himself by the house on fire and the man with a bag of money and his charmers.

Few series of these groups of paintings have managed to be kept together. Over the years particularly at auctions during the last century, two paintings making part of a set where split up.



13-14

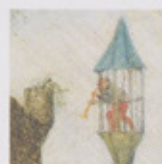
ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ МЛАДШИЙ

Pieter Brueghel the Younger

1564 Брюссель – Антверпен 1638

На гравюре резцом, созданной Жаном Вириксом, слева на огромной нижней челюсти, где сидит персонаж, есть двустилие на французском: «У кого есть средства, тот пусть хоть на челюсти играет», и на видном месте четверостишие на фламандском. На нидерландском имя существительное «kaak» имеет несколько значений. Одно из них – «челюсть»; другое – «позорный столб». Как следствие, с этим словом появились поговорки, такие, как, например, «op de kaak spelen» – «играть на челюсти», «hij is een kaakspeler» – «это игрок на челюсти» – «играть на челюсти!» – значит наживать богатство нечестным путем, и затем: «aan de kaak stellen» (поставить, приставить к позорному столбу), аллюзия на неминуемое наказание преступникам, состоявшее к тому, что их публично выставляли у столба с фонарем на вершине. На картине Пословицы Питер Брейгель Старший для того, чтобы показать, что его аллегорический музыкант – преступник, позаботился о том, чтобы «украсить» подпорки фонаря на позорном столбе отрубленной рукой и несколькими ушами, таким образом создавая аллюзию на увечья, которые справедливо получили преступники, осужденные на позорное наказание. Именно эти две пословицы, основанные на двусмысленности слова «kaak», вдохновили Вирикса на создание эстампа по мотиву Брейгеля. Во всяком случае, о чем свидетельствует и текст, выгравированный на видном месте композиции, пословица относится к сборщикам налогов, и в данном случае – налогов на войну.

На представленной нами картине вид персонажа, сидящего на челюсти, и его тяжелое подбитое мехом пальто выдают в нем официальное лицо, в данном случае сборщика налогов на войну, столь устрашающий, сколь неуязвимый, исполняющий свои функции под защитой крепости, содержанию и предназначению которого он должен следовать. На заднем плане возвышается позорный столб, где, на данный момент, находится не приговоренный преступник, а трубач, устроившийся там с тем, чтобы предупреждать публику о том, что ждет виновного в противозаконных поступках.



At the left on Jean Wierix's engraving, there is a chin with a person sitting on it, the chin bears the inscription in French proverb: *Qui de recevoir a moi/en Sur la machoire il ioue bien* and standing out, a 4 line Flemish proverb. In Dutch, the noun 'kaak' has several meanings.

One bearing "chin", another "pillory". Then came along the proverbs, such as "op de kaak spleen" (to play on the chin); "hij is een kaakspeler" (he is a chin player) "playing on the chin" meaning to cheat or to earn money illicitly, and then "aan de kaak stellen" (to be put in the pillory) referring to the punishment imposed in those days to criminals, which consisted of them being publicly exhibited in a frame on the top of the pillory. In his *Proverbs*, held in Berlin, Pieter Brueghel the Elder, in order to show that his allegorical musician is a criminal, he went to pains to decorate the frame of the pillory with a hand that had been cut and several ears, thus making allusion to the mutilations that the men of law inflicted on those who had been condemned to punishment. These two proverbs based of the two meanings of the noun "kaak" are the inspiration of Wierix's engraving according to Brueghel. Nevertheless, like the underlined text in the painting says, the proverb here is applied to tax collectors – in this case to the collectors of war penalties, whose powers were such that they could carry out such shameful violations.

On the painting exhibited, we can see from the manner and also from the heavy coat lined with fur that the person sitting on the chin is indeed an official. In the circumstances a collector of war penalties, just as feared as he is unassailable, as he carries out his duties behind the protection of a fort that he has to maintain and at the same time assume its role. The pillory stands out in the background, this time there is a trumpet player and not a vile criminal who is set up there in order to warn the public of the punishment inflicted to those who are guilty of crimes.



13-14

ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ МЛАДШИЙ

Pieter Brueghel the Younger

1564 Брюссель – Антверпен 1638

Каждый продавец хвалит свой товар, или обман всегда оборачивается против себя
All drapers boast about their wares or a taste of your own medicine
 Дерево, масло : диаметр 18,60 см

Источник :
 Частная коллекция, Галерея Зетгеллика, Эппеде, 1959
 Галерея Боера, Амстердам, 1946

Библиография :
 G. Marlier, *Pieter Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, p. 147;
 K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jungere*, Lingen, 1988/2000, vol. I, n° E56, p.197, reproduit p. 96.

Это второе маленькое панно также происходит от гравюры резцом, сделанной Жаном Вириксом. Торговец продает свой товар, но является ее очень свободной версией. На гравюре фигурируют: слева от правой ноги пузатого персонажа – буква В; слева от правой ноги торговца – буква А; внизу четверостишие на французском.

Смысл его сводится к тому, что хитрый крестьянин не поддается мошеннику торговцу и прогоняет его. Так торговец наказан за свой обман. Таким образом мошенничество находит своего хозяина, или «обманут будет тот, кто сам считал, что обманул другого».

Верный своей манере приближать интерпретируемые сюжеты к жизни, Питер Младший не переносит на свою картину улицу на заднем плане гравюры. Напротив, он не может противостоять удовольствию изменить задний план и обогатить его сельским пейзажем и несколькими персонажами. Два главных щекастых героя, чьи лица написаны в характерной манере Брейгеля Младшего, отличаются более выразительными и более индивидуализированными выражениями, чем лица персонажей Брейгеля Старшего. Питер Младший совершенно четко раскрывается в этой полной остроумия композиции, выполненной в светлых тонах.



This second round painting is also inspired from Jean Wierix's engraving, the Drapers boasts about his wares but this is a very free version. On the engraving is inscribed the letter B ;to the left of the right foot of the person with the pot belly, to the left of the tradesman's right foot the letter A and underneath the French proverb:

*A. Voici de rets trompes et fleutes : Telle denrée oncques vous neutes.
 B. Va ten mercier va ten d'icy: Ven ailleurs ta denrée aussi.*

The significance of the painting becomes clearer when you understand that the word "fluitien" in Dutch can mean to lure, thus the nets can mean traps for the buyers, and the word "trompen" in Dutch could come from the French word "tromper" to mislead.

The smart peasant is not caught out and chases the tradesman away, who is punished for his fraud. Thus it is a case of the biter bit, or you are punished for your misgivings.

As custom, Pieter the Younger, plays down the subjects he interprets, he has not used the street in the background of the engraving or the sever atmosphere of the painting. On the contrary, he could not stop himself changing the background and add a perfect country landscape with some small figures. The two protagonists, whose chubby faces are typical of Pieter the Younger's style, have more strongly pronounced features and more individual than in Brueghel the Elder's work. Pieter the Younger definitely proves himself in this painting, which is full of verve and studded with bright colours.





МАРИНУС ВАН РЕЙМЕРСВАЛЬ

Marinus van Reymerswael

Около 1495 – Реймерсваль – после 1567

Менялы

The money changers

Дерево, масло : 96 x 74 см

Источник : частная коллекция

Библиография :

L. Silver, *The painting of Quinten Massys with catalogue Raisonné*, Oxford, 1984, pp.138-140, plate 121.

Жанровый художник, родившийся между 1490 и 1495 годом, Маринус ван Реймерсваль был записан в подмастерья в ателье Симона ван Дале в Антверпене в 1509 году и становится мастером в 1513 году. После этой даты никакие архивы Антверпена не упоминают о нем. Его творчество относится в эпохе между 1521 и 1547 годом. Стиль Ван Реймерсваля отличается реализмом и наблюдательностью. Он увлекается физиономистикой, передает бытовые детали с интересом и тщательностью, предлагая нам нестандартное видение реальности. Его стиль часто неровен, беспокойен, отличается острым, нервным, почти судорожным графизмом, его контуры очень четки, контрастные цвета производят сильный декоративный эффект.

Творчество Маринуса ван Реймерсваля является ярким образцом школы маньеризма. Сюжет не имеет для этого художника первостепенной важности. Его интерес в основном сосредоточен на выражении состояния его собственной души и отсюда вытекает оригинальность его стиля. Его первые картины были вдохновлены Квентином Метсисом. Ван Реймерсваль ставит на них свою подпись только в 1538 году - обычно это сюжеты «сборщиков налогов» или «менял». Эта тема будет разрабатываться ван Реймерсвалем начиная с 1521 года. В это время художник полностью освобождается от влияния Метсиса. В нем уже нельзя видеть только последователя этого художника. Он берет те же сюжеты, что и Квентин Метсис, но трактует их совершенно другим образом. Его современники по достоинству оценивают и охотно покупают его картины благодаря их исключительному качеству.

Эта картина входит в число лучших произведений художника из Антверпена. Стиль, столь характерный для ван Реймерсваля, получил широкое признание. Его ателье завалено заказами на вариации хорошо знакомой темы «менял и ростовщиков». Эта модная тема служит прославлению экономической активности страны в ту эпоху. Композиция, таким образом, призвана в почтительном духе трактовать профессию менял и ростовщиков. Будучи индустриальным и коммерческим центром Европы, Фландрия также играет привилегированную роль в торговле искусством и в обмене идеями.

В характерном для школы маньеризма стиле, Маринус ван Реймерсваль строит художественное пространство этой картины. Оно сжато, ограничено, и только полуоткрытая дверь оставляет немного свободы для взгляда. Каждый из двух персонажей увенчан головным убором, оттеняющим лица. Богатая и чистая цветовая гамма Реймерсваля особенно видна в ярких одеждах менял. Художник не пренебрегает фоном картины и, заботясь о реализме, воссоздает беспорядок на полках, где книги и пергаменты соседствуют с подсвечником.

Эта композиция имеет сходство с картиной художника, находящейся сейчас в Музее Дрездена «Обменщик золота и его жена», также как с двумя другими произведениями на ту же тему, принадлежащими Музею Мюнхена и Коллекции Каррано во Флоренции. Художественные достоинства этой картины необычайно высоки.

A genre painter, born between 1490 and 1495, Marinus van Reymerswael was registered as an apprentice in the workshop of Simon van Daele in Antwerp in 1509 and became a master in 1513. There is no mention of him in any Antwerp archives after this date. His known works were created between 1521 and 1547. Initially drawing his inspiration from Quentin Metsys, he specialised in depictions of money lenders, usurers, tax collectors, money changers and scholars. Nevertheless, he displayed a highly personal vision, often acerbic and incisive, in the psychological sketches of his characters. His visual expression possesses an impassioned, nearly tormented vigour.

His paintings go beyond simple portraits but form genre scenes which enabled the artist to voice critique of the established social order. These subjects allowed him to unleash a biting, satirical wit that was much appreciated by his peers.

Two money changers are seated in a room before a counter covered with a green cloth. The first, wearing a red cap adorned with a gilt brooch, and a brown doublet trimmed with fur at the collar and cuffs, uses a reed pen to record the figures for the accounts in a register before him. The second, wearing a green turban which loops down to his shoulders, points with his right index finger to the book of accounts. In front of them, on a table, there is a heap of coins and jewels. In the background, in a pale wood ornamented cabinet against the wall are other registers, several parchments wrapped in a leather sheaf, a candleholder and a pair of scissors. All of these objects are depicted with such meticulous care that one can identify, for example, each individual coin. The face of the money changer with the pen, with his large nose squeezed by the bottoms of his spectacles reflects an intense concentration, and the tension of his two fingers on the money he holds in his left hand, as well as the back of his right hand riddled with raised veins, gives the impression of a figure seized with greed, with van Reymerswael using this panel to satirise excessive concern for money. The figure on the right, with his hateful mouth, ferocious and merciless expression and deeply lined face, turns towards an invisible creditor. Might this be the artist's warning to the viewer of the dangers of usury?

In any case, the depiction of the professions of money changers, lenders and others of similar ilk was common in this age in which the economic activity in the region was booming. In fact, with the great discoveries of new continents shifting the global economic activity to the Mediterranean and the Atlantic Ocean, from the early 16th century Antwerp became a chief center of exchange between North and South and, with the trade in all manner of goods and even the minting of various international currencies, soon creating the need for the extensive services of bankers and money changers, particularly in order to set the official exchange rates.

The vigorous draughtsmanship, expressive character of the figures, and the vivid colors dominated by the marvellous interplay of the red and green which harmonises with the browns and golds of the overall composition contribute to the realisation of a masterpiece of exceptional pictorial quality. This composition can be compared to another composition by van Reymerswael, of which he painted various versions, including a tax collector and his wife, dated 1538 now in the collection of the Alte Pinakothek in Munich; the money changer and his wife, dated 1539 and on display at the Prado in Madrid; and the money lender and his wife, dated 1540 and in the collection of the Statens Museum for Kunst in Copenhagen.



ХЕНДРИК ВАН КЛЕВ

Hendrick van Cleve

Около 1525 – Антверпен – 1589

Сын Виллема ван Клева, основателя этой прославленной династии художников, Хендрик родился в Антверпене в 1525 году и обучался в мастерской Франса Флориса. Он мог вполне съездить в Италию до 1551 года, того самого, в котором получил звание свободного мастера в Антверпене. Возможно, он был также известен как мастер Утрехтской Пильдии под именем Хендрика ван Клефа, где его присутствие засвидетельствовано в 1569 году.

