

Механические часы в европейской книжной эмблематике и изобразительном искусстве

Как известно, Александр Юрьевич Самарин, наш дорогой юбиляр, является одним из разработчиков государственных программ по сохранению книжных памятников [1, 2], автором теоретических работ [3, 4, 5, 6] в этой сфере, а также выдающимся знатоком и исследователем памятников книжности разных эпох (в частности, созданных в России в XVIII в.) [7, 8 и др.], и потому обращение к старинным изданиям XVI–XVIII вв. будет в этой статье вполне уместным.

Речь, прежде всего, пойдет об известной книге «Символы и эмблемата», первое издание которой увидело свет в 1705 г. в Амстердаме, в типографии, основанной Яном Тессингом и принадлежавшей Генриху Ветстейну. Книга представляла собой сборник из 840 эмблем с их толкованиями (девизами) на нескольких европейских языках, в том числе на церковнославянском. Затем на протяжении XVIII – начала XIX в. она переиздавалась еще несколько раз, причем с существенными дополнениями, сделанными в екатерининское время замечательным ученым-медиком, ботаником и поэтом профессором Нестором Максимовичем Амбодиком (Максимовичем) (1744–1812) (переиздания нашего времени см.: [9]). Старинные девизы в книге были тогда «облагорожены» и переделаны на русский язык второй половины XVIII в.

Среди многочисленных эмблем этой книги целый ряд символов представляет собой изображения различных научных приборов (циркуль, уровень, компас, телескоп...), из которых немалое место принадлежит и часам, в том числе солнечным, песочным и механическим (как настенным, так и карманным). Но если солнечные и песочные часы имеют древнее происхождение и вполне традиционны для символики и эмблематики (так, именно песочные часы выступают общераспространенным символом времени и его быстротечности, как и устойчивым атрибутом божеств, олицетворяющих время, в первую

очередь, Сатурна), то часы механические (и, тем более, карманные) начинают свою историю с XIII–XVI вв. [10, с. 19], а, значит, являются для эмблематики сравнительно новым явлением.

Тем более интересна семантика механических часов и ее соотношение с традиционной символикой часов песочных или солнечных. Надо заметить, что эмблематика вообще живо и оперативно откликалась на все технические новинки, поэтому в эмблематических сборниках нередко можно встретить изображения приборов и механизмов Нового времени, таких, например, как термометр, микроскоп, типографский станок, химическая лаборатория и т.д. Но вернемся к «Символам и эмблемата».

В составе этого сборника механические часы представлены в пяти эмблемах. Перечислим их в том порядке, в котором они приведены в книге:

1. Эмблема № 33. Настенные часы. Висящие на стене часы с маятником и гирями. Девиз: «*Ex pondere motus*», «От весу оно-го движение» («Движение оных происходит от тяжести») [11, с. 12–13; 9, с. 80–81].

2. Эмблема № 35. Карманные часы. Висящие на ленте карманные часы с круглым циферблатом. Девиз: «*Motibus arcanis*» («Тайными движени[ям]и») [Там же].

3. Эмблема № 193. Настенные часы. Часы на кирпичной стене с круглым циферблатом. Девиз: «*Tot horas quot vires*», «Аз указую часы по силе своей» («Столько часов, сколько сил. Указую часы, по силе моей») [11, с. 66–67; 9, с. 120–121].

4. Эмблема № 539. Карманные часы на ленте с ключиком и круглым циферблатом, висящие на кирпичной стене. Девиз: «*Interpres fidus Solis*», «Переводчик вернейши солнца» («Справедливый и верный толкователь солнца») [11, с. 180–181; 9, с. 206–207].

5. Эмблема № 812. Карманные часы. Амур (купидон) стоит у стола и указывает на карманные часы, лежащие на нем. Девиз: «*Silendo loquitur*», «Нем да словесен» («Молча говорят. Ничего не говоря, дают себя разуметь. Нем, да умен») [11, с. 272–273; 9, с. 274–275].

На всех этих эмблемах часы имеют только одну стрелку, которая указывает на 12 часов, т.е. изображена вертикально.

Как известно, эмблемы из «Символов и эмблемата» являются не оригинальными, а заимствованными из эмблематических сборников Даниэля де ла Фея (ок. 1640–1709), увидевших свет в Амстердаме в 1690-х гг. [12]. Де ла Фей был по профессии часовщиком и в начале 1680-х гг. переселился в Голландию из Франции, будучи гугенотом. В Амстердаме он стал гравером и книготорговцем.

Большая часть интересующих нас эмблем содержится в книге де ла Фея «Девизы и эмблемы, древние и новые, заимствованные у наиболее известных авторов...» («*Devises et Emblemes Anciennes et Modernes, tireés des plus celebres Auteurs*»), которая впервые была издана на французском языке в Амстердаме в 1691 г.

В ней каждая эмблема сопровождается девизом на нескольких европейских языках (как и в «Символах и эмблемата»); переводчиком здесь выступил знаток иностранных языков профессор Генрих Оффелен. Последняя эмблема взята из другой книги де ла Фея «Девизы и эмблемы любви» («*Devises et emblemes d'amour*»), впервые опубликованной в 1696 г. (переводчиком девизов на иностранные языки в ней был некий профессор Паллавичини). Кстати, некоторые исследователи полагают, что оба сборника были составлены не де ла Феем (который выступал в качестве издателя), а Оффеленом и Паллавичини.