О творчестве художника известно очень мало, разве что по гравюрам, изданным Филипом Галлем на основе его топографически верных пейзажей и городских видов (в том числе и видов Рима), а также романских руин. Всего лишь несколько работ официально признаны принадлежащими его кисти: версии вида Ватикана; панорама Рима 1550 года; вид на сады кардинала Сези в Риме и образцы конструкции Вавилонской Башни. Последние, выполненные в весьма впечатляющем стиле, похожие на работы М. ван Валькенборха, одна из которых когда-то приписывалась Роттенхаммеру, напоминают чертеж архитектора или большую живописную миниатюру; они прокладывают путь грандиозной концепции пейзажа. И, наконец, известны несколько благородных собраний в античном окружении или дворцовом интерьере, превосходящих творчество Колери.

Более века находившаяся в коллекциях одной и той же семьи, эта величественная Вавилонская башня представляет собой недостающее звено, позволяющее осознать эволюцию типологии темы, связующее брейгелевскую модель, которой точно следовал среди прочих Лукас ван Валькенборх, и более спиралеобразную модель, предпочитаемую Якобом Гриммером и его последователями.

Ван Клев аффилирует брейгелевскую модель, он заостряет внимание как на вертикальной стороне строения, так и на всех элементах, очевидным образом затрудняющих строительство: дезорганизация строителей, вызванная разделением языков, проявляется с самого начала конструкции, испещренной аркадами и неровными пролетами, нарушающими устойчивость строения. Наклон и различная высота винтообразных перил несет ту же смысловую нагрузку, создавая впечатление хаоса, усиливающегося по мере восхождения к вершине, многозначительно скрывающейся в облаках за неведомым горизонтом. Большое число строений, не имеющих прямого отношения к башне на подходах к ней и пристроенные попутно: пристройка на входе, часовня в готическом стиле на первом уровне или романская базилика на втором, а также здание в византийском стиле у подножия обелисков, свидетельствует о разрозненности на строительной площадке, а также создает у нас образное представление о значительной длительности строительства. На другом уровне эта стилистическая разнородность выступает в качестве религиозной транспозиции концепта разделения языков. Этот архитектурный ералаш, однако, не ограничивается христианской традицией,



Вавилонская башня
The Tower of Babel

Дерево, масло : 95,2 x 127 см
Подписано монограммой

Источник : частная коллекция



The son of Willem van Cleve, the founding father of this illustrious line of painters, Hendrick was born in Antwerp in 1525 and was trained in the workshop of Frans Floris. He travelled to Italy before 1551, which was the year in which he became a master in Antwerp. He may also have been made a master in the Guild of Utrecht under the name Hendrick van Cleef as his presence is recorded there in 1569. Little would be known of his body of work if not for the engravings published by Philips Galle after his topographical landscapes, city views -including of Rome -and his Roman ruins. Only a few paintings have been attributed to him : versions of a view of the Vatican; a panorama of the city of Rome in 1550; a view of the gardens of Cardinal Cesi in Rome and versions of the construction of the Tower of Babel. These latter works, done in an impressive style not unlike that of M. van Valckenborch – one of whose works was formerly attributed to Rottenhammer - recalls the plans of an architect or a giant illuminated miniature which opens onto a grandiose conception of the landscape. Finally, it also features various elegant gatherings set in antiquity or within a palace which foreshadow the work of de Coulery.

Held for over a century in the private collection of a single family, this magnificent Tower of Babel forms the missing link for tracing the typological evolution of the depictions of this theme, starting with the Brueghelian model that was closely followed by artists such as Lucas van Valckenborch and developing into the more spiraling model applied by Jacob Grimmer and his followers.

Van Cleve further elaborates the Brueghelian model by accenting the vertical aspect as well as all of the elements that highlight the building's lack of viability: the disorganisation of the builders which resulted from the splintering of the original universal language is expressed at the base of the structure in its series of arcades and irregular openings which undermine its stability. The varying slants and the heights of the spiraling ramps has the same effect of creating an impression of chaos culminating at the top of the tower which most appropriately vanishes into the clouds of an uncertain horizon. The multitude of small buildings erected around the perimeter of the Tower, ranging from the Renaissance kiosk at the entrance, to the Gothic chapel at the first level or further, the Romanesque basilica on the second ramp and the Byzantine style structure at the foot of the obelisks, all serve to increase the cacophony of the worksite, and indicate the long duration of the project. Considered on another level, this stylistic diversity also acts as a nondenominational transposition of the concept of the division of language. After all, this architectural melting pot is not limited to Christianity and includes decorative motives which suggest the universalisation of the theme: classical statuary, obelisks, a turbaned bust with a Muslim air, a river nymph holding a horn of plenty, etc.



ХЕНДРИК ВАН КЛЕВ

Hendrick van Cleve

Ок.1525 – Антверпен – 1589

в нем уживаются декорации, предполагающие универсализацию сюжета: античная статуя, обелиски, бюст, увенчанный чалмой по магометанской традиции, речная нимфа с рогом изобилия в руках, и т.д. Стилистически, именно это обилие деталей и особый способ их подачи лучше всего подходит определению монограммы на картине. Оно также позволяет категорически исключить случайно признанное авторство Вредемана де Вриса (автора, кисти которого, по утверждению ван Мандера, принадлежит утерянное ныне изображение Вавилонской башни), данное несколько преждевременно в отношении настоящей картины, на основании приблизительного прочтения монограммы. Сходство с другой картиной Хендрика Панорамный вид Ватиканских садов, увенчанной монограммой и датированной 1587 годом, является в высшей мере недвусмысленным и инструктивным. Некоторые из декораций, отвечающих идеалам античного искусства, используются в обеих картинах, кроме того, мы в них находим ту же городскую архитектуру в средиземноморском стиле. Одна из прочих особенностей этой картины заключается в том факте, что, в отличие от того, что мы видим у Брейгеля, Валькенборха или Гриммера, городское поселение у подножия башни не подводится под типологию фламандского стиля и выглядит, скорее, результатом списанного с натуры итальянского пейзажа, украшенного выдуманными античными постройками и дворцами с зубчатыми стенами. Редкие намеки, указывающие на географическое положение башни на воображаемом Востоке, проявляются в присутствии верблюдов у водопойного желоба, в отдельных архитектурных деталях, таких, как, например, бюст или обелиски, украшающие башню, или же в восточном одеянии основных персонажей – Нимрода и его свиты. Последние располагаются на террасе, образующей левую кулису картины – сюжет, перенятый, в частности, Абе́лем Гриммером в большинстве его композиций, только он располагал эту группу, главным образом, справа.

Размах пейзажа, одновременно морского и речного, как и сравнение с приемами, предпочитаемыми современниками художника, имеют огромное значение, выявляют особо эффективную панорамную концепцию, типичную для творчества Хендрика ван Клева. Будучи определяющим звеном, позволяющим понять эволюцию иконографии, это внушительное полотно представляет собой также решающий элемент, который позволяет заново оценить важность мастера, обладающего многогранным талантом пейзажиста, художника, пишущего интерьеры и персонажей. Помимо своей богатой общей классической культуры, он таким образом раскрывает перед нами свое фундаментальное понимание общечеловеческих ценностей, имплицитно возрождающихся в рамках такого притягательного сюжета, как Вавилонская Башня.



Stylistically, it is this profusion of details and their specific handling that best supports the unambiguous identification of the monogram that marks this panel. It also makes it possible to categorically rule out the attribution to Vredeman de Vries (who, according to van Mander, painted a Tower of Babel which has been lost without a trace) which has occasionally been suggested for this panel, based on an interpretation of the monogram. Furthermore, a comparison with another work by Van Cleve, a Panoramic view of the Gardens of the Vatican, a panel which is monogrammed and dated 1587, is also particularly revealing and instructive. Some of the same classical decorations appear in both works as does the same type of urban architecture with a distinctly Mediterranean character. Another interesting aspect of this panel is that, unlike in the treatments by Brueghel, Valckenborch and Grimmer, the cityscape that unfolds at the foot of the tower is devoid of Flemish stylistic elements and seems to be rather derived from an Italian city drawn from life, punctuated with fantastical buildings and crenellated palaces. The few rare indications of a geographical location in an imaginary Orient are provided by the presence of camels at the drinking trough, and certain isolated architectural motives such as the bust or the obelisks that adorn the tower, as well as the turbaned costumes of the main figures of Nimrod and his courtiers. This group is seen on a terrace that forms the left-hand flank of the painting, in a motif that Abel Grimmer applied in most of his compositions, although generally situating it on the right.

The expanse of the landscape, featuring both ocean and river views, also significant in comparison with the formula used by his contemporaries, denotes a particularly successful panoramic conception typical of Hendrick van Cleve. As the essential link to understanding the evolution of an iconography, this impressive panel also constitutes a decisive element for reevaluating the importance of an artist of multiple talents as a painter of landscape, architecture and figure. In addition, it attests to his solid classical training and his fundamental understanding of the values of Renaissance humanism implicitly present in the fascinating theme of the Tower of Babel.



Антверпенский художник Абель Гриммер является сыном пейзажиста Якоба Гриммера (1526 – 1590), у которого и проходит обучение прежде чем в 1592 году быть принятым в качестве Мастера в Пильдию Святого Луки.

Он написал множество пейзажей маленького формата, представляющих сельские сцены, иногда добавляя в них библейские мотивы; особенно он специализировался на сериях, посвященных изображению четырех времен года и двенадцати месяцев, что является, по сути, переносом на холст календарей миниатюристов.

Современник Питера Брейгеля Младшего, он также интерпретирует, но в очень личной манере, некоторые гравюры и модели, задуманные Питером Брейгелем Старшим и Хансом Бодем. Он сохранял глубокую привязанность к слегка архаичному духу и концепции XVI-го века. Вполне вероятно, что он также получил архитектурное образование. Это профессиональное отношение – в передаче зданий и перспектив – мы узнаем на картинах, изображающих интерьер церквей или дворца, а также панормные виды Антверпена и Вавилонские башни.

Художник демонстрирует нам свой большой талант в искусстве рисунка и редкую точную наблюдательность. Его творчество характеризуется четкой и точной графикой, синтетическое видение природы по примеру примитивистов и миниатюристов, композиция, состоящая из схематичных линий, необычайная тонкость выбора и сочетания тонов.

Не зная размаха творчества этого художника, можно было сказать, что он «упрощал природу с очаровательной и поэтической наивностью в сочетании с большим умением исполнения.» На самом деле, его живописная концепция объединяет определенный реализм пейзажа, обладающий очень персональным акцентом, с стилизацией природы и архитектуры.



Фламандские пословицы: настоящий портрет злоупотреблений в мире наоборот

The Flemish proverbs: the true portrait of the folly of the world turned upside-down

Холст, масло : 78 x 113 см

Источник :

частная коллекция, Галерея Р.Финка, июнь 1959 года

Библиография :

R. de Bertier de Sauvigny, *Jacob et Abel Grimmer*, catalogue raisonné, la Renaissance du Livre, Belgique, 1991, p.290, n°2; reproduit p.288, pl.151.



The Antwerp painter Abel Grimmer was the son of the landscape painter Jacob Grimmer (c. 1526-1590) to whom he was apprenticed before becoming a master of the St. Luke painters' guild in 1592.

He painted many small-scale landscapes showing farmland scenes and sometimes including biblical motives; above all he specialised in series on the subject of the Four Seasons and the Twelve Months, which are in some ways like a transposition onto panels of the illuminated calendars of the miniaturists.

A contemporary of Pieter Brueghel the Younger, like Brueghel, but in a style all his own, he interpreted certain engravings and models created by Pieter Bruegel the Elder and by Hans Bol. In this way, his work remained deeply anchored in spirit and design in the slightly archaic style of the 16th century. Grimmer was also trained as an architect, as is evident in his careful attention to rendering buildings and perspective in his works that feature church or palace interiors, as well as in his panoramic views of the city of Antwerp and his Towers of Babel.

Displaying great skill as a draughtsman, he has a keenly accurate sense of observation. His work is characterised by a sharp and precise draughtsmanship, a synthetic vision of nature after the manner of the primitives and miniaturists, compositions constructed on schematic lines, and an extreme subtlety in the choice and the juxtaposition of colours.

It might be said of Grimmer, if one was not aware of the extent of his body of work, that he "simplified nature with a charming and poetic naïveté, accompanied by a tremendous mastery of execution". In fact, his pictorial conception combines a certain realism in the landscape with the highly personal accent of a stylisation of natural elements and buildings.



Картина Пословицы кисти Питера Брейгеля Старшего, одна из самых известных XVI века, занимает почетное место в Государственном Берлинском Музее. Написанная на большом деревянном панно и упомянутая бесчисленными авторами, она послужит нам введением в занимающую нас тему и мы позволим себе привести здесь слова В.Шульца, который в Каталоге Знаменитых Картин Берлинского Музея очень точно резюмирует общую проблематику Пословиц: «Деревня, расположившаяся у реки, образует декорацию к сцене, заполненной многочисленными персонажами. Люди, животные и предметы изображают сотню пословиц и поговорок. Пословицы делятся на две группы согласно значению. Первая группа иллюстрирует неадекватность некоторых человеческих поступков. Ее символизирует перевернутый земной шар, мир. Другая группа изобличает обман и лицемерие, символом здесь выступает женщина, одевающая на мужа синее пальто (это означает, что она ему неверна). Старинное название картины «Перевернутый мир» подтверждает, что темой картины является не человеческая мудрость, заключенная в пословицах, но недопустимость человеческого поведения в заблудшем мире, удалившемся от Бога. Пословицы были очень благодатной темой литературы и искусства начиная с XV-XVI веков. Возможно, что гравюра, выполненная в 1558 году Франсом Хогенбергом, вдохновила Брейгеля на написание этой сцены».

Полотно Абеля Гриммера, вдохновленное картиной Брейгеля, но не скопированное с нее, представляет совершенно другую композицию. Художник с удовольствием обогатил сюжет новыми пословицами, а существовавшие прежде сгруппировал иначе, несомненно надеясь превзойти взятую за основу модель. Манера письма невероятно утонченная, а легкие и чистые краски образуют очень гармоничные сочетания, несмотря на свободно выбранные тона. Эта работа отличается одновременно высоким качеством живописи и очаровательной простотой.

Толкование пословиц и поговорок стало предметом множества литературных изданий. Здесь мы приведем некоторые из пословиц, перечисленных в каталоге выставки Художественная династия Брейгелей, проходившей в 1980 году в Брюсселе. Начнем с переднего плана, слева-направо: «Биться головой об стенку», «он сидит (или упал) в пепел меж двух стульев»; «она надела на мужа синее пальто»; «он падает (или скачет) с быка на осла»; «он презирает весь мир»; «солдат, привязывающий бубенчики на кошку»; «Пускать стрелы одну за другой. Нельзя выпускать все стрелы сразу». На среднем плане, слева-направо: «богач, сеющий розы»; «он поджигает дом, чтобы погреться у огня. Когда дом горит, от огня тепло. Ему все равно, что пожар, пока можно погреться у огня»; «поздно засыпать колодец, когда теленок утонул»; «чтобы обойти весь мир, нужно согнуться».



The Proverbs of Pieter Bruegel the Elder, one of the best known paintings of the 16th century, is displayed in a place of honour at the Staatliche Museen in Berlin. This large painting on a wood panel, which has been described by countless authors, serves as an introduction to the subject that concerns us here, and in this context it may be useful to cite W. Schulz who, in the Katalog der ausgestellten Gemälde of the Berlin museum, provides a clear overview of the nature of the work: "A village near a river forms the backdrop for a scene populated by numerous figures. Men, animals and objects illustrate some hundred proverbs and adages. In terms of their meaning, the proverbs can be divided into two groups. The first group illustrates the idiocy of certain human behaviour. This is symbolised by the world, a globe, upside-down. The second group evokes deceit and hypocrisy, as symbolised by a woman who wraps her husband in a blue coat (which means that she is deceiving him). The old titles of the painting, such as the World turned upside-down, confirm that the true subject of the painting is not the human wisdom contained in proverbs, but rather the heresy of human behaviour in a world gone astray, out of touch with God. The proverbs were a very popular theme in the literature and art of the 15th and 16th centuries. An engraving by Frans Hogenberg from 1558 may have inspired Bruegel to paint this scene."

The canvas by Abel Grimmer under consideration here, inspired by but not copied directly from the work by Bruegel, offers an individual composition, quite different from the latter. With obvious relish, the artist has added new proverbs to the picture and has opted to group them in a different way, no doubt with the intention of further enhancing the model. The brushwork is extremely refined and the clear, light colours, despite their bold hues, generate the subtlest of harmonies. This work combines an impressive pictorial quality with a most charming simplicity.

The explanation of the proverbs and sayings has been written about extensively. We shall name a few of them that are depicted here, as they were identified in the exhibition catalogue Bruegel. Une dynastie de peintres [Bruegel, a dynasty of painters], in Brussels in 1980, inasmuch as they can be translated literally. In the foreground, from left to right: "To beat one's head against the wall", "To sit upon (or fall between) two chairs", "She puts the blue cloak (the coat) on her husband", "to fall (or jump) from the bull to the donkey", "To spoil the entire world", "The soldier putting the bell on the cat", "Firing off all one's arrows at once. One should never shoot all one's arrows". In the middle-ground, again from left to right: "The rich man sowing roses", "Setting one's house on fire in order to warm himself by the fire. While the house burns, he warms himself at the fire, not caring whose house he burns as long as he can get warm.", "It is too late to cover the well once the calf has been drowned", "If one wants to cross the globe, one must bend oneself to fit it".



18-19

АБЕЛЬ ГРИММЕР

Abel Grimmer

1570 – Антверпен – 1618

Воспроизведение различных времен года, будь оно в виде картин, изображающих месяцы, или повторяющегося цикла весна-лето-осень-зима, играло очень важную роль в фламандской живописи. Художественная традиция восходит к молитвенникам позднего средневековья, среди которых молитвенник герцога де Берри, созданный братьями Лимбург. Питер Брейгель Старший и Лукас ван Валькенборх большей частью основывали свои интерпретации сюжета на упомянутой нами традиции и оставили заметный след в воспроизведении темы времен года. Однако заслуга Абея Гриммера или Питера Брейгеля Младшего состоит в изменении формулировок аллегории месяцев и времен года, раскрытых их предшественниками. Так, Абель, всецело поглощенный темой, добавил свою собственную черту, проведя нехитрое исследование и включив в свои картины характерный орнамент листвы, в то же время полностью сохраняя сцены сельской жизни Фландрии XVI-го века, с традиционной архитектурой, невысокими холмами и вездесущими реками и озерами.

Старейшая серия Двенадцати месяцев, написанная Абеом Гриммером, датирована 1592 годом и в настоящее время выставлена в часовне церкви Монтфоконской Божьей Матери в местечке Велэй в верховье реки Луары. Это одна из наиболее известных серий Гриммера, и картины, входящие в нее, своим качеством свидетельствуют о зоркости истинного мастера, который смог раскрыть художественные ценности, закрепленные в гравюрах Адриана Колларта (Кабинет Эстампов в Париже), выполненных по мотивам произведений Ганса Боля и опубликованных в 1585 году. Эти двенадцать картин являются иллюстрациями на религиозную и мирскую темы. Религиозная тема, сцена из жизни Иисуса или евангельская притча, обнаруживается с большей или меньшей ясностью на картинах, и для некоторых осталась бы неясной, если бы не ссылки на текст Евангелия (внизу в центре наших двух панно, буквы и цифры означают два отрывка из Евангелия от Матвея).

Два представленных панно принадлежат к серии, датированной 1596 годом и к ним вполне можно отнести вышесказанное. Они иллюстрируют, соответственно, притчу о колосьях, сорванных в субботу и другую притчу, о злых виноградарях. Картины изображают крестьянский труд в августе и октябре. Листва, очень насыщенная и ровного зеленого цвета в августе, становится золотистой в октябре. Небо серое, но не равномерно – цвет его варьируется от светлого к темному. Художника вдохновило небо родного края. На каждой из картин добавлены небольшие группы, состоящие из Христа и его учеников; персонажи в обоих случаях представлены на переднем плане и в традиционных костюмах.

Август или Притча о колосьях, сорванных в субботу.

«В то время проходил Иисус в субботу засеянными полями; ученики же Его взалкали и начали срывать колосья и есть. Фарисеи, увидев это,

Август месяц, или притча о колосьях, сорванных в субботний день
The month of August or the parable of picking grain on the Sabbath;

Дерево, масло. Диаметр : 26,7 см

Первая подписана «GRIM»; внесена в список как «MAT 12»

Источник :

Частная коллекция, Коллекция Роберта Финка, Брюссель, 1964

(Брюссель, Большой Дворец. Картины и мастера XV – XX веков, 1964, n° 15 и 16).

Библиография :

R. de Bertier de Sauvigny, *Jacob et Abel Grimmer*, catalogue raisonné, la Renaissance du Livre, Belgique, 1991, pp. 34 et 35, pp. 190 и 197.

Representations of the different seasons, whether they be in the form of paintings of the months or of the recurring cycle of the four seasons, play an important role in Flemish painting. This pictorial tradition has its origins in the late-medieval Books of Hours, such as the "Beautiful Hours" of the Duke of Berry, created by the Limburg brothers. Pieter Brueghel the Elder and Lucas van Valckenborch based their interpretations heavily on this pictorial tradition and they had a profound impact on the way that the theme of the seasons was handled. However, the prime achievement of Abel Grimmer and Pieter Brueghel the Younger is in the way that they transformed the allegorical formulations of the months and the seasons invented by their predecessors. Thus, Grimmer, particularly dedicated to the theme, made his own mark on the tradition by striving for a certain naïveté and introducing his characteristic foliage whilst at the same time incorporating scenes of country life in the Flanders of the 16th century, with the traditional buildings, gently rolling landscape and the ubiquitous presence of water.

The earliest series of the Twelve months of the year, created by Abel Grimmer, is dated 1592 and is currently displayed in the chapel of the Church of Notre-Dame de Montfaucon in Velay, in the Haute Loire region of France. This is one of Grimmer's best known series and the panels attest, in their quality, to the vision of a genuine artist who was able to absorb the pictorial values recorded in the engravings of Adrian Collaert (Cabinet des Estampes, Paris), made after the works of Hans Bol and published in 1585. These twelve panels illustrate both a religious and a secular theme. The religious theme, a scene from the life of Jesus or a parable from the Gospels, unfolds in a clear enough fashion in some panels whereas others would be incomprehensible if not for the inclusion of certain references to the Gospels (at the bottom centre of the two panels under consideration here, letters and numbers refer to two passages from the Gospel according to Matthew).

These two panels come from a series dated 1596 and display the qualities discussed above. They illustrate, respectively, the parable of picking grain on the Sabbath and that of the murderous tenants and depict the chores performed by peasants in the months of August and October. In August, the leaves on the trees are abundant and of a uniform green; in October, more golden. The sky is gray, but not without nuance, showing a gradation from light to dark. This is a sky inspired by the skies over the artist's native land. In each picture, the small group of Christ and his disciples seems almost like an afterthought; in both cases the figures are shown in the foreground, wearing the appropriate traditional garb of the Jews.

The month of August or the parable of picking grain on the Sabbath. "At that time Jesus went on the Sabbath day through the corn; and his disciples were an hungered, and began to pluck the ears of corn, and to eat. But when the Pharisees saw [it], they said unto him, 'Behold, thy disciples do that which is not lawful to do upon the



18-19

АБЕЛЬ ГРИММЕР

Abel Grimmer

1570 – Антверпен – 1618

сказали Ему: вот, ученики Твои делают, чего не должно делать в субботу. Он же сказал им: разве вы не читали, что сделал Давид, когда взалкал сам и бывшие с ним? Как он вошел в дом Божий и ел хлебы предложения, которых не должно было есть ни ему, ни бывшим с ним, а только одним священникам? Или не читали ли вы в законе, что в субботы священники в храме нарушают субботу, однако невиновны? Но говорю вам, что здесь Тот, Кто больше храма: если бы вы знали, что значит: милости хочу, а не жертвы, то не осудили бы невиновных, ибо Сын Человеческий есть господин и субботы.» Евангелие от Матвея, 12.

Слева Иисус разговаривает с двумя фарисеями, один из которых правой рукой указывает на учеников, которые срывают колосья и едят зерна под взглядом другого, опершегося на забор. В этом летнем пейзаже вибрируют теплые краски, богатые оттенками коричневого с позолотой. На окраине деревни, состоящей из низких домиков, крестьяне на жатве: один косит, другой утоляет жажду, женщины, склонившись вяжут снопы, которые мужчины собирают и складывают на телегу, запряженную двумя лошадьми, гнедой и белой масти.

Октябрь или Притча о злых виноградарях.

«...был некоторый хозяин дома, который насадил виноградник, обнес его оградой, выкопал в нем точило, построил башню и, отдав его виноградарям, отлучился. Когда же приблизилось время плодов, он послал своих слуг к виноградарям взять свои плоды; виноградары, схватив слуг его, иного прибили, иного убили, а иного побили камнями. Опять послал он других слуг; больше прежнего; и с ними поступили так же. Наконец, послал он к ним своего сына, говоря: постыдятся сына моего. Но виноградары, увидев сына, сказали друг другу: это наследник; пойдем, убьем его и завладеем наследством его. И, схватив его, вывели вон из виноградника и убили. Итак, когда придет хозяин виноградника, что сделает он с этими виноградарями? Говорят Ему: злодеев сих предаст злой смерти, а виноградник отдаст другим виноградарям, которые будут отдавать ему плоды во времена свои.» Евангелие от Матвея, 21.