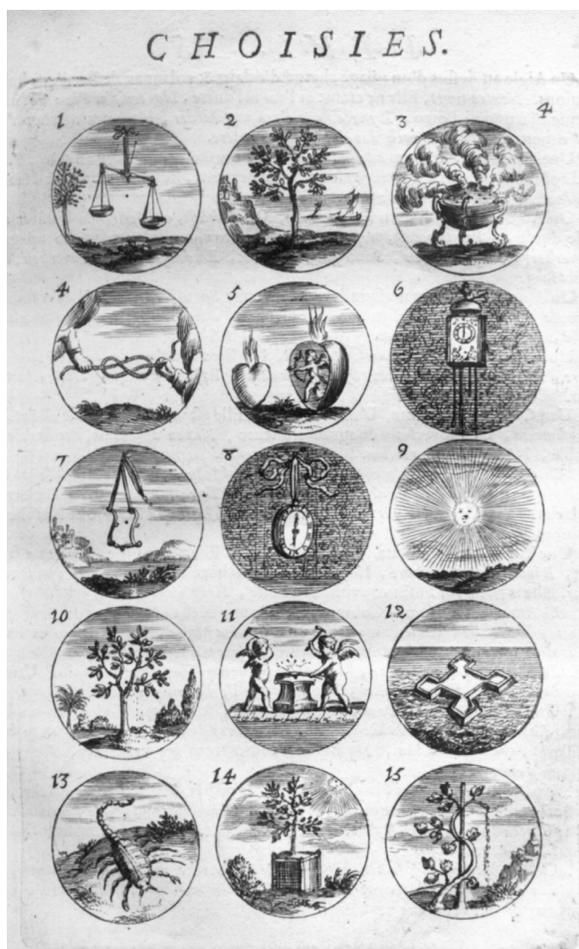
И действительно, в первой из названных книг де ла Фея находим те же самые эмблемы, что и в «Символах и эмблемата» [13]:

4.6. Настенные часы с гирями. Девиз «*Ex pondere motus*». Соответствует эмблеме № 33 из «Символов и эмблемата».

4.8. Карманные часы, висящие на стене. Девиз «*Motibus arganis*». Соответствует эмблеме № 35 из «Символов и эмблемата».

15.10. Настенные часы с круглым циферблатом на кирпичной кладке. Девиз «*Tot horas quot vires*». Соответствует эмблеме № 193 из «Символов и эмблемата».

39.15. Карманные часы с ключиком, висящие на стене. Девиз «*Interpres fidus Solis*». Соответствует эмблеме № 539 из «Символов и эмблемата».



Эмблемы из книги де ла Фея

Во всех случаях стрелки часов стоят вертикально и указывают на 12 часов.

Иными словами, заимствование этих эмблем (даже в виде рисунков) было абсолютно точным.

Однако и эмблемы из книги де ла Фея не были оригинальными. Как показал А.И. Маркушевич, они восходили к сборнику эмблем, медалей, «иероглифических» фигур и монограмм французского гравера Николя Веррьена, впервые изданному в Париже в 1685 г.

Здесь присутствуют те же эмблемы, что и у де ла Фея, однако сборник Веррьена более обширный [14]:

IV, 6. Настенные часы с гирями. Девиз «*Ex pondere motus*».

IV, 8. Висящие карманные часы с ключиком. Девиз «*Motibus arcanis*».

XLI, 15. Настенные часы с круглым циферблатом на кирпичной кладке. Девиз «*Tot horas quot vires*». Соответствуют эмблеме де ла Фея 15.10.

LI, 5. Карманные часы с ключиком, висящие на стене. Девиз «*Interpres fidus Solis*». Соответствуют эмблеме де ла Фея 39.15.

Во всех случаях стрелки часов указывают на 12.

В то же время у Веррьена есть еще несколько эмблем с часами:

XXXIII, 10. Карманные часы с открытой крышкой и ключиком, лежащие на столе. Девиз «*Cheto fuor, commoto dentro*», т.е. «Тихо снаружи, беспокойно внутри».

XXXVI, 12. Открытые карманные часы лежащие на поверхности. Девиз «*Labor intus*», т.е. «Труд внутри».

LII, 15. Карманные часы с ключиком, висящие на стене. Девиз «*Cheto fuor, commoto dentro*», тот же самый, что и у эмблемы XXXIII, 10.

Дальнейшее исследование источников этой эмблематики показывает широкий спектр семантики механических часов в европейской культуре.

В эмблематических сборниках изображения механических часов появляются, по меньшей мере, с начала XVII в. Так, в сборнике «*Emblemata politica*» немецкого автора Петера Изельбурга (ок. 1580–1630/1631), изданном в 1617 г., изображены настенные часы с гирями (стрелка на 12) с девизом «*Ubi opus, ibi fonus*» [15, № 18], относящимся, как можно понять, именно к часовым гирям. При этом Изельбург ссылается (в самом общем смысле) на трактат Гвидо Панчироли (1523–1599) «Две книги о достопамятных вещах, теперь уже утраченных и, напротив, недавно остроумно изобретенных», который был впервые опубликован в латинском переводе учеником Панчироли Генрихом Сальмутом в 1599 г. Десятая глава второй книги этого трактата посвящена как раз механическим часам.

У голландского профессора и поэта Якоба Катса (1577–1660) в 1627 г. находим прототип последней эмблемы нашего списка из «Символов и эмблемата» – купидона, указывающего на лежащие на столе карманные часы [16, *Emblemata moralia et aconomica*, V, p. 10–11]. Эмблему сопровождает девиз «*Sepes sapientiae, silentium*», т.е. «Ограда мудрости – тишина», вполне соответствующий по смыслу девизу эмблемы № 812 из «Символов и эмблемата». В объяснение Катс приводит ряд цитат из античных авторов: Валерия Максима, Катона, Овидия, Сенеки. Заметим, что и у Изельбурга, и у Катса часы показывают 12.

В трактате итальянского геральдиста Сильвестра Петра Санкта (1590–1647) «О героических символах» (1634 г.) настольные часы показаны сбоку так, что виден их механизм [17, p. 384–385]. Эмблему сопровождает девиз «*Mobilitate viget*», который является начальными словами из стихотворной строки Вергилия – «*Mobilitate viget, viresque asquirit eundo*», т.е. «В движении она растет и набирает силу» (*Энеида*, IV, 175; в пер. С.А. Ошерова: «Крепнет в движенье она, набирает силы в полете», имеется в виду *молва*). У Петра Санкта движение символизирует часовой механизм. Несмотря на то, что главным символическим элементом этой эмблемы является «внутренность» часов, на циферблате боковой стенки стрелка все так же указывает на 12.

В 1640 г. увидела свет ставшая очень популярной книга испанского литератора и дипломата Диего де Сааведра-и-Фахардо (1584–1648) «Идея политического христианского государства». В ней была представлена эмблема (импреза) в виде настольных часов с девизом «*Uni reddatur*», относящаяся к разделу политических эмблем, поскольку само государственное устройство мыслилось в виде часового механизма [18, p. 488–498]. Примечательно, что на этот раз стрелка показывала время между 7 и 8 часами.

В книге «Христианские символы» (1677 г.), опубликованной от имени Филотеуса (букв. «любящего бога», «боголюбского»), под которым скрывался курфюрст Пфальца Карл I Людвиг (1617–1680), также присутствует эмблема («символ»)

с изображением открытых карманных часов, лежащих на столе (стрелка показывает час) [19, № XXIII, р. 45]. Ее сопровождает девиз: «*Motibus internis regitur*», т.е. «Управляется внутренними движениями». Он напоминает девиз эмблемы № 35 из «Символов и эмблемата».

На протяжении XVII века количество толкований эмблем с изображениями механических часов многократно возросло. Так, в масштабном систематизированном корпусе эмблем итальянского августинца Филиппо Пичинелли (1604 – ок. 1679) «Символический мир» приводятся описания 46 эмблем с механическими часами и различными девизами [20, р. 187–194]. Раздел часов (в т.ч. механических – *Horologium rotatum*) помещен в книге XXI, посвященной математическим инструментам. При этом девиз 111-й эмблемы (по общему счету эмблем в XXI книге) совпадает с девизом вышеупомянутой эмблемы из книги Сильвестра Петра Санкта, девиз 124-й – с девизом эмблемы № 33 из «Символов и эмблемата», а девиз 147-й – с девизом эмблемы из сборника Филотеуса.

А в не менее масштабном компендиуме «Символический Апеллес» Иоганна Михаэля фон дер Кеттена (1699 г.) механические часы представлены 71 эмблемой [21, р. 356–365]. Из них совпадают девизы у эмблем CCXLIII Кеттена и XXXVI, 12 Веррьена, и SCLII Кеттена и 539 «Символов и эмблемата» (и ее протоипов). Все это показывает необычайное разнообразие семантики механических часов в европейском эмблематическом мире.

Наконец, в вышедшей в начале XVIII века огромной «Симболографии» иезуита Якоба Босха (Боша) (1652–1704), включающей более двух тысяч эмблем, механические часы изображены в 25 эмблемах [22]. Из них девять настенных, десять настольных, двое башенных, двое карманных и ряд эмблем с изображениями сразу нескольких часов, из которых особенно интересна эмблема DCXXVI из третьей части (или «класса») этого труда.

Здесь представлены вместе настольные механические часы, песочные часы, солнечные часы и лучи солнца, освещающие всех их. Девиз «*Tendimus una*» означает их единство, все вме-

сте они показывают *время*. Стрелки часов на изображенных эмблемах из этого сборника в большинстве случаев указывают на 12, но иногда незначительно отклоняются в ту или другую сторону.

Иными словами, в эмблематике присутствовали изображения различных механических часов (карманных, настенных, настольных, башенных), а их семантика была чрезвычайно разнообразной и широкой, от выражения общих идей до политической символики (государство как механизм). Особенно обыгрывались такие их «свойства», как точное указание времени, определяемого движением солнца; скрытый и движущийся, сложный механизм; внешняя тишина работы. Изображения механических часов, начиная со второй половины XV века, появились и в европейской живописи.



С. Боттичелли.
Святой Августин (фрагмент)

По-видимому, один из первых примеров присутствует в творчестве Сандро Боттичелли (1445–1510). Речь идет об известной фреске «Святой Августин», которая была написана художником в 1480 г. для флорентийской церкви Оньиссанти (итал. La chiesa di Ognissanti, Церковь всех святых), где она находится и сейчас [23, с. 85–86].

Эта фреска представляет собой пару к другой, изображающей святого Иеронима, которую написал тогда же Доменико Гирландайо (1448–1494). Оба святых как бы ведут друг с другом незримую беседу – это подтверждает и тот факт, что святой Августин изображен в момент, когда ему открылось видение святого Иеронима, незадолго до того умершего.

Среди атрибутов Иеронима на фреске Гирландайо, помимо многочисленных письменных принадлежностей, можно заметить и символы бренности и преходящего бытия – потухшую

свечу и песочные часы. Давно замечено, что прототипом композиции для Гирландайо послужила картина Яна ван Эйка (ум. в 1441 г.), изображающая святого Иеронима за чтением (она или, возможно, ее повторение, вышедшее из мастерской художника в 1442 г., хранится ныне в собрании Детройтского института искусств). Здесь на столе перед Иеронимом стоят песочные часы, а с полки, заваленной книгами, свисает астролябия.

Астрономическая тема символики мироздания была подхвачена Боттичелли. Святой Августин обращает свой взор к армиллярной сфере, сквозь которую в его келью проникают лучи, означающие сияние души его почившего собеседника. На полке же за фигурой святого, помимо книг, включая раскрытый трактат по геометрии (по-видимому, «Начала» Евклида), расположены и механические часы с отчетливо прописанными деталями.

Интересно, что циферблат этих часов состоит из 24-х частей, хотя цифрами Боттичелли обозначил 23, пропустив цифру XX (вероятно, не рассчитав места). Точка отсчета времени находится не вверху, а внизу, а движение стрелки идет в обратном направлении (т.е. навстречу солнцу). Этот циферблат воспроизводит циферблат часов из флорентийского собора Санта Мария дель Фьоре, созданный Паоло Уччелло в 1443 г. Тем не менее, сам символ солнца (точка с расходящимися золотыми лучами) расположен в центре циферблата. Стрелка же обращена вниз и показывает точно на границу между первым и двадцать четвертым часом (иными словами, на ноль).

Какое именно время имел в виду в данном случае Боттичелли, остается неясным и зависит от того, с какого момента велся



С. Боттичелли. Святой Августин (фрагмент с часами)

суточный отсчет часов. Важно, впрочем, что это – точка конца суток и начала следующих, т.е. граница конца и начала, показывающая вечный круговорот времени. С одной стороны, механические часы на фреске Боттичелли входят в ряд научных символов гармонии мироздания (наряду с армиллярной сферой и геометрическими фигурами), с другой, соотносятся с песочными часами на фреске Гирландайо, где часы также стоят на полке над сидящим святым.