Слева Иисус в обществе двух фарисеев указывает на сцену, происходящую внизу, в то время как третий фарисей, повернувшись к этой небольшой группе, словно призывает их в свидетели. Виноградные лозы растут до стен замка с разрушенной башней. В этой композиции Абель Гриммер отходит от полного соответствия между самой притчей и художественным изображением. Так, мы находим виноградарей, спешащих из виноградника, крепкого вооруженного крестьянина, предлагающего помочь другому, крепко удерживающему хозяйского сына лежащим на земле и готового заколоть его на смерть. Так или иначе, этот религиозный сюжет прибавляет величия мирской октябрьской теме: это время сбора винограда, белая лошадь тянет за собой телегу с бочкой. Левее взгляд зрителя блуждает на тихой глади реки, по которой плывут парусники, далее восхищается странной скалой в форме иглы и, наконец, теряется в горах.

Октябрь месяц, или притча о виноградарях убийцах
The month of October or the parable of the murderous tenants
Дерево, масло. Диаметр : 26,7 см
Вторая подписана и датирована «GRIMER FECIT 1596»; внесена в список как «MAT21».

Источник :
Частная коллекция, Коллекция Роберта Финка, Брюссель, 1964
(Брюссель, Большой Дворец, Картины и мастера XV – XX веков, 1964, ?? 15 и 16).

Библиография :
R. de Bertier de Sauvigny, *Jacob et Abel Grimmer, catalogue raisonné*, O. la Renaissance du Livre, Belgique, 1991, pp. 34 et 35 ; pp.190 И 197.

Sabbath day'. But he said unto them, 'Have ye not read what David did, when he was an hungered, and they that were with him? How he entered into the house of God, and did eat the shewbread, which was not lawful for him to eat, neither for them which were with him, but only for the priests? Or have ye not read in the law, how that on the Sabbath days the priests in the Temple profane the Sabbath, and are blameless? But I say unto you, that in this place is [one] greater than the temple. But if ye had known what [this] meant, I will have mercy, and not sacrifice, ye would not have condemned the guiltless. For the Son of man is Lord even of the Sabbath day'. Matthew 12.

On the left, Jesus speaks with two Pharisees, one of whom gestures, with his right hand, to the disciples who are gathering stalks of wheat and eating the grains, watched by one of their number leaning on the wall. In this summer landscape, the warm colours glow richly, full of golden browns. At the edge of the village made of scattered low-built farms, peasants are carrying out the work of the harvest: one person is reaping the wheat, another is quenching his thirst, women stoop, tying up the sheaves gathered by the farmers and placing them on a hay wagon drawn by two horses, one bay, one white, on the road leading to the mill in the background.

The month of October or the parable of the murderous tenants. "There was a certain householder, which planted a vineyard, and hedged it round about, and digged a winepress in it, and built a tower, and let it out to husbandmen, and went into a far country: And when the time of the fruit drew near, he sent his servants to the husbandmen, that they might receive the fruits of it. And the husbandmen took his servants, and beat one, and killed another, and stoned another. Again, he sent other servants more than the first: and they did unto them likewise. But last of all he sent unto them his son, saying, 'They will reverence my son'. But when the husbandmen saw the son, they said among themselves, 'This is the heir; come, let us kill him, and let us seize on his inheritance'. And they caught him, and cast [him] out of the vineyard, and slew [him]. When the lord therefore of the vineyard cometh, what will he do unto those husbandmen?' They say unto him, 'He will miserably destroy those wicked men', and will let out [his] vineyard unto other husbandmen, which shall render him the fruits in their seasons." Matthew 21.

On the left, Jesus, accompanied by two Pharisees, gestures with his hand towards the scene taking place below, while a third Pharisee, turned towards this small group appears to call him as a witness. On the hillside, vineyards extend up to the walls of a castle with a tower in ruins. In this composition, Abel Grimmer takes the resemblance between the parable itself and his pictorial rendition very far. Thus, one observes the vines that thrust above the fenced-in vineyard, and armed peasant who has just come to assist another who is holding his master's son firmly on the ground, ready to finish him off with his dagger. In any case, this religious theme lends a grand undertone to the secular theme of the month of October: it is the time of the grape harvest, a white horse pulls a cart containing a cask. Further to the left, a vagabond surveys the calm waters of the river on which sailboats dance, as he admires the oddly needle-shaped rock and stares into the surrounding mountains.



ФРАНС ФРАНКЕН МЛАДШИЙ

Frans Francken the Younger

1581 – Антверпен – 1642

Открытие бала
Opening of the ball

Дерево, масло : 46,5 X 70,5 см

Подписана и датирована «ffranck fecit et invent», «1608» над дверью

Источник :

частная коллекция, коллекция Генри Йахана, 1981

Самый яркий представитель династии. Плодотворно работает в разных направлениях по очереди со своим отцом, братом и сыном. Очень быстро художник становится неоспоримым начальником семейной мастерской, выпускающей в мир неисчислимые и приятные глазу своей живописностью картины на религиозные или светские темы. Он занимает важную нишу в родном городе и в документах той эпохи находим свидетельства огромного почтения, выражаемого Франкену современниками.

Франс Франкен Младший обучался в мастерской своего отца. Он был принят в Академию Святого Луки в качестве мастера в 1605 году, а в 1614 стал в ней деканом. После смерти отца, жилище Франса II становится одним из самых продуктивных художественных центров Антверпена. Он по-прежнему продолжает сотрудничество со своим братом Джеромом, начатое еще в отцовской мастерской, и, позднее, начинает работать и с сыном, Франсом III. Пишет в самых разнообразных жанрах: библейском, мифологическом, историческом и аллегорическом. Он также является автором кабинетов любителей, высоко ценящихся коллекционерами.

Среди множества художников, число которых все увеличивается в Антверпене в конце XVI-го и XVII-м веках, Франс Франкен Младший пишет «светские картины», на которых с изяществом изображает блестящее современное благородное общество, таким образом развивая жанр, отлично соответствующий его склонностям и создавший художнику продолжительную славу.

В свободной и спокойной манере он выписывает все детали Открытия бала, создав практически театральную композицию. Представленная нами картина сравнима вплоть до узора на гладком и светлом паркете, на котором выигрышно смотрятся обведенные контуром фигуры персонажей, с Tanzgesellschaft (Бал), выставленном в Государственном Художественном Выставочном Зале в Карлсруе. Теплая цветовая гамма и пастозность характерны для ранних работ Франкена, то есть, датированных примерно 1610 годом и немного позже; наша картина датирована 1608 годом.

Участники бала, пышно одетые или облаченные в разноцветные одеяния и скрывающиеся под черными масками, что по традиции итальянской комедии ассоциируется с персонажем Арлекина, прохаживаются в богато украшенном зале с выходами, увешанными тяжелыми занавесями, демонстрируя роскошь



A prolific and wide-ranging artist, Frans Francken the Younger is the most notable member of his family of artists, who collaborated in turns with his father, his brother and his son; he soon became the unquestioned head of the family workshop which produced countless paintings on both religious and secular themes, painted with a delightful picturesque flair. He played an important role in his native city of Antwerp and many documents attest to the esteem in which he was held by his peers.

Frans Francken the Younger was trained in his father's workshop. He became a master of the Academy of St. Luke in Antwerp in 1605 and dean 1614. After his father's death, the home of Frans II became one of the most productive art centres in the city; there he continued the collaboration developed previously with his brother Hieronymus in his father's workshop and, later, also worked with his son Frans III. Working in all manner of genres, he painted biblical, mythological, historical and allegorical scenes, as well as gallery scenes that are highly sought-after by collectors.

Among the countless painters whose careers flourished in Antwerp in the late 16th the 17th century, Frans Francken the Younger created "society paintings" in which he gracefully evokes the scintillating patrician society of his day, thus cultivating a genre most beautifully suited to his skills and securing himself lasting renown. With a free but exacting hand he records all the details of this Opening of the ball, in a layout thoroughly inspired by the theatre. This panel is comparable, in the motif of the smooth, pale-coloured wood floor which sets off the dynamic poses of the figures, to the Tanzgesellschaft housed in the Staatliche Kunsthalle of Karlsruhe. The warm palette and impasto are characteristic of Francken's early work, that is to say the period up until approximately 1610; this panel is dated 1608.

The protagonists of this ball, in formal attire or wearing the polychrome costume and black mask traditionally associated with the character of Harlequin in the Commedia dell'Arte, are shown in a sumptuous building, opening through thick curtains to the outdoors, with a display of luxury in accordance with the taste of a certain clientele that was eager to acquire this type of painting. The musicians hired to provide accompaniment are shown in the left-hand corner of the painting, and include violinist, harpist and flautist. As mentioned above, the setup is the same as that of the painting in the Karlsruhe Museum: the inclusion of the back



ФРАНС ФРАНКЕН МЛАДШИЙ

Frans Francken the Younger

1581 – Антверпен – 1642

согласно вкусам заказчиков картин, написанных в очень популярном для того времени жанре. Музыканты, приглашенные играть на балу, расположены в левом углу картины. Среди прочих мы видим скрипачей, арфиста и флейтиста. Как мы уже заметили, здесь мы видим такую же сценографию, как на полотне из Карлсруе: расположение и планировка дальней стены, украшенной картинами и с дверью под элегантным и роскошным фронтоном; неброский декор серого потолка; стол справа и ступени слева. Тем не менее, на нашей картине мы не находим бутылок с водой и вином в сосуде для охлаждения напитков, изображенных на Tanzgesellschaft. Держащиеся за тщательно выписанные руки, дамы в платьях с фижмами и их кавалеры, облаченные в бархат, с удлиненными фигурами, застигнуты в момент осуществления танцевального па. Изящно выгнутые ноги кавалеров подчеркивают элегантность костюмов, переливы света на ткани и тщательность передачи деталей одежды. На лицах смешанное выражение спокойствия и сосредоточенности. Точная кисть Франкена чудно передает блестящие и оживленные черные глаза персонажей, где темная радужка сильно выделяется на подчеркнутом белке, таким образом усиливая интенсивность взгляда. Однако личность художника выражается прежде всего в всплеске разнообразия красок и оттенков – ярко-красных, бирюзовых и коричневой охры. Бархат, белые шелка, парча, костюмы с масками – от этого веет весельем, праздником и роскошью. Этот слегка резковатый блеск является характерным признаком творчества Франкена.

Явно насыщенный и комбинаторный характер Открытия бала, которому отвечает риторическое и продуманное расположение танцующих фигур по спирали, говорит об устойчивости маньеризма накануне расцвета фламандского барокко.



wall which has been decorated with paintings and contains a door topped by an elegant and luxurious pediment; vernacular grisaille adornment of the ceiling; table located at the right and ranging to the left. In any case the motif of the bottles of water and wine placed in the cooler of the Tanzgesellschaft has not been included in this panel. Holding each other's carefully depicted hands, women in farthingales and their tall-proportioned cavaliers dressed in velvets, are captured mid-step in a minuet. The arched calves of the male guests emphasise, not without a certain ostentation, the elegance of their suits, the precision of the light reflections on the fabrics and the minute rendering of the costumes. A combination of gentleness and precision is also seen in their faces. Francken's brushwork is remarkable in its capturing of the large, expressive dark eyes of his characters, in which the dark pupils stand out starkly against the sharp white of the eyes, thus increasing the intensity of their gaze. However, the artist has allowed his personality free reign above all in the brilliance of the colours used, ranging from vermilions and blue-greens to ochre browns. The velvets, the white satins, the brocades, the multicoulored disguises with masks create an impression that is at once exuberant, dazzling and sumptuous. This slightly sharp intensity of colour is a unique hallmark of the artist's work.

The clearly well thought out and combinatory construction of this Opening of the ball, which is sustained by the elaborate and contrived contraposto of the poses in spiral form, shows the persistence of mannerism at a time when Flemish baroque was about to come into its own.



АДРИАН ВАН СТАЛБЕМПТ

Adriaen van Stalbempt

1580 – Антверпен – 1662

Урожденный протестант, Адриан ван Сталбемпт провел молодые годы в Миддельбурге, где его семья нашла приют после капитуляции Антверпена. Однако в 1609 году он возвращается в свой родной город и в том же году становится мастером Пильдии Святого Луки (Сан Люк). Привлекаемый популярным в ту эпоху жанром пейзажа, художник посвящает ему свое творчество, о чем свидетельствуют порядка двадцати работ, написанных в период между 1604 и 1629 годами. В 1632 году художник на десять месяцев уезжает из Антверпена в Лондон по призыву английского короля Чарльза Первого. С тех пор он, по-видимому, прекращает занятия живописью. До сих пор неизвестно, что же послужило тому причиной.

Ван Сталбемпт часто проявлял себя эклектиком в композиции своих пейзажей. Некоторым его манера письма напоминает манеру Яна Брейгеля Старшего. Однако существуют постоянные черты, помогающие определить его работы: фактура листвы и цвет домов – светло-желтый, а не розовый, как у Брейгеля Бархатного. Личность Адриана ван Сталбемпта привлекательна именно разнообразием и оригинальностью его творчества. Наряду с Абрахамом Говартсом он является одним из лучших последователей Яна Брейгеля Бархатного.

На картине, представленной в нашем каталоге, изображена сцена, описанная в трех последних стихах второй главы Второй Книги Царей (2.1.25), в которой говорится о проклятии, ниспосланном пророком Елисеим на детей Вефиля.