Прием с армиллярной сферой был использован в более поздней картине венецианского художника Витторе Карпаччо (1465–1526), написанной для Скуолы ди Сан-Джорджо дельи Скьявони в начале 1500-х гг. Здесь также изображено видение святого Августина, причем работающий за столом святой, подняв голову, смотрит в окно, из которого льется свет и тоже сквозь армиллярную сферу (подвешенную к потолку). Среди других астрономических символов здесь также можно заметить несколько астролябий, подвешенных к полке в дальнем кабинете с книгами. А песочные часы также присутствуют, но в шкафчике под столом, за которым трудится Августин.

В то же время песочные часы оставались стабильным атрибутом святого Иеронима в композициях «Святой Иероним в келье» и «Покаяние святого Иеронима», причем в обоих случаях другим важным атрибутом этого персонажа выступал череп. Так и часы, и череп в сцене покаяния можно видеть, к примеру, на картинах Эль Греко и Тициана. На гравюре А. Дюрера 1514 года, показывающей святого Иеронима за работой, над головой святого висят песочные часы, а на подоконнике лежит череп. На его же картине из коллекции Национального музея старинного искусства в Лиссабоне (1521 г.) Иероним сидит за столом, подперев голову правой рукой, а указательным пальцем левой показывает на лежащий на столе череп (песочные часы здесь отсутствуют). Однако эта поза стала излюбленной для художников – ее неоднократно повторяли в своих картинах нидерландские мастера XVI века Маринус ван Роймерсвале, Квентин и Ян Массейсы, Йос ван Клеве и др. Здесь также нередко изображались потухшая свеча и песочные часы, причем в некоторых случаях вместо песочных часов художники рисо-

вали настенные механические, иногда очень красивые и вычурные, с пышным и богатым декором.

По-видимому, их роскошный внешний вид был призван подчеркнуть все ту же идею бренности, тщеты всего сущего, выраженную и в самом символе часов, и в других визуальных символах, таких как череп или потухшая свеча. Во всяком случае, не приходится сомневаться, что часы служили воплощением известного мотива «*Vanitas*» («Суета», «Тщетность»), столь распространенного в европейской живописи XVI–XVII вв. О том же говорят и надписи на некоторых полотнах над головой святого Иеронима – «*Memento mori*», «*Homo bulla*», «*Cogita mori*» и т.п. Стрелки же механических часов показаны в разном положении, но, как правило, близком к 12-ти.

Тот же мотив продолжается и в европейском натюрморте XVII века. Чрезвычайно продуктивным он оказывается, прежде всего, для голландской живописи, где, собственно, и сформировался сам жанр натюрморта. Особенно часты изображения механических часов в натюрмортах Питера Класа (ок. 1597–1661) и очень близкого ему по характеру творчества Виллема Класа Хеды (1594 – ок. 1680). И в том, и в другом случае эти часы, разумеется, являются характерными атрибутами все того же мотива «*Vanitas vanitatum*» – суеты сует [24, с. 38, 42], как и соседствующие с ними в картинах изображения черепа и костей, потухшей свечи, разбитых бокалов, опрокинутой посуды, умолкнувших музыкальных инструментов, сорванных цветов и т.п. И у Класа, и у Хеды изображения механических часов в натюрмортах встречаются в течение нескольких десятилетий творческой жизни и появляются почти одновременно: у Класа с начала 1620-х гг., а у Хеды с конца 1620-х гг. Во всех этих многочисленных композициях заметны, впрочем, некоторые существенные особенности.

Все изображенные механические часы – карманные и лежат на столах. К ним всегда прикреплены ключики, висящие обычно на матерчатых шнурах (как правило, голубого или синего цвета) или (реже) на металлических цепочках. В большинстве случаев ключики не просто лежат на столах, но свисают с их краев. И, наконец, у Класа часы могут быть как в цельном, так и

в разобранном виде (со снятой верхней крышкой, обнажающей колесики механизма), а у Хеды они, как правило, разобранные. Иными словами, это не действующие часы, они не на ходу, остановившиеся, возможно, сломанные или не заведенные (о чем красноречиво свидетельствует положение ключей). Так же останавливается и время человеческой жизни... Голубой или синий цвета шнурков тоже могли иметь символический смысл, скорее всего, отсылая к «небесной», божественной предопределенности.

Часы в натюрмортах Класа (в отличие от Хеды) нередко соседствуют с черепом и костями («Vanitas», 1625 г., Музей Франса Хальса в Харлеме; «Vanitas. Натюрморт со статуей Мальчика, вытаскивающего занозу (Spinario)», 1628 г., Рейкс-мюсеум, Амстердам; «Vanitas», 1630 г., Маурицхёйс, Гаага; «Vanitas», 1656 г., Художественно-исторический музей, Вена; и др.), а также музыкальными инструментами («Натюрморт с музыкальными инструментами», 1623 г., Лувр; уже упомянутый натюрморт со статуей Spinario из Рейксмюсеума; и др.) и другими атрибутами бренности, набор которых весьма разнообразен.

Примечателен «Натюрморт с большим золотым кубком» (1624 г.) из собрания Галереи старых мастеров в Дрездене. Здесь лежащие на краю стола в центре композиции роскошные карманные часы с открытой крышкой соседствуют с изображениями разнообразных раковин, закрытой книги, двух пустых бокалов-рёмеров, один из которых лежит на боку, и двух сорванных цветков гвоздики – красного и белого (помимо самого эффектно декорированного большого золотого кубка). За отодвинутой занавеской вдали мы видим влюбленную пару, а сам натюрморт недвусмысленно намекает на непостоянство любви и даже счастливой семейной жизни.

Художник беспощаден и к самому себе. Таков «Натюрморт с автопортретом» (ок. 1628 г., Германский национальный музей в Нюрнберге). Здесь умолкнувшая скрипка соседствует с погасшим светильником, опрокинутыми рёмером и чернильницей с пером, закрытыми книгами и черепом. А в левой части картины часы с раскрытым механизмом, лежащие на столе, как



*Питер Клас. Vanitas. Натюрморт
со скрипкой и стеклянным шаром*

и некоторые другие предметы, отражаются в находящемся за ними стеклянном шаре-пузыре, где отразился и сам художник, работающий за мольбертом над этим натюрмортом. Известная метафора «*Homo bulla*» («Человек-пузырь») вкупе с ограниченностью времени человеческой жизни, воплощенной в часах, прямо спроецирована и на самого мастера, Питера Класа, осознающего бренность бытия, но всё-таки продолжающего творить.

Наконец, показателен и один из «завтраков» Класа – «Натюрморт с кувшином и хлебом» (1641 г.) из коллекции Художественного центра Фрэнсиса Лемана Леба (Колледж Вассара, Покипси, шт. Нью-Йорк, США). Здесь часы имеют форму креста, со стеклянной крышкой и футляром. Этот христианский контекст мотива быстротечного времени гармонично сопрягается с такими символами евхаристии, как хлеб и вино, налитое в бокалы, а идея бренности жизни, воплощенная в часах, как нельзя лучше соотносится с изображением солонки на заднем плане (символа горечи земной жизни), образующей с часами композиционную пару в виде перекладины воображаемого креста.

В отличие от Питера Класа Виллем Клас Хеда создавал более скромные по насыщенности символические натюрморты. Его «*Vanitas*» несколько более сдержанны по стилю и не отли-

чаются заметным разнообразием. Почти во всех вариантах часы сопряжены с наполненным вином (или изредка пустым) рёмером, а также серебряной посудой, среди которой выделяются стакан и особенно лежащая на боку тацца, т.е. чаша-рас- сольник. Один из натюрмортов Хеды (1630 г., Рейксмюсеум) почти полностью повторяет Клас, добавляя некоторые предметы (надкусанный хлеб, книгу, надрезанный лимон с ножом) (1636 г., Маурицхёйс), которые, впрочем, также использовал Хеда в подобных композициях (1629 г., Маурицхёйс). Любимым предметом в «Vanitas» Хеды становится ежевичный пирог.

Наиболее известным примером является «завтрак» 1631 г. из дрезденской Галереи старых мастеров. Тот же пирог повторяется в натюрмортах 1637 г. из Национальной коллекции про-



*Виллем Клас Хеда. Завтрак
с ежевичным пирогом*

изведений искусства Вавельского королевского замка в Кракове, 1640 г. из Музея Сюрмонда – Людвига в Аахене и др. Примеры «Vanitas» Хеды с часами хранятся также в Прадо (1632, 1633 гг.) и других музейных собраниях. Все они достаточно однообразны и мало отличимы от натюрмортов Питера Класа.

Разумеется, механические часы в контексте «Vanitas» присутствуют в натюрмортах и других «малых голландцев». Интересный пример дает Геррит Доу (1613–1675), помещающий символы бренности в свою излюбленную полукруглую нишу. Его «Натюрморт со свечой и часами» (ок. 1660 г., Галерея ста-

рых мастеров, Дрезден) представляет зрителю вполне традиционный набор символов: потухшую свечу в подсвечнике со щипцами для снятия нагара; погасшую курительную трубку с высыпанным на смятый печатный листок табак; закрытую книгу.

Но от других натюрмортов «Vanitas» картину Доу отличает наличие сразу двух часов. Одни, песочные, стоят в глубине ниши, в полутьме, и песок продолжает сыпаться из верхней их чашки в



Г. Доу. Натюрморт с часами

нижнюю, хотя это движение и не ощутимо. Другие, механические (как и у других голландцев, карманные), напротив, помещены на переднем плане, снаружи ниши, т.е. ближе к зрителю, чем все остальные предметы. Они подвешены на традиционной голубой ленте с ключиком и, судя по всему, уже не идут, поскольку их стрелки – часовая и минутная – не соответствуют по своему взаимному положению друг другу. Часовая стрелка – на половине пятого часа, т.е. заняла диагональное положение, как бы замерла.

По-видимому, эта внезапная остановка времени на механических часах и должна была подчеркивать бренность времени текущей жизни, воплощенной в часах песочных, т.е. настоящего, уходящего в тень ради ясности аллегории конечного. Нередко можно увидеть изображения карманных часов в контексте темы «Vanitas» и у такого мастера натюрморта, как Эдварт Колиер (1642–1708), достаточно долго работавшего в Лондоне [25], и у других художников.

Механические часы с тем же мотивом «суеты сует» известны и в живописи других национальных европейских школ. Особенно ярко они представлены в натюрмортах испанского

живописца «золотого века» Антонио де Переды (1611–1678), часовая символика картин которого находит аналоги и в литературных произведениях той эпохи [26, с. 117–118]. Переде принадлежат (или приписываются) как сложные аллегорические композиции, так и более скромные по содержанию натюрморты.



А. Переда. Аллегория тщеславия

Один из ранних примеров в его творчестве – полотно «Аллегория тщеславия» (1632–1636 гг., Художественно-исторический музей в Вене).

На нем перед зрителем на столах разложены различные предметы, символизирующие мирскую славу, воинскую доблесть, богатство, лю-

бовь и удовольствия жизни. В глубине композиции – ангел, указывающий на опрокинутый земной глобус, а в другой руке держащий портрет императора Карла V. Перед глобусом стоит золотая медаль с портретом другого великого государя, только из прошлого – Юлия Цезаря. На левом столе на переднем плане картины изображена груда черепов, лежащая на книгах, рядом с рыцарскими доспехами и ружьем. Доминантой композиции здесь выступает потухшая свеча. Перед одним из черепов латинская надпись: «Всё ничто».

Интересно, что в картине сразу двое часов. Одни простые, песочные, с высыпавшимся в нижнюю чашку песком. Они стоят в самом центре на переднем плане, на грубом деревянном столе. Другие часы, настольные механические, стоят справа на столе, покрытом роскошной бархатной скатертью. Они соседствуют с атрибутами богатства и земных удовольствий, и сами служат таковым символом, поскольку богато декорированы. Эти часы имеют несколько циферблатов, стрелки которых ука-

зывают примерно одно направление. Сложная структура часов указывает на время не только в конкретно хронологическом, но и в более общем, астрономическом смысле. Главный часовой циферблат разделен на 24 части (пронумерованных по 12 в каждом полукружии), а стрелка указывает на примерно половину 3-го часа дня.