Пейзаж: пророк Елисей проклинает детей Вефиля
Landscape with the prophet Elisha and the children of Bethel
Дерево, масло : 43 x 59,5 см

Источник :
частная коллекция



The son of Protestant parents, Adriaen van Stalbempt grew up in Middelburg where his family sought refuge after the fall of Antwerp. However, in 1609 he returned to his native city of Antwerp and was registered as master in the guild of St. Luke the same year. The genre of the landscape, which was fashionable at the time, apparently appealed to him, judging from the some 20 works he created between 1604 and 1629 in this vein. In 1632, the artist left for six months for stay in England at the request of King Charles I. He appears subsequently to have given up painting completely, for reasons that are still unknown.

Van Stalbempt often reveals an eclectic side in the composition of his landscapes. Some recall the style of Jan Brueghel the Elder. However, his works can be identified with the help of certain constants: particularly the brushwork on the foliage, as well as the pale yellow colour of the houses in contrast to the "Velvet" Brueghel's pinks. This varied, quixotic quality adds a special charisma to the personality of Adriaen van Stalbempt. Together with Abraham Govaerts, he ranks among the top followers of Jan "Velvet" Brueghel.

This panel in our catalogue depicts the scene described in the three last verses of chapter II of the second Book of Kings (2.1.25), in which the prophet Elisha expresses the sanction against the children of Bethel.



АДРИАН ВАН СТАЛБЕМПТ

Adriaen van Stalbempt

1580 – Антверпен – 1662

Продуманная композиция представленной здесь картины почти полностью идентична композиции полотна Осмеяние пророка Елисея, принадлежащего кисти мастера пейзажа Пиллиса ван Конинкслоо (1544-1607) и хранящегося сегодня в музее Франкенталя. Это последнее произведение написано в типичном для 1590-х годов стиле, когда постепенно осуществляется переход от фантастического всеобщего пейзажа XVI-го века к приближенному пейзажу XVII-го. Очертания деревьев, обрамляющих композицию слева и справа, тесно связаны с подвижным пейзажем переднего плана таким образом, что самая передняя часть картины образует компактную кулису, за которой происходит действие. Далее следует однородное и светлое пространство, без помех открывающееся взору зрителя, с пятнами света, появляющимися то тут, то там, и создающими цветовые эффекты. Это и примечательно в центральной части картины, где изображены берега пруда, застроенные домами, постепенно исчезающими вдаль. Однако само действие, история, разыгрывается (поскольку часто это происходит согласно сценическому представлению) на самом переднем плане. Дорога, раздваивающаяся перед тем, как исчезнуть снова в лесной чаще на переднем плане слева, расширяется с тем, чтобы позволить художнику расположить персонажей. Он помещает сюда пророка Елисея, мы видим его со спины и с воздетыми к небу руками, а также детей Вефиля, которые в ужасе убегают от преследующих их медведей. Здесь обозначился очень важный этап эволюции пейзажной живописи, касающийся соотношения природы и человека, о чем свидетельствует постановка и эмансипация фигур в нарочито ограниченном пространстве. Эпизод из Книги Царей и его персонажи становятся правдоподобными; это история, рассказанная человеческими существами «из крови и плоти». В то же время, чувство отчужденности между зрителем и картиной слабеет: на самом деле, художник позаботился о том, чтобы связать изображение выбранных строк с повседневностью, с окружением и современной ему эпохой. Таким образом, зритель оказывается в знакомой ему обстановке, отвлекаясь на созерцание многочисленных деталей на светлых фрагментах картины, например, на животных, собравшихся на водопой у пруда, или животных у мельницы.

Сталбемпт пользуется очень тонкой кистью и тщательно накладывает цвета прозрачными слоями, заставляя играть желтые, зеленые и темные тона. Это позволяет по праву считать его умелым колористом. Особое приращение к прорисовке деталей доходит до совершенства в изображении листвы на деревьях и групп домов. Нежная фактура этого Пейзажа с пророком Елисеем и детьми Вефиля такова, что лесная тень, окутывающая пруд с тихой водой, создает почти физически реальное ощущение влажной прохлады.



The elaborate composition on this panel is virtually identical to the one entitled *The prophet Elisha turns in derision*, by the master of landscape painting, Gillis van Coninxloo (1544-1607) and currently in the Frankenthal Museum. The latter painting is typical of the years around 1590 in which the transition began imperceptibly to be made from the universal fantastical landscape of the 16th century to that of the tight-focus landscape of the 17th century. The composition is framed by the silhouettes of trees at the left and right, which are closely linked to the motion of the scene in the foreground, so that the entire front part of the painting forms a compact corridor in which the action takes place. Otherwise, it is a homogenous, uninterrupted clear space that is offered to the viewer, with zones of light that flash here and there creating certain effects. This is what is so remarkable about the central part of the work, in which can be discerned the banks of a pond lined with houses which fade into a delicately toned distance. However, the actual action of the story takes place (as is so often the case in this theatrical style of picture) in the nearest foreground. A road, which loops and then disappears into the depths of the forest in the front left-hand foreground, widens to provide a space for the painter to place his figures. He positions the prophet Elisha viewed from the back with his palms raised to the sky, while the children of Bethel are seen fleeing in terror as they are attacked by bears. A very important step has been taken in the development of landscape painting with regard to the relationship between the human figures and nature, as is indicated by the placement and free action of the figures within the space created for this purpose. The episode from the Book of Kings and its protagonists have thus become credible characters; it is a story acted out by creatures of flesh and blood. At the same time, the sense of separation between the viewer and the picture has been reduced: indeed, the artist has taken pains to relate the illustration of the parable to the everyday, set in ordinary surroundings and in contemporary time. In this way, the viewer enters into a familiar landscape, and his eye is drawn to the many details in the bright areas such as animals drinking at the pond or standing near the mill.

Van Stalbempt uses a very fine brush and applies the colour meticulously, in multiple glazes, bringing out an interplay of the yellows, greens and blues worthy of a master colourist. An outstanding sense of detail combines with the perfection of the draughtsmanship in the rendering of the leaves of the trees and the clusters of houses. The delicate brushwork of this Landscape with the prophet Elisha and the children of Bethel is so effective that the shadow of the forest, which shrouds the sleepy waters of the pond, creates a nearly physical sensation of the moist coolness of the undergrowth.



АДРИАН ВАН СТАЛБЕМПТ

Adriaen van Stalbempt

1580 – Антверпен – 1662

Кабинет коллекционера

Gallery scene

Дерево, масло : 57 x 74 см

Источник : частная коллекция

Урожденный протестант, Адриан ван Сталбемпт провел молодые годы в Миддельбурге, где его семья нашла приют после капитуляции Антверпена. Однако в 1609 году он возвращается в свой родной город и в том же году становится мастером гильдии Святого Луки (Сан Люк). Привлекаемый популярным в ту эпоху жанром пейзажа, художник посвящает ему свое творчество, о чем свидетельствуют порядка двадцати работ, написанных в период между 1604 и 1629 годами. В 1632 году художник на десять месяцев уезжает из Антверпена в Лондон по призыву английского короля Чарльза Первого. С тех пор он, по-видимому, прекращает занятия живописью. До сих пор неизвестно, что же послужило тому причиной.

Ван Сталбемпт часто проявлял себя эклектиком в композиции своих пейзажей. Некоторым его манера письма напоминает манеру Яна Брейгеля Старшего. Однако существуют постоянные черты, помогающие определить его работы: фактура листвы и цвет домов – светло-желтый, а не розовый, как у Брейгеля Бархатного. Личность Адриана ван Сталбемпта привлекательна именно разнообразием и оригинальностью его творчества. Наряду с Абрахамом Говартсом он является одним из лучших последователей Яна Брейгеля Бархатного.

С типологической точки зрения, кабинеты искусства принадлежат фламандской традиции изображения «кунсткамер» (комнат искусства). Этот жанр зародился в Антверпене в начале XVII-го века и включал в себя изображения интерьеров, изобилующих произведениями живописи. Иногда на таких картинах запечатливались подлинные коллекции. В большинстве случаев кабинеты искусств не представляли собой действительные каталоги произведений живописи, а были, скорее, искусственно созданными композициями, где за основу брались картины, принадлежавшие разным антверпенским коллекциям. Кроме того, «комнаты искусства» часто являлись метафорами живописной аллегории: не столь важно было топографически точное воссоздание антверпенского художественного наследия, сколь символическая экзальтация изображения. Часто этот гуманистический концепт подчеркивался созданием связи искусства и живописи с выставленными напоказ раритетами, а также честованием античной истории в нравоучительной перспективе. Именно в этом контексте кабинет искусства приобретал в итальянизированной живописи XVI века совершенно особенное интеллектуальное значение.



The son of Protestant parents, Adriaen van Stalbempt grew up in Middelburg where his family sought refuge after the fall of Antwerp. However, in 1609 he returned to his native city of Antwerp and was registered as master in the guild of St. Luke the same year. The genre of the landscape, which was fashionable at the time, apparently appealed to him, judging from the some 20 works he created between 1604 and 1629 in this vein. In 1632, the artist left for six months for stay in England at the request of King Charles I. He appears subsequently to have given up painting completely, for reasons that are still unknown.

Van Stalbempt often reveals an eclectic side in the composition of his landscapes. Some recall the style of Jan Brueghel the Elder. However, his works can be identified with the help of certain constants: particularly the brushwork on the foliage, as well as the pale yellow colour of the houses in contrast to the "Velvet" Brueghel's pinks. This varied, quixotic quality adds a special charisma to the personality of Adriaen van Stalbempt. Together with Abraham Govaerts, he ranks among the top followers of Jan "Velvet" Brueghel.

In typological terms, the art gallery scenes form part of the Flemish tradition of painting "constcamers" (gallery rooms). This genre was developed in Antwerp at the beginning of the 17th century and entails depictions of interiors with walls covered with paintings. Sometimes, these pictures were records of actual existing collections. However the majority of these art gallery scenes were not records of existing collections, but fictitious scenes, based on pictures that belonged to various Antwerp collections. Furthermore, these art galleries often formed metaphors for visual allegory: not so much an exact reproduction of a sampling of Antwerp's artistic glory but rather a symbolic celebration of painting itself. Also, in many cases this humanist aspect was accentuated by the association of the art in the painting with curios and other pieces celebrating classical antiquity in a somewhat moralising vein. In this highly specific context, the art gallery scene already contained within it, as in the Italian studiolo of the 16th century, a special intellectual dimension all its own.



АДРИАН ВАН СТАЛБЕМПТ

Adriaen van Stalbempt

1580 – Антверпен – 1662

Сказанное выше можно отнести и к нашему «Кабинету любителя». На картине представлен просторный зал, свет в который проникает через окна из небольших стекол в свинцовой оправе. Стены комнаты от пола до потолка украшены картинами. Справа массивный резной буфет, а на большом столе мы видим расположенные в беспорядке альбомы с эстампами, медали, маленький бюст античного императора, компас, линейку и карту мира. На заднем плане слева замечаем второй стол и на нем мраморные античные статуэтки. Семеро персонажей, очень элегантно одетых и при шпагах, восхищаются произведениями искусства. В центре посетитель отклонился назад, чтобы взглянуть на картину издалека, в то время как двое других разговаривают о триптихе, расположенном на стуле. Восьмое действующее лицо, человек без шляпы и с бородой, беседует у двери с двумя дворянами. Что это: художественная галерея или знатоки пришли сделать свой выбор? Возможно, это посещение одной из многочисленных антверпенских частных коллекций? Магазины торговца картинами подавал художникам очень модный в XVIII-м веке сюжет (мы, в частности, имеем в виду Магазин Жана Снеллинга, выставленный в Королевских Музеях Изящных Искусств в Брюсселе и приписываемый кисти Джерома Франкена Второго) и, как мы уже отмечали выше, изображение картин часто становилось настоящим иллюстрированным каталогом знаменитых коллекций. Картину, которую мы представляем, нельзя с уверенностью отнести ни к одной, ни к другой категории, поскольку не сегодняшний день личность бородатого персонажа остается неизвестной.

Интерьер выполнен с поразительной четкостью, особенно это заметно в том, как прописаны лица, атласное плетение на камзолах и вышивки на плащах. Воспроизведение картин, украшающих стены зала также отличается тщательностью; яркость и многообразие красок, местами негармонирующих, создают пестрый фон, на котором выделяются светлые тона переливающихся тканей костюмов. Чистые краски, алые блики, разбросанные там и тут, теплый коричневый тон потолка с дубовыми балками, античные скульптуры, выписанные уверенной кистью – все это говорит о работе состоявшегося в своей манере живописи художника, мастера, занимающего свое место рядом с Франкенами и Яном Брейгелем Старшим, среди наиболее знаменательных художников жанра кабинета искусства. Несмотря на то, что на сегодняшний день не существует полной монографии об Адриане ван Сталбемпте, а также каталога с комментариями, мы знаем, что этот художник участвовал в создании Кабинета Искусств с эрцгерцогами Альбертом и Изабеллой, в настоящее время выставленного Художественной Галерее Уолтерс в Балтиморе. Однако именно выставка в музее Прадо в 1992 году под названием Давид Теньер, Ян Брейгель и кабинеты живописи, на которой Сталбемпт был признан автором важной картины из мадридских коллекций Науки и искусства, позволила считать его полноправным мастером этого жанра.



This Gallery scene has similar connotations and depicts a huge room illuminated by windows composed of small diamond-shaped leaded panes, with paintings covering the walls from floor to ceiling. A massive ornamented cabinet is located on the right-hand side and, on a large table, albums of prints, medals, a small bust of a classical emperor, a compass, a ruler and a globe are arranged haphazardly. In the background left, a second table displays antique marble statuettes. Seven figures, highly distinguished guests, elegantly dressed and wearing swords, are admiring the works of art. At the centre, a connoisseur leans over to look at a long panel while two others discuss the triptych placed on a chair. An eighth character, bearded and bareheaded, stands near the door with two gentlemen. Is it a dealership in which the connoisseurs are making their selections? Or is it a private showing of one of the numerous Antwerp collections? The theme of the art dealer's shop enjoyed a vogue among the artists of the 17th century (one thinks particularly of "at the shop of Jean Snellinck" attributed to Hieronymus Francken which is on display at the Royal Museum of Fine Arts in Brussels) and, as discussed above, the depiction of paintings often formed a veritable illustrated catalogue of a renowned collection. The nature of the panel under consideration here cannot be definitively categorised, as the identity of the bearded figure currently remains unknown.

The scene is painted with extreme precision, particularly in the detail of the faces, the satins of the doublets and embroidery of the coats. The rendering of the paintings on the walls is also meticulous and their many dazzling colors, clashing slightly in places, provides a colourful patchwork background which sets off the luminous tones of the shimmering fabrics of the clothing. The clear hues, the scarlet accents here there, the warm brown of the ceiling with its oaken beams, the classical sculptures drawn with a confident hand, all coalesce to form the work of a master well versed in the style and securely established, along with the Franckens and Jan Brueghel the Elder, as one of the most significant of the painters of gallery scenes. Although to date no complete monograph cataloguing the works of Adriaen van Stalbempt has been published, the artist is known to have collaborated on the Art Gallery with Archdukes Albert and Isabella, currently on display at the Walters Art Gallery in Baltimore. However, the exhibition at the Prado in 1992, David Teniers, Jan Brueghel and the Painting Galleries which, in attributing to Van Stalbempt the large painting of the Madrid collections The sciences and the arts, allows the artist to be regarded as a master of this genre in his own right.



23-24

АБРАХАМ ГОВАРТС

Abraham Govaerts

1589 Антверпен – 1626

Фламандский пейзажист, он принадлежит к поколению, следующему непосредственно за поколением Яна Брейгеля Бархатного, несомненным поклонником и, возможно, учеником которого он является. Сын торговца картинами, он становится Мастером Гильдии в 1607 году.

В начале своей карьеры Абрахам Говартс черпает вдохновение в творчестве Йоса де Момпера и Жиллиса Ван Конинксло, в особенности выбора сюжетов и построения композиции. С 1620-ых годов художник утверждает свой собственный стиль, находящийся где-то на полпути между Яном Брейгелем Бархатным и Жиллисом ван Конинксло.

Как и они, он любит изображать кустарники и деревья с пышными кронами, чьи стволы и корни увиты плющем. Но он всегда пишет на заднем плане открытые пространства, озаренные мягким или ярким светом. Тщательная и добросовестная работа Абрахама Говарта и качество его колористической техники позволяет считать его одним из лучших последователей Брейгеля. Однако он отличается от учителя более плотными тонами, насыщенными на первом плане, в то время как дальний план теряется в туманном рассеянном свете, также как и склонностью к декоративности композиции, от которой он никогда не откажется.

Если бы он прожил дольше, то, возможно, стал бы равен в мастерстве Яну Брейгелю Бархатному и даже превзошел бы его в своем лиризме и движении, которое оживляет его последние пейзажи.



Охота в лесу

Wooded Landscape illustrating Hunting

Дерево, масло : 35,5 x 51 см

Подписано и датировано 1614 г.

Источник :

частная коллекция

Библиография :

Ursula HKrting, Abraham Govaerts, der Waldmaler (1589-1626), BAI, 2004, n°51, p.94 ; n°11, p. 81.



The Flemish landscape painter Abraham Govaerts belongs to the generation of painters influenced by Jan Bruegel (ca. 1569-1642), known as the "Velvet" Bruegel, whose pupil or fervent admirer he must have been. The son of an art dealer, he was made a master in 1607. In subject and composition, his early works show the influence of Joost de Momper and Gillis van Coninxloo. From 1620 onwards however, the painter asserted a personal style halfway between that of the "Velvet" Bruegel and that of Gillis van Coninxloo, showing a similar predilection for pictures of forest interiors, thick leafage, tree trunks and roots wrapped in ivy. Govaerts, however, always made a point of opening up lyrical vistas in the foliage, revealing distant landscapes either swathed in mist or sparkling with light. For his thorough command of detail and his masterly palette, Abraham Govaerts may be considered as one of "Velvet" Bruegel's most accomplished followers. He differed from his mentor in two respects, however, viz. his use of bright impastoed hues in the foregrounds combined with sfumato in the distant backgrounds, and a penchant for the compositionally decorative.

Had it not been for his brief span of life, he may well have had the career of a "Velvet" Bruegel and may even - in lyricism and vigour - have surpassed him.



23-24

АБРАХАМ ГОВАРТС

Abraham Govaerts

1589 Антверпен – 1626

Эта пара пейзажей говорит о непревзойденном таланте Абрахама Говартса в изображении сцен рыбалки и охоты.

Композиции этих картин имеют сходство: центральная диагональ явно отделяет сцену, изображенную справа, от панорамного или лесного пейзажа в левой части.

Пейзаж, иллюстрирующий охоту погружает зрителя в немного фантастическую атмосферу. Формы деревьев и их теней кажутся здесь иррациональными. Только охотники, переданные в действии, придают этому произведению некоторую реалистичность. Персонажи и их собаки правдоподобно воспроизводят особенности охоты в лесу. Их изображение привязано к реальности и к движению. Фон картины, представляющий собой открытый панорамный пейзаж в изысканных голубоватых тонах, заставляет нас мечтать о почти волшебном мире.

Эта мечта также передана в картине, иллюстрирующей рыбалку. Пейзаж в левой части, написанный с большой точностью и вниманием к деталям, предлагает нам роскошный вид в голубоватых тонах. Голубизна воды незаметно переходит в тона земли и неба. Пастельно-голубая дымка окутывает реку и лодки, скользящие по воде.

Однако рыбаки представлены в совершенно другой атмосфере. Более темный лес окружает персонажей, которые верхом направляются к берегу реки на рыбалку.

Эта уникальная пара картин представляет собой замечательный образец работы Абрахама Говартса.



Пейзаж с отшельником, всадниками и рыбаками
Panoramic Landscape illustrating Fishing

Дерево, масло : 35,5 x 51 см
Подписано и датировано 1614 г.

Источник :
частная коллекция

Библиография :
Ursula HKrting, Abraham Govaerts, der Waldmaler (1589-1626), BAI, 2004, n°51, p.94 ;
n°11, p. 81.



This pair of landscapes displays the consummate skill of Abraham Govaerts in his depiction of populated landscapes. Applying the compositional technique developed by G. van Coninxloo, Govaerts employs a central diagonal element which neatly divides the narrative scene on the right from the panoramic or wooded landscape on the left.

The Wooded Landscape illustrating Hunting instantly plunges the viewer into a slightly unreal atmosphere. Indeed, the trees in this wood and their shadows are distinctly irrational in form. Only the hunters, captured here in full action, seem to belong to reality in their appearance at movements. The hunters and their dogs give a vivid depiction of hunting in the undergrowth. The vista at the back of the painting onto the panoramic landscape with its ethereal blues suggests a rich and magical world of dreams.

The dreamlike quality is strongly present in the second panel, the Panoramic Landscape with hermit, horsemen and fishermen. Indeed, the landscape at the left, exquisitely rendered with piercing intensity, reveals a magnificent land in magical tones of blue. The water seems to melt imperceptibly into the sky at the earth. This pastel bluish cast envelops the entire shore as well as the boats on the water. However, the depiction of the fishermen has a very different flavour. At the right, in a darker wooded area, the colourful silhouettes of the riders and hunters can be seen accompanied by their dogs. A hermit, whose abode is marked by a cross among some gnarled trees observes their activity with a detached air.

These two panels, full of delicate atmosphere are highly representative of the style of Abraham Govaerts.



Вертумн был богом смены времен года и превращений, которые происходят с земными плодами - сначала они цветут, затем зреют и, наконец, падают со склонившихся под их тяжестью ветвей. Вертумн ниспосылал на землю цветение весны, летнюю жатву и осеннее изобилие плодов. Но о плодовых деревьях, особенно яблонях, тщательно заботилась юная и трудолюбивая богиня Помона.

Она успевала во всех садах подрезать сухие сучья, прививать новые черенки, поить прозрачной водой засыхающие деревья. Занятая своими хлопотами, она совершенно не замечала, как старались привлечь ее внимание такие полевые и лесные божества, как Пик, живший в роще у Авентинского холма, и Сильван, а также шаловливые сатиры. Но более всех пленился юной красотой Помоны бог Вертумн. Пользуясь своим даром перевоплощения, он стал являться Помоне в самых разных обликах - от воина до рыбака и простого садовника, предлагая ей свою любовь, но никто не мог завладеть сердцем Помоны и хоть на мгновение отвлечь ее от любимого дела. Вертумн решился воздействовать на упрямцу силой чужого убеждения. Превратившись в дряхлую старуху, он пришел к Помоне и, пока она предлагала почтенной гостье свежие фрукты, стал дребезжащим старческим голосом убеждать ее выйти замуж за славного бога Вертумна. Помона и тут решительно отказалась, сославшись на то, что никогда не видела бога и не может судить о его достоинствах. Тогда Вертумн предстал перед смущенной Помоной во всем блеске своей красоты. Золотом сияли его кудри, любовью горели глаза. В одной руке юноша держал садовый нож, в другой - полную корзину благоухающих плодов. Пленившись прекрасным богом, юная Помона согласилась стать его женой.

Соединившись навсегда, они с жаром продолжали заботиться о процветании и свежести плодоносных садов италийской земли. Римляне глубоко почитали эту юную божественную пару. Храм Вертумна был воздвигнут на Авентинском холме, Помона же имела своего собственного жреца - фламينا. Когда начиналось созревание плодов, садоводы



Вертумний и Помона

Vertumus and Pomona

Медная пластина, масло : 32,5 x 54 см

Подписано и датировано «A. GOVAERTS 1620» в отверстии на первом плане

Источник :

Частная коллекция, Галерея Роберта Финка, Брюссель

Библиография :

Ursula Harting, *Abraham Govaerts, der Waldmaler (1589-1626)*, BAI, 2004, n°17 p. 83, ill. 107.

Выставки :

Брюссель. Проходящая раз в два года антикварная выставка, галерея Роберта Финка, 1965 n° 7.



Pomona lived in the reign of king Procas over the Palatine hill. No other hamadryad, of the wood nymphs of Latium, tended the gardens more skilfully or was more devoted to the orchards' care, hence her name. She loved the fields and the branches loaded with ripe apples, not the woods and rivers. She carried a curved pruning knife, not a javelin, with which she cut back the luxuriant growth, and lopped the branches spreading out here and there, now splitting the bark and inserting a graft, providing sap from a different stock for the nursling. She would not allow them to suffer from being parched, watering, in trickling streams, the twining tendrils of thirsty root. This was her love, and her passion, and she had no longing for desire. Still fearing boorish aggression, she enclosed herself in an orchard, and denied an entrance, and shunned men..

What did the Satyrs, fitted by their youth for dancing, not do to possess her, and the Pans with pine-wreathed horns, and Silvanus, always younger than his years, and the garden god who scares off thieves? But Vertumnus surpassed them all, even, in his love, though he was no more fortunate than them. O how often, disguised as an uncouth reaper, he would bring her a basket filled with ears of barley, and he was the perfect image of a reaper! Often he would display his forehead bound with freshly cut hay, and might seem to have been tossing the new-mown grass. Often he would be carrying an ox-goad in his stiff hand, so that you would swear he had just unyoked his weary team. Given a knife he was a dresser and pruner of vines: he would carry a ladder: you would think he'd be picking apples. He was a soldier with a sword, or a fisherman taking up his rod. In short, by his many disguises, he frequently gained admittance, and found joy, gazing at her beauty.

Once, he even covered his head with a coloured scarf, and leaning on a staff, with a wig of grey hair, imitated an old woman. He entered the well-tended garden, and admiring the fruit, said: "You are so much more lovely", and gave her a few congratulatory kisses, as no true old woman would have done. He sat on the flattened grass, looking at the branches bending, weighed down with autumn fruit. There was a specimen elm opposite, covered with gleaming bunches of grapes. After he had praised it, and its companion vine, he said: "But if that tree



25

АБРАХАМ ГОВАРТС

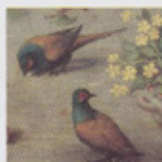
Abraham Govaerts

1589 Антверпен – 1626

приносили жертвы этим богам, а 13 августа происходило празднество в честь Вертумена и его прекрасной жены.