Позднее Переда возвращается к этой композиции в поздней картине «Vanitas» (ок. 1670 г.) из коллекции галереи Уффици. Здесь также изображен ангел с земным глобусом (на котором показан Новый свет) и портретом императора Карла V, указывающий на лежащие на столе черепа. На заднем плане виднеется характерная картина с изображением Страшного суда. Вечность Царства небесного здесь противопоставляется преходящему характеру царства земного (даже такого великого, как империя, основанная Карлом V). Среди атрибутов бренности присутствуют и часы, но на этот раз карманные, с открытой верхней стеклянной крышкой. Стрелка на них указывает на половину седьмого часа. Композиционно она расположена так же, как и на предыдущей картине.

Та же тема тщеты всего сущего и неизбежности конца пронизывает и еще одну композиционно насыщенную картину, приписываемую Переде. Эта весьма известная вещь под названием «Сон рыцаря» (вернее – кабальеро, дворянина) хранится в собрании Королевской академии изящных искусств Сан-Фернандо в Мадриде и происходит из коллекции знаменитого государственного деятеля маркиза Мануэля Годоя.

Молодой дворянин уснул в кресле у стола, на котором грудой навалены все те же многочисленные символы бренности земной власти, славы



А. Переда. Сон дворянина

и почестей, воинской доблести, богатства, любви и удовольствий, искусств и знаний. Среди них – земной глобус, излюбленные черепа и потухшая свеча. Над всеми этими атрибутами простирает девизную ленту ангел, смотрящий на юношу. На ленте в центре изображен натянутый лук со стрелой на фоне солнца, сопровождаемый надписью, гласящей, что жало вечности быстро летит и настигает. Быстротечность времени вновь выражена с помощью символа механических часов, стоящих на столе перед юношей. Они снова составляют центр всей композиции, как бы маленькую вертикальную золотую ось, подобно гномону у часов солнечных. И ангел расположен прямо над ними. Стрелка направлена, как и на остальных циферблатах из упомянутых аллегорий Переды – примерно на 6 часов.

В отличие от этих сложных, композиционно и предметно насыщенных работ, небольшой «Натюрморт с часами» Переды, датируемый 1652 г., из коллекции Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в Москве, привлекает своей скромной, словно домашней атмосферой. Но и здесь тема «Vanitas» раскрывается с последовательной прямо-той. На столе перед зрителем лежат раковины и орехи (символы пустой оболочки внешнего мира), стоят многочисленные пустые предметы посуды.

В центре этой «мрачной картины», по словам Ю.Н. Звездиной, «возвышается циферблат настольных часов» [26, с. 117–118]. Его поддерживает фигурка сатира (божества, символизирующего чувственные удовольствия), а перед ним видна подставка для свечи, но самой свечи нет. Пустой подсвечник вновь говорит об остановившемся времени. Стрелка показывает половину 9-го, т.е. установлена примерно в том же, характерном для натюрмортов Переды направлении. Интересно, впрочем, что в отличие от остальных, эти часы Переды предельно конкретны. На циферблате можно различить надпись, что они сделаны в парижской мастерской. Заводной ключик на темной ленте лежит перед часами на столе.

Наконец, еще более мрачный натюрморт Переды «Vanitas» (ок. 1660 г.) хранится в Музее Сарагосы. Здесь три лежащие на

столе черепа соседствуют с карманными часами с открытой стеклянной крышкой и ключиком на шнурке. По своей лаконичности и прямолинейности этот натюрморт, пожалуй, превосходит все остальные произведения данного жанра.

Но не одной «тщете сущего» посвящены изображения часов в европейской живописи. Чрезвычайно интересны часы в одном из наиболее ярких и известных портретов Ганса Гольбейна младшего (1497–1543) – «Портрете Георга Гисце (Гизе)» (1532 г., Берлинская картинная галерея), который, кстати, был ровесником художника. Георг Гисце был ганзейским купцом из Данцига, торговавшим в Лондоне, и заказал Гольбейну портрет в качестве свадебного подарка своей невесте. По точному замечанию А.В. Степанова, его портрет стал портретом «человека среди вещей».



Г. Гольбейн младший.
Портрет Георга Гисце

Одной из этих вещей, имевших символический смысл, были и механические часы, которые художник поместил лежащими на столе, покрытом персидским ковром, между стеклянной вазой с цветами (символами любви и верности) и личной печатью купца, т.е. наиболее личностными знаками его собственной и будущей семейной жизни. Позолоченные часы расположены прямо на средней оси картины, в центре ее переднего плана, и указывают на полдень, что интерпретируется как «полдень жизни» [27, с. 378–379]. Гисце, действительно, 34 года и, по традиционным представлениям того времени, это середина человеческой жизни (ср. начало «Божественной комедии» Данте).

В то же время часы имеют характерную деталь – их боковая крышечка приоткрыта, и за ней виднеется часовой механизм.



К. ван Кёлен. Портрет мужчины с часами

Тем самым, возможно, сделан намек на время, проводимое в трудах (другие предметы в пространстве портрета красноречиво свидетельствуют об активной коммерческой деятельности жениха).

Мужские портреты с часами изредка встречались в живописи и в дальнейшем, примером чему может служить портрет работы Корнелиса ван Кёлена младшего (1657 г.) из Музея Метрополитен в Нью-Йорке.

На нем изображен мужчина средних лет, который держит в руке карманные часы с открытой стеклянной крышкой и свисающим на голубой ленте ключиком. В данном случае, возможно, показана не только быстротечность времени, но и бережное к нему отношение.

Настенные часы в голландской живописи золотого века нередко сопровождают весьма распространенную композицию «Больная и врач». Нередко к этой аллегории прибегал Ян Стен (ок. 1626 – до 1679), работавший преимущественно в Лейдене. На его картине «Визит врача» (1658–1662 гг., собрание герцогов Веллингтонов в Эпсли-хаус, Лондон) висящие на стене часы с гириями расположены прямо над фигурой служанки, показывающей врачу колбу с мочой.