В конце XVI-го века и в начале XVII-го фламандский пейзаж проходит важную эволюцию. На смену жизненных «героических» пейзажей Брейгеля Бархатного постепенно приходит декоративный пейзаж. Гиллис ван Конинкслоо стоит во главе этой новой тенденции, обнаруживая поэтическое воображение в роскоши лесов. Даже будучи многим обязанным последнему, Говартс, тем не менее, утверждает свой стиль в 1620-х годах (наша картина датирована 1620), стиль, который все больше подвергается влиянию Брейгеля в точности и тщательности исполнения. Манера Говарта накладывать краски соперничает здесь с манерой Яна Брейгеля Старшего, хотя и выделяется своими более подчеркнутыми тонами, более глубокими на переднем плане, в то время как остальное пространство смягчается в туманном свете; Говартс проявляет также особую склонность к декоративной композиции, от которой он никогда не откажется.

Композиция разворачивается вокруг двух частей, противостоящих друг другу, с одной с одной стороны, цветами и мотивами и, с другой, освещением, демонстрирующим контрастную игру света и тени на роскошной зелени. Эту зелень художник использует как повод развернуть оживленную нимфами композицию на возвышении меж двух уютных зеленых перегородок, и написать ее в зеленовато-синих тонах, как это делал Ян Старший. Между двумя женщинами, сидящих на ступенях древне-римского павильона, завязывается диалог. Дверь павильона приоткрыта, метафорически предполагая продолжение истории. Одевания Вертумена и Помоны соответствуют представлениям о божестве и нимфе. На земле лежат фрукты и овощи; на переднем плане справа узнаем гвоздики, нарциссы, лилии и другие цветы. В этом мифологическом климате воспеания плодородия Говартс маскирует многочисленные символические детали, раскрывающие смысл этого мифа. В то время как лейка едва ли скрывает метафорическую значимость своей выразительной формы, белка рядом с ней является символом плодородия. Обезьяна, наблюдающая на происходящим, это воплощение человека, готова откусить кусочек запретного плода, а Помона в это время внимательно слушает утробные речи переддетого Вертумена. В этом изображении, где все служит цели украсить и разъяснить сюжет, в мастерской передаче деталей и заключаются присущие картине свойства. Только за превосходно точное и тщательное исполнение цветов и фруктов Говарта уже можно ставить наравне с Брейгелем Бархатным, не забывая, к тому же, лиризм первого.



stood there, unmated, without its vine, it would not be sought after for more than its leaves, and the vine also, which is joined to and rests on the elm, would lie on the ground, if it were not married to it, and leaning on it.

[...] in *Metamorphoses*, Ovid, XIV, 608-697.

In the late 16th and early 17th centuries, Flemish landscape painting underwent a significant evolution. The anecdotal scenes unfolding against the "heroic" landscapes of the "Velvet" Brueghel came to be replaced by strictly decorative landscapes. This new trend was spearheaded by Gillis van Coninxloo, who discovered an imaginative poetry in the luxuriant profusion of forests. Although he certainly drew upon van Coninxloo's example, in the 1620s, Govaerts – this painting is dated 1620 – nevertheless affirmed a style of his own that could be viewed as increasingly Brueghelian in the finesse of the workmanship. Govaerts displays a technique as a colourist here on a par with that of Jan Brueghel the Elder, though it is distinguished by deeper tones that are more dense in the foreground while the rest of the ground fades into a vaporous glow; and by the construction of the type of decorative composition of which he was fond.

The composition is organised around two sections which contrast on one hand through their motifs and colours and on the other hand, through the lighting which creates striking contrasts of shadow and light on the lush vegetation. This allows the artist to open the composition onto a clearing between two banks of forest, populated by nymphs and rendered in bluish-green hues similar to those used by Jan the Elder. An interactive relationship can be observed between the two women, seated on the steps of a Roman pavilion whose door is open, as if to suggest metaphorically the epilogue to the tale. Vertumnus and Pomona are skilfully integrated into the scene that is enhanced by the symbols of the nymph and the god. On the ground lie fruits and vegetables; in the right-hand foreground, carnations, narcissus, lilies and other flowers can be discerned. Within the context of this mythological ode to fertility, Govaerts plants numerous symbolic references to the implications of this myth. While the water-can bears a thinly veiled and evocative shape, the squirrel alongside it is also a symbol of fertility. The watching monkey, an animal counterpart to mankind, prepares to bite into the forbidden fruit just as Pomona lends and attentive ear to the kind voice of a disguised Vertumnus. In this depiction, in which all of the elements work in concert to amplify and render explicit the theme, aside from the originality of the subject in the work of Govaerts, it is certainly the masterly treatment of the detail that reveals the intrinsic quality of this copper panel. The flowers and fruits, in the minute grace of their rendering, are worthy of the "Velvet" Brueghel, while Govaerts' lyricism makes the work all the more powerful.



АМБРОЗИУС БОСХАРТ МЛАДШИЙ

Ambrosius Bosschaert the Younger

1609 Арнемуйден – Утрехт 1645

Трое сыновей Амброзиуса Босхарта Старшего также стали художниками, пишущими цветы и плоды. Амброзиус, старший, и Йоханнес остаются наиболее известными и почитаемыми.

Амброзиус родился в 1609 году недалеко от Миддельбурга. В 1616 году он уезжает с родителями в Утрехт и там же женится в 1634. Его работы, несмотря на иной стиль, иногда путают с работами брата Абрахама, пользовавшегося теми же инициалами. Однако вне сомнений именно Амброзиус является автором самых продуманных композиций, в которых явно читается влияние отца. Абрахаму, всего на несколько лет младше брата, было всего восемь, когда в 1621 году умер отец, и он не успел у него поучиться. Как и Йоханнес, он разработал свою собственную концепцию натюрморта, в то время как Амброзиус стремился продолжить наследие отца, которое он значительно углубил и обогатил собственными находками. Его пышные букеты, тщательно выписанные и не лишённые архаичного шарма, всегда отличаются изяществом. Насыщенные краски, игра света и тени, придающая объёмы – все это гармонирует с более легкими нюансами, создавая на редкость изысканный ансамбль.

Как Ян Брейгель Старший, так и Амброзиус Босхарт Старший особое внимание уделяли различным сортам тюльпанов. В начале XVII-го века эти цветы представляют собой садоводческую новинку в Европе. Наставник принца Дома Габсбургов увидел их впервые в середине XVI-го века при Турецком дворе в Константинополе, и велел отослать семена в западную Европу для ботанических садов. Вскоре в ботанической литературе уже можно найти первые особенности этого растения. В 1629 году благодаря скрещиванию было выведено уже более ста сорока видов тюльпанов. Некоторые из них, особо редкие, стоили необычайно дорого и в 1630-х годах торговля тюльпанами приняла в Голландии такой размах, что была создана специальная биржа для того, чтобы контролировать этот рынок. Композиция этого Букета тюльпанов в вазе с насекомыми элегантна и легка; она отличается изяществом, в котором живая природа соединяется с декоративной стороной. Зелень, немного тюльпанов и пространство между ними. Художник равномерно распределил несколько тюльпанов в небольшой вазе китайского фарфора и тщательно прорисовал их на темно-сером фоне. Серый удачно и незаметно сочетается с бело-голубыми узорами на вазе, горлышко которой украшено золотым ободком. Яркие и живые цвета этих свежих и словно горящих тюльпанов, цветовые нюансы каждого стебля просто великолепны: осторожно разорванные белые, шафранные желтые или теплые золотистые оттенки красного или оранжевого; светлорозовые нюансы белого. Букет слегка напоминает языки пламени благодаря легким изгибам лепестков и ритму, создаваемому расположением тюльпанных чашечек: склоненных или согнувшихся. Работа полна света и спокойствия; фактура гладкая, и переход от стола к фону сделан мастерски. Отличающаяся рафинированной манерой и невероятной четкостью, эта небольшая картина наполнена сдержанным изяществом; она по стилю и исполнению аналогична композициям Амброзиуса Босхарта Младшего и мы считаем, что она принадлежит перу кого-то из его окружения. В эту композицию автор, изображая муху и червя на столе, вносит аллегорическую тему непостоянства и уязвимости красоты.

Букет тюльпанов в вазе с насекомыми

Bouquet of tulips in a vase with insects

Дерево, масло : 31,5 x 25 см

Источник : Частная коллекция

Following in their father's footsteps, the three sons of Ambrosius Bosschaert the Elder also became painters of floral and fruit still lifes. Along with his brother Johannes, Ambrosius, the eldest, remains the best-known at most highly regarded among them.

Born in 1609 near Middelburg, Ambrosius moved with his parents to Utrecht in 1616, where he was married in 1634. Although distinct enough in style, his body of work is sometimes confused with that of his brother Abraham, who used the same initials. However, it has been well established that it was Ambrosius who painted the most complex compositions clearly showing the influence of his father. Abraham, a few years younger, was only eight years old at the time of their father's death in 1621, and never received training from him. Like Johannes, he developed his own vision of the still life while Ambrosius dedicated himself to carrying on his father's legacy which he was able to enrich remarkably through his own inventions. His lush bouquets, described in minute detail with a somewhat archaic charm, consistently display tremendous refinement. With his sparkling palette, he plays with the contrast of light and shadow to sculpt volumes, at the same time as sustaining the most delicately harmonised nuances to generate an overall effect of rare distinction.

Both Jan Brueghel the Elder and Ambrosius Bosschaert the Elder devoted particular attention to various types of tulips. At the beginning of the 17th century, these flowers were a horticultural novelty in Europe. The tutor to the Hapsburg princes saw them for the first time, in the mid 16th century, at the Turkish court in Constantinople and had bulbs sent to Western Europe to be planted in the botanical gardens. Soon, details of the plant's characteristics were included in the botanical literature of the day. In 1629, it was already possible to obtain hybrids of over 140 varieties. A few of the exceptionally rare varieties commanded exorbitant prices and the tulip market boomed during the 1630's to such an extent in the Netherlands that a specialised stock exchange was established solely to coordinate this commerce.

The composition of this Bouquet of tulips in a vase with insects is elegant and airy; in it, the natural elements are gracefully combined with a subtle decorative sensibility. With a base of greenery, the artist has regularly arranged few well-spaced tulips in a small Wan-Li vase, delicately rendering them against a dark grey background. The grey harmonizes subtly with the blue and white pattern on the Chinese porcelain, and the gilt detail encircling the neck of vase. The brilliant and sparkling colours of these fringed and variegated tulips are exquisitely nuanced petal by petal: with whites delicately tinted, saffron yellows or gold tinged with red or orange and pinks with frosty highlights. The bouquet is discreetly enlivened like a dancing flame by the slight undulation of the petals and the rhythms formed by the droop or slant of the blossoms. The painting is bathed in light and tranquillity; the brushwork is smooth and the transition between the table and the background is skilfully handled.

With its refined craftsmanship and tremendous distinction, this small panel's reserved grace shows an affinity with the style and quality that is the hallmark of the compositions of Ambrosius Bosschaert the Younger. The artist who painted this still life must clearly be situated among his entourage. Also present in this composition is the tacit allegorical theme of the fragility of beauty through the motives of the fly and the worm who quietly populate the table.



ЯН БРЕЙГЕЛЬ МЛАДШИЙ

Jan Brueghel the Younger

1601-1678 Антверпен

Ян Брейгель Младший, старший сын Яна Брейгеля Бархатного и его первой жены Изабеллы де Жод (Isabelle de Jode), родился в Антверпене 13 сентября 1601 года.

С 1603 года его детство омрачено смертью матери. В мастерской своего отца Ян приобщается к искусству живописи. Ему идёт пятнадцатый год, когда отец задумывает отправить его в Италию - проект более чем выполнимый, так как у Брейгеля Бархатного в Милане был знатный покровитель - кардинал Борромео (ВотгомОе). Отъезд состоялся только в мае 1622 года. Ян II действительно останавливается в Милане, где входит в круг приближённых кардинала, а затем продолжает путь на Сицилию. Внезапная смерть отца в 1625 году прерывает его путешествие. 12 августа 1625 года он возвращается в Антверпен и там сразу же записывается в члены Гильдии Святого Луки и примыкающей к ней палате риторики "De Violere", деканом которой он становится в 1630 году. Он берёт в свои руки управление семейной мастерской и записывает о проделанном в дневнике, который ведёт с 1625 по 1651 год. В 1626 году Ян женится в Нотр-Дамском соборе Антверпена на Анне-Марии Янссенс (Anne-Marie Janssens), дочери знаменитого живописца Абрахама Янссенса (Abraham Janssens).

Близкий по сюжетам к своему отцу, он обновляет их концепцию, следуя пожеланиям своих современников, переходя от господствующего в то время маньеризма к более реалистичному искусству, более простому и более весёлому.

В своих редкой элегантности цветочных композициях он отказывается от компактного расположения и изображает каждый цветок с неповторимым рельефом как единое целое, высвечивая таким образом красоту каждого цветка. Он выписывает пространство широкой и глубокой рельефности, в котором более легко организуются формы, создаваемые чередованием быстрых и точных мазков.

Его творчество привлекает сегодня внимание знатоков, а его мастерство таково, что его произведения иногда путают с произведениями его отца. Его искусство, в котором ему помогала такая нежная гамма его палитры, великолепно как в лесных или речных пейзажах с персонажами, так и в натюрмортах.

Блестящий и ровный колорит, выполненный с таким энтузиазмом, что каждое полотно становится праздником для глаз, делает Яна Брейгеля Младшего, благодаря его личным изысканиям, предвестником современной живописи.

Произведения этого живописца находятся в Антверпене, Дрездене, National Gallery в Лондоне, Galleria Brera в Милане, Alte Pinakothek в Мюнхене, Kunsthistorisches Museum в Вене, Metropolitan Museum в Нью-Йорке...

Аллегория "Обоняние" перед замком Мариемонт
An allegory of Smell with the cattle of Mariemont beyond
Дерево, масло : 84,2 x 52,5 см

Источник : частная коллекция



Jan Brueghel the Younger, the eldest son of Jan "Velvet" Brueghel and his first wife, Isabelle de Jode, was born in Antwerp on 13th September 1601.

As early as 1603, his childhood was overshadowed by the death of his mother. Jan was initiated in the art of painting in his father's studio. He was almost fifteen years old when his father thought of sending him to Italy – this plan was made all the more possible since "Velvet" Brueghel was counting on a noble patron in Milan, Cardinal Borromeo. He did not in fact depart until May 1622. Jan II indeed stopped in Milan, where he entered into the family circles of the cardinal before continuing his journey onto Sicily, but the sudden death of his father in 1625 brought an end to this trip. He returned to Antwerp on 12th August 1625, and was immediately matriculated as a member of the Guild of Saint Luke and the adjoining "De Violere" chamber of rhetoric, where he was promoted to dean as early as 1630. He took over the management of the family studio and recorded his activities in a diary, which he kept between 1625 and 1651. In 1626, Jan married Anne-Marie Janssens, daughter of the famous painter Abraham Janssens, at the Cathedral of Our Lady in Antwerp.

Close to the subjects of his father, he did however renew their conception, adapting himself to the desires of his contemporaries. He substituted the mannerist style, prevalent until then, with a more realistic, simple and light-hearted art.

In his highly elegant floral paintings, he abandoned compact arrangements and instead, treated each richly sculptured flower as an entity in itself, thus revealing the beauty of each one. He therefore depicted a space where forms were organised more freely, treated with a succession of precise and rapid strokes, with generous and deep contours.

Today, his work is admired by connoisseurs and his skill is such that sometimes, his works are confused with his father's. His art, helped by the incredible softness of his palette, excels as much in the landscapes featuring rivers and woods enlivened with figures, as in his still lifes.

A smooth, glossy colour, which reflects the same enthusiasm that renders each painting a feast for the eye, makes Jan Brueghel the Younger, through his personal endeavours, a precursor of modern painting.



ЯН БРЕЙГЕЛЬ МЛАДШИЙ

Jan Brueghel the Younger

1601-1678 Антверпен

Эта мастерски исполненная аллегория "Обоняние" отдаёт должное многочисленным талантам Яна Брейгеля Младшего: художника пейзажей, цветов, аллегорических фигур, и многогранность его таланта здесь наглядно проиллюстрирована.

В левой части композиции мастерская дистилляции духов представляет собой конечно самую разработанную форму обонятельных влечений, вызываемых царством цветов. В центре полотна мы видим богиню, в сопровождении путти, окруженную в полном смысле изобилием ростков, букетов и других цветочных аранжировок.

От корзины у её ног до букета в драгоценной фарфоровой вазе, такие мы видим здесь осенние натюрморты Брейгеля. Они очень миниатюрны и помещены рядом для огромного удовольствия если не глаз, то ноздрей. Горшочки с мазями, флакончики и, что очень многозначительно, надушенные перчатки дополняют этот набор источников запахов, положенных прямо на пол.

Слева направо, перед нами незаметно проходит череда от редких, экзотических или привезённых издалека цветов, таких как тюльпаны, розы или лилии, до цветов с более сильным, диким, аборигенным запахом, такие как гвоздики, лимонники или другие ароматичные растения.

Эта эволюция обеспечивает постепенную интеграцию аллегорического переднего плана с шикарным панорамным пейзажем, который сам по себе делает честь таланту пейзажиста Яна Брейгеля Младшего и где различается силуэт замка Мариемонт, владение в провинции Эно (Бельгия) эрцгерцогов Альберта и Изабеллы.

Дань ли это уважения покровителям Яна Брейгеля Старшего или это прямой намёк на финансировавших создание аллегорий лиц, введение в пейзаж резиденции эрцгерцога сразу же оправдывается находящимися в ней розарием и роскошными коллекциями драгоценных предметов...

Юмористическую нотку вносит дремлющая рядом с корзиной цветов у ног богини собака. Её апатичный вид, реакция безразличия, можно сказать переизбыток изобилия опьяняющих запахов, которые её окружают, нас очень забавляют, учитывая то, что среди животных собаки отличаются исключительно сильным обонянием. До некоторой степени художник скрытно, иносказательно вводит элемент фривольности в эту композицию, превозносящую, на первый взгляд без всякого релятивизма, наслаждения обоняния...

Вариант этой композиции с двумя дополнительными фигурами позади мастерской дистилляции духов выставлялась на продажу 2 декабря 1955 года в Galerie Charpentier в Париже (n°2).



This brilliant allegory of smell does full justice to the many talents of Jan Brueghel the Younger: The different facets of his skill as a painter of landscapes, flowers, and allegorical figures are all displayed here with virtuosity.

On the left side of the composition, a perfume distillery no doubt represents the most highly developed vehicle for the olfactory delights of the Empire of Flora. We see the goddess, accompanied by a putto, at the center of the panel, literally surrounded by a profusion of sprays, bouquets and other floral arrangements. From the basket placed at her feet to the bouquet in a precious porcelain vase, every one forms an autonomous Brueghelian still life in miniature arranged to please the eye, if not the nostrils. Pots of ointment, vials and, most significantly, perfumed gloves complete this array of sources of fragrance scattered on the ground....

From left to right, an imperceptible evolution leads us from rare, exotic or imported varieties of flower such as tulips, roses or lilies to more rustic, wild or indigenous examples such as carnations, lemon blossoms or other aromatic plants....

This evolution provides the progressive integration of the allegorical foreground with the magnificent panoramic landscape which is enough in itself to confirm the talents of Jan Brueghel the Younger as a landscapist and in which one can discern the silhouette of the castle of Mariemont, the Hainaut property of Archduke Albert and Archduchess Isabella.

Whether it is conceived as a simple homage to the protectors of Jan Brueghel the Elder or as a direct allusion to the patrons who commissioned similar works to this one, the inclusion of the archduke's residence is immediately justified by its celebrated rose garden and magnificent collections of precious objects....

A humorous note is added by the dog asleep at the feet of the goddess, against the basket of flowers. His air of apathy, denoting perhaps indifference or more probably the effects of an overdose of the intoxicating fragrances that surround him, is an amusing inclusion, given the usual association of this animal with a superior sense of smell. An indirect element of vanitas is thus introduced into this composition that at first sight appears to abandon itself to an earnest celebration of the pleasures of the nose....

A variation of this composition including two additional figures behind the perfume-making workshop was sold on 2 December 1955 at the Galerie Charpentier, Paris (n°2).



28-29

ЯН ВАН КЕССЕЛЬ I

Jan van Kessel

1626 – Антверпен – 1679

Натюрморты
Still lives

Медная пластина, масло : 16,2 x 21,2 см

Источник :
Частная коллекция

Внук Брейгеля Бархатного по матери, племянник Яна Брейгеля Младшего и Давида Терньера. Ян ван Кессель испытал гораздо большее влияние деда и дяди, чем научился чему-то у Симона де Воза. Он специализировался в изображении животных, птиц, земноводных и насекомых, которых размещал, в частности, на картинах, представляющих четыре элемента, четыре стороны света (Музеи Кембриджа, Мадрида, Праги и Страсбурга), аллегории, басни, а также кабинеты на очень маленьком формате. Ян ван Кессель также один из наиболее талантливых художников века, занимающихся живописью цветов. Его розы, часто розового цвета, или тюльпаны очень детально написаны и собраны в воздушные букеты. Эта тонкость деталей обнаруживается и в натюрмортах из фруктов, и в изображении входящих в них предметов: блюд, корзин, ваз. Очарование его композиций, их точное исполнение вкупе с жизнерадостными тонами в выдержанном колорите делает Яна ван Кесселя Одним из самых привлекательных и почитаемых фламандских художников.



The grandson of the "Velvet" Brueghel on his mother's side, and the nephew of both Jan Brueghel the Younger and David Teniers, Jan van Kessel was influenced more by his grandfather and his uncle than by his apprenticeship to Simon de Vos. He specialised in painting animals, birds, amphibians and insects which he included notably in representations of the Four Elements, the Four Corners of the Earth, (Museums of Cambridge, Madrid, Prague, and Strasbourg), allegories, and fables as well as very small-scale gallery scenes. Jan van Kessel was also one of the most brilliant floral painters of the century. His roses, often pink in colour, and his tulips are finely detailed and arranged in airy bouquets. This finesse in handling detail is also seen in his still lives of fruit and in the objects included in them such as dishes, baskets, and vases. The charm of his compositions, and their exquisite and precise rendering, together with the rich and dazzling hues of his palette have made Jan van Kessel one of the most appealing and highly-regarded of the Flemish masters.



28-29

ЯН ВАН КЕССЕЛЬ I

Jan van Kessel

1626 – Антверпен – 1679

Натюрморты
Still lives

Медная пластина, масло : 16,2 х 21,2 см

Источник :
Частная коллекция

Ян Ван Кессель очаровывал своих современников оживленной и в то же время точной манерой письма, которая прекрасно подходила медной основе, которую он предпочитал. Наши натюрморты тому отличный пример. От одной медной основы к другой, никогда не повторяясь, художник без усталости оттачивает свое графическое мастерство, вносит разнообразие в палитру или вновь разрабатывает размещение элементов. Эти две небольшие медные пластины раскрывают одну из любимых тем художника – натюрморт, оживленный животными, подчеркивая таким образом натуралистическое наглядное изображение. Он подхватывает идею Ф. Снидерса, который открыл ее в 1610-1615 годах.

На светло-коричневом деревянном столе, параллельно краю картины и продолжаясь до середины последнего в глубину, художник представляет зрителю фрукты и двух попугаев, которые, кажется, ссорятся между собой и вносят в картину драматичный и, в то же время, сатирический элемент напряжения. В небольшой чаше китайского фарфора в белых и голубых тонах лежат спелые сливы.

Во второй композиции, ирисы и розы разложены в вазу, своими тонами напоминающую вышеупомянутую чашу. Как и фрукты, цветы переданы настолько четко, что каждый из них можно рассмотреть в малейших деталях. Виноград, персики, инжир, вишни, лимоны, гранаты и дыни громоздятся в беспорядке на каждом из столов, слишком уж близко друг к другу расположенные, как может кому-то показаться, тем не менее, создавая удивительно уравновешенные композиции с простыми, но очень удачными цветовыми гармониями. Каждый легкий мазок кисти, каждый отблеск света углубляет необыкновенную передачу фруктов.

Виртуозность исполнения делает эти два натюрморта очень ценными работами, приводящими в восхищение даже искушенных любителей.



Jan Van Kessel enraptured his contemporaries with his spirited yet meticulous brushwork which was perfectly suited the copper panels that were his chosen support. These still lives amply attest to this skill. Panel after panel, without ever repeating himself, the artist continued to refine his draughtsmanship, expand his palette and rearrange his motives. These two small copper panels depict one of the artist's favourite subjects, the still life enlivened by animals, thus allowing him to highlight his abilities in life-like naturalistic rendering. This is an idea he borrowed from F. Snyders whose work he discovered in the years 1610-1615.

Atop a light-brown wooden table, positioned parallel to the edge of the frame, and extending back to the center of the picture plane, the painter presents to the viewer an arrangement of fruit with two parrots, who seem to be bickering, introducing an element of tension that is at once dramatic and satirical. A small porcelain bowl, with a blue and white design, contains luscious blackberries.

In the second composition, irises and roses are arranged in a small vase with a similar blue and white decoration to that of the bowl mentioned above. Like the fruits, the flowers are captured in such a way that each individual blossom can be seen in its entirety. The grapes, peaches, figs, cherries, lemons, pomegranates, melons and also cabbages and horseradish are sparsely arranged in a very similar way on each table, sometimes overlapping one another, thus creating compositions of remarkable balance with simple but most pleasing chromatic harmonies. Each delicate tuft, each reflection of light, enhances the rich rendering of these fruits.

The verve with which they have been executed make these two still lives exquisite works that will enthral the most sophisticated of collectors.





DE JONCKHEERE

ИДЕЯ И РЕАЛИЗАЦИЯ
ПРОЕКТА:
КОМПАНИЯ
«АРТЭКВАР»





ГАЗПРОМБАНК



АРТӘКВАР
artexbar

DE JONCKHEERE