За фигурой врача, проверяющего пульс у мнимой больной, они представлены и на картине из собрания Рейксмюсеума в Амстердаме (ок. 1663–1666 гг.). Использует их и другой лейденец – Геррит Доу, например, в картине «Визит к доктору» (между 1660 и 1665 гг., Государственный музей искусств, Копенгаген), где настенные часы, показывающие половину шестого, сопутствуют фигуре врача, рассматривающего колбу с тем же содержимым.



Я. Стен. Больная и врач



Г. Доу. Визит к доктору

Возможно, в этих случаях, часы указывают на тайный смысл, скрытый за внешним содержанием – больная на самом деле страдает не от физических недугов, а от любви. Впрочем, по-видимому, не всегда сцены с больной и врачом столь однозначны. Так, на картине Доу из Лувра «Женщина, страдающая водянкой» (ок. 1663 г.) представлена далеко не молодая дама в кресле в окружении родных и врача. Взгляд больной обращен к окну, у которого на полочке стоят часы с гирями, вероятно, отмеряющие время недолгой человеческой жизни.

В русской живописи XVIII века также можно увидеть несколько примеров картин с изображениями механических часов. Таковы две обманки Г.Н. Теплова (1711?–1779), написанные им в сравнительно молодом возрасте, в 1737 г. (всего известны четыре дошедших до нас живописных полотна, принадлежащих кисти Г.Н. Теплова, среди которых три обманки [28, с. 82–85]). На одном натюрморте (Государственный Эрмитаж) можно увидеть сразу двое карманных часов, на другом («Натюрморт с попугаем и нотным листом», Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково») – одни (очень похожие на предыдущие), но и там, и там эти часы занимают самый центр композиции. С помощью лент

с ключиками они привешены к крючкам маленькой вешалки, прибитой к деревянной стене. Композиционное сходство обоих натюрмортов заставляет предполагать их парный характер [29, с. 304].

Разумеется, семантику часов невозможно рассматривать вне семантики других изображенных на обманках объектов. Как и вне особенностей самого жанра натюрморта-обманки, получившего большое распространение в голландской живописи второй половины XVII – начала XVIII века, а под ее влиянием и в других странах, например, в Англии. Важно иметь в виду, что Г.Н. Теплов в 1736 г. вернулся из Германии, где, конечно, имел возможность познакомиться с современными тенденциями изобразительного искусства.

Обманки с различными предметами на стене, в том числе и на дощатом фоне были весьма распространены в живописи указанного периода. В творчестве таких художников, как Самюэл ван Хогстратен, Эдварт Колиер, Корнелис Гейсбрехтс и др., находим многие предметы, которые изобразил и Теплов: письма и конверты, книги, гусиное перо, сургуч, расческу, колокольчик, карманные часы... Этот набор практически стабилен и почти всегда сопряжен с уже упомянутым мотивом «Vanitas», тщетности и преходящего характера всего сущего. И в данном контексте часы, конечно, означают быстротечность времени.

Исследователи, однако, пытались увидеть какой-то иной смысл в композициях Теплова. И здесь на первый план вышла тема неудачной любви, разбитых любовных отношений (до своего крайнего предела доведенная В.Г. Вдовиным [30], что вызвало справедливую критику [29, с. 312]). Интересную доказательную базу подвел под эту семантику Д.В. Гусев, совершенно справедливо проанализировавший обе картины в совокупности. По мысли исследователя, если эрмитажная обманка говорит о прекращении любовных отношений, то в кусковской отражен уже самостоятельный путь молодого человека, нацеленный на науку и творчество [29, с. 312–313 и сл.]. О последнем, в частности, говорят и ноты с записью скрипичного менуэта, по-видимому, сочиненного самим Тепловым [28, с. 87–89].

Обратимся, впрочем, к часам. Как верно заметил Д.В. Гусев, их пара в эрмитажном натюрморте может означать мужское и женское начала (на что указывают и разные цвета лент – голубая и красная), а разное направление стрелок говорит об асинхронности душевных переживаний и отсутствии любовной гармонии. В этом контексте единственные часы на той же самой вешалке в кусковском натюрморте говорят об одиночестве мужчины. Однако явным преувеличением представляется утверждение В.Г. Вдовина, будто бы эти часы указывают без четверти полночь – «традиционный знак “суеты сует”» (здесь исследователь опирается на средневековые представления о сутках как символе человеческой истории, в контексте которых полночь соотносится со Страшным судом).

На самом же деле, как видно на многочисленных примерах «Vanitas», указания часовых стрелок никак не связаны с полночью. Интересно другое – часы кусковской обманки показывают без 20-ти 12 (а не без четверти), те же часы на обманке эрмитажной – три часа, а вторые часы эрмитажной обманки («женские») – без 25-ти 12. Таким образом время на «одиночных» часах приблизилось ко времени часов «женских», «исчезнувших» со второго натюрморта. Каждый из участников любовной коллизии пошел, таким образом, своим, самостоятельным, независимым друг от друга путем. Еще один символ времени – титульный лист календаря на 1737-й год, расположенный прямо над часами в эрмитажной картине. Центральная роль часов в семантике обманок подчеркивается их центральным расположением в композициях обеих произведений.

Если обманки Теплова заставляют вспомнить обманки западноевропейской живописи XVII века и тему «Vanitas», то портрет работы Гольбейна словно отразился (конечно, в несравнимо более скромном «варианте») в русском провинциальном портрете второй половины XVIII века. В коллекции Третьяковской галереи хранится «Портрет купца Ф.Ф. Гундорова» работы неизвестного художника, который датируется не ранее 1767 г. [31, № 388, с. 308–309].

Гундорев был торопецким купцом и депутатом екатерининской Уложенной комиссии. На портрете он показан с книгой –

Наказом комиссии – в руке, а на столе перед ним – письменные предметы и принадлежности (чернильница с пером, сургуч, письма, печатка), говорящие о его деятельности. Среди них у левого края картины – карманные часы на цепочке с ключами, стрелки которых указывают на 12 часов. Аналогия с портретом господина Гисце бросается в глаза, хотя это, скорее всего, и чисто типологическое сходство. Показателен, впрочем, символ времени – общий для представителей купеческого сословия разных эпох, как и стрелка часов, указывающая на 12 – традиционное ее положение для европейской эмблематики.

Завершить разговор о символике механических часов хотелось бы их «триумфом» на звездном небе. Среди других символов наук и искусств настенные часы с маятником и гирями были помещены на небесную карту южного полушария знаменитым астрономом Николя-Луи де Лакайлем (1713–1762) в 1754 г. На его планисфере это созвездие первоначально именовалось по-французски *l'Horloge*, а затем обрело и латинское название *Horologium* (см. карту в издании: [32]). Стрелки циферблата этих Часов на первоначальном рисунке, как кажется, показывали 17 минут второго. Такая точность, конечно, свидетельствовала о новом, чисто научном этапе в понимании времени.

Источники и литература

1. Итоги реализации Национальной программы сохранения библиотечных фондов Российской Федерации 2001–2010 гг. / С.А. Добрусина, А.Ю. Самарин, И.П. Тикунова и др. Москва: Межрегиональный центр библиотечного сотрудничества, 2013. 40 с.

2. Основные направления развития деятельности по сохранению библиотечных фондов в Российской Федерации на 2011–2020 годы / Т.Л. Манилова, С.А. Добрусина, А.Ю. Самарин и др. Москва: Межрегиональный центр библиотечного сотрудничества, 2013. 36 с.

3. Самарин А.Ю. Редкие книги и книжные памятники: смена ориентиров // Актуальные проблемы теории и истории библиофильства: материалы XII Международной научной конференции. Санкт-Петербург: Изд-во Российской национальной библиотеки, 2010. С. 4–14.

4. Самарин А.Ю. О редких книгах и книжных памятниках. Москва: Пашков дом, 2014. 279 с.

5. Самарин А.Ю. Редкие книги и книжные памятники: смена ориентиров // Актуальные проблемы теории и истории библиофильства:

материалы XII Международной научной конференции. Санкт-Петербург: Издательство Российской национальной библиотеки, 2010. С. 4–14.

6. *Самарин А.Ю.* История отдела редких книг ГБЛ в свете регламентирующих документов (1920-е – середина 1950-х годов) // Вивлиофика: история книги и изучение книжных памятников. Москва: Пашков дом, 2011. Вып. 2. С. 10–36.

7. *Самарин А.Ю.* Издания гражданской печати петровского времени и русский читатель XVIII в. (по материалам НИО редких книг РГБ) // Три столетия русского гражданского шрифта (1708–2008): материалы научной конференции «Иные гражданские книги печатать темиж новыми азбуками». 3 июня 2008 г. Москва: Пашков дом, 2008. С. 85–99.

8. *Самарин А.Ю.* Прижизненные издания М.В. Ломоносова в отделе редких книг Российской государственной библиотеки // Новое о Ломоносове: материалы и исследования: к 300-летию со дня рождения. Москва: Янус-К, 2011. С. 196–211.

9. Эмблемы и символы = *Emblemata et symbola* / вступ. ст. и коммент. А.Е. Махова. [2-е изд., испр. и доп.]. Москва: ИНТРАДА, 2000. 366, [1] с.: ил.

10. *Звездина Ю.Н.* Символ и время. Западноевропейские часы XVI – начала XVIII века в собрании Музеев Московского Кремля. Москва: Московский Кремль, 2021. 200 с.

11. Символы и эмблемата. / сост. Ян Тессинг, Илья Копиевский [Амстердам: тип. Генриха Ветштейна, 1705]. 306 с., 840 ил.

12. *Маркушевич А.И.* Об источниках амстердамского издания «Символы и эмблемата» (1705 г.) // Книга: исследования и материалы. Москва, 1963. Сб. 8. С. 279–290.

13. *Devises et Emblemes Anciennes et Modernes, tireés des plus celebres Auteurs.* Augspurg, 1699.

14. *Verrien N.* Recueil d'emblèmes, devises, medailles, et figures hieroglyphiques, Au nombre de plus de douze cent, avec leurs explications. Paris, 1696.

15. *Iselburg P.* Emblemata politica. Nuremberg, 1617.

16. *Cats J.* Proteus of Zinne en Minnebeelder. Rotterdam, 1627.

17. *Petrasancta S.* De symbolis heroicis. Antverpiae, 1634.

18. *Saavedra Fajardo D.* Idea de un Principe politico Christiano. Monaco, 1640.

19. *Philothei Symbola Christiana.* Francofurti, 1677.

20. *Picinello P.* Mundus symbolicus. T. II. Coloniae Agrippinae, 1687.

21. *Ketten J.M. von der.* Apelles symbolicus. Pars II. Amstelaedami et Gedani, 1699.

22. *Bosch J.* Symbolographia, sive De arte symbolica: sermones septem. Augustae Vindelicorum & Dilingae, 1701.

23. *Дунаев Г.С.* Сандро Боттичелли. Москва: Изобр. искусство, 1977. 239 с., 3 л. цв. ил.: ил.

24. *Тарасов Ю.А.* Голландский натюрморт XVII века. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2004. 162, [2] с., [40] л. ил.
25. *Звездина Ю.Н.* Книга эмблем Джорджа Уизера и натюрморты «Vanitas» Эдварта Коллира // Золотые соты. Сборник статей в честь Е.В. Пчелова. Москва, 2022. С. 116–126.
26. *Звездина Ю.Н.* Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. Москва: Наука, 1997. 160 с.
27. *Степанов А.В.* Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009. 636, [3] с.: ил.
28. *Смирнов А.В.* Мольберт Эвтерпы. Статьи и материалы по музыкальной иконографии. Москва: Белый город, 2018. 239 с., [6] л. ил.: ил., портр., цв. ил.
29. *Гусев Д.В.* «Обманка» Г.Н. Теплова и неизвестные факты его биографии // Исторический формат. 2016. № 1. С. 303–324.
30. *Вдовин В.Г.* Две «обманки» 1737 года: опыт интерпретации // Советское искусствознание. Москва, 1988. Вып. 24. С. 126–154.
31. Живопись XVIII века: Каталог собрания / Гос. Третьяковская галерея. 2-е изд., доп. и перераб. Москва: Третьяковская галерея, 2015. 408 с. (Сер.: Живопись XVIII–XX веков; т. 2).
32. *De la Caille N.-L.* Coelum australe stelliferum. Paris, 1768.