



Научная статья

УДК 75.049.6:7.01

DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.03.020

Репрезентация зрителя в натюрморте: от барочной скрытой символики XVII века к феноменологии восприятия у Клода Моне

Левочка Ольга Викторовна

Москва, Российская Федерация

levochka.olga@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0004-7498-9314>, SPIN-код (Science Index): 9996-3018



Аннотация. С опорой на анализ Нормана Брайсона в статье рассматривается оппозиция между перегруженным культурными кодами, символами и смыслами натюрмортом барокко XVII века и натюрмортом импрессионизма, который обращается непосредственно к зрительному восприятию, фиксируя мгновенное впечатление от света, цвета и формы, а не к культурной памяти. Однако подобное противопоставление оставляет в тени ключевой вопрос: каким образом в этих традициях конструируется сам зритель и где именно локализуется символическое — в изображенном предмете или в акте восприятия?

Через призму философии восприятия Мориса Мерло-Понти, для которого зрение — телесный способ ощущения мира, а не пассивная расшифровка информационного потока, формы видения (*Sehform*) Генриха Вёльфлина, где стиль определяется тем, как эпоха организует пространство, свет и линию, и исследования зрителя у Дэвида Фридберга, где воздействие искусства происходит напрямую, минуя разум и обращаясь к телу и чувствам, голландский натюрморт и натюрморты Клода Моне анализируются как две принципиально разные модели репрезентации зрительского опыта. Тем самым выдвигается гипотеза о коренном переломе в «истории ответа»: от скрытой символики, зашифрованной в предмете, к способности взгляда рождать смысл, где свет, цвет и мазок — не иллюстрация готового содержания, а место, где рождается сам символ.

Статья демонстрирует смещение исследовательского фокуса от описания мотивов и стилей к анализу конструирования позиции зрителя. Предложенное теоретическое соединение расширяет инструментарий анализа натюрморта и применимо к исследованию более поздних форм визуальности, включая модернизм и современное искусство.

Ключевые слова: репрезентация зрителя, голландский натюрморт, *vanitas*, скрытая символика, Клод Моне, импрессионизм, феноменология восприятия, герменевтика изображения, теория взгляда, визуальные исследования, история искусства, рецептивная эстетика

Для цитирования: Левочка О.В. Репрезентация зрителя в натюрморте: от барочной скрытой символики XVII века к феноменологии восприятия у Клода Моне // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 3 (42). С. 388–417. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.03.020>.

URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1339>.

Original article

Representation of the viewer in still life: from Baroque hidden symbolism of the seventeenth century to the phenomenology of perception in Claude Monet's work

Olga V. Levochka

Moscow, Russian Federation

levochka.olga@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0004-7498-9314>, SPIN-code (Science Index): 9996-3018

Abstract. Drawing on Norman Bryson's analysis, this article examines the opposition between the seventeenth-century Baroque still life — overloaded with cultural codes, symbols, and meanings — and Impressionist still life, which addresses visual perception directly, capturing the fleeting impression of light, colour, and form rather than appealing to cultural memory. However, such a contrast obscures a key question: how is the viewer constituted within these traditions, and where exactly is the symbolic located — in the depicted object or in the act of perception itself?

Relying on Maurice Merleau-Ponty's philosophy of perception, in which vision is understood as a bodily mode of engaging with the world rather than a passive decoding of information; on Heinrich Wölfflin's concept of *Sehform*, where style is determined by how an epoch organises space, light, and line; and on David Freedberg's account of the viewer, in which the impact of art occurs directly, bypassing reason and addressing the body and the senses, this article considers Dutch still life and the still lifes of Claude Monet as two fundamentally different models of representing the viewer's experience. It thus advances the hypothesis of a radical shift in the "history of response": from hidden symbolism encoded in the object to the capacity of vision itself to generate meaning, where light, colour, and brushstroke are not illustrations of a pre-existing content but the very site of the emergence of the symbol.

The article demonstrates a shift in scholarly focus from the description of motifs and styles to the analysis of the construction of the viewer's position. The proposed theoretical synthesis expands the analytical toolkit for still life and is applicable to the study of later forms of visuality, including modernism and contemporary art.

Keywords: spectatorial representation, Dutch still life, *vanitas*, hidden symbolism, Claude Monet, Impressionism, phenomenology of perception, image hermeneutics, gaze theory, visual studies, art history, reception aesthetics

For citation: Levochka, O.V. (2026) 'Representation of the viewer in still life: from Baroque hidden symbolism of the seventeenth century to the phenomenology of perception in Claude Monet's work', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 388–417. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.03.020.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1339>. (In Russ.)

Земля рождает плоды ради животных. Животные существуют ради людей: лошадь — чтобы на ней ездить; вол — для пахоты; собака — для охоты и охраны. Человек же рожден для высшей цели: созерцать мир, размышлять о нем и действовать в соответствии с этим пониманием.

Марк Туллий Цицерон, «О природе богов» (De Natura Deorum), II, 14 (37)

Введение. Между символом и светом: рождение зрителя

«Всё меняется, даже камень» (фр. «*Tout change, même la pierre*»), — написал Клод Моне в 1892–1894 годах в письме другу Жоржу Клемансо из съемной комнаты напротив фасада готического Руанского собора. Эта фраза стала квинт-эссенцией импрессионистической философии: даже самый монументальный, «вечный» объект не существует отдельно от света и времени, которые его постоянно пересоздают.

Незадолго до этого, в Париже Второй империи 1857 года, в сходном поиске «неуловимой истины реальности», отвергая простое копирование натуры, Шарль Бодлер опубликовал первое издание «Цветов зла» со строками стихотворения «Соответствия» (фр. *Correspondances*, перевод Ильи Сермана, 1967):

Подобно голосам на дальнем расстоянии,
Когда их стройный хор един, как тень и свет,
Перекликаются звук, запах, форма, цвет,
Глубокий, темный смысл обретшие в слиянье.¹

Этот текст становится манифестом символизма [1] и задает модель восприятия, в которой видимый мир понимается как шифр, требующий толкования (в традиции герменевтики — искусства понимания скрытых смыслов, от греч. «переводчик богов»): природа — это «лес символов», где звуки, запахи, формы и цвета тайно соответствуют друг другу, образуя единую мистическую систему. В этом поле напряжения между бодлеровской идеей «леса символов», скрывающего за собой иную реальность, и импрессионистской установкой Моне, для которого реальность растворена в изменчивых модусах света и воздуха, меняется статус зрителя. Для символиста он остается интерпретатором шифра, толкующим скрытые соответствия; для Моне — это уже соучастник визуального события, в котором «объективная реальность» как она есть уступает место индивидуальному акту восприятия, а истина смещается в область чувственного опыта взгляда.

На этом фоне современное искусствознание переживает заметный методологический сдвиг: от классической иконографии, трактующей изображение как носитель заранее заданного кода, к теориям восприятия, феноменологии и когнитивной эстетике, где центральным становится не столько «что означает объект», сколько «как он является зрителю».

Генрих Вёльфлин в «Основных понятиях истории искусств» описал переход от «линейного»

видения Ренессанса к «живописному» модусу барокко, где форма теряет свою замкнутость и тактильность, контур растворяется в свете, а граница между объектом и средой становится проницаемой — предвосхищая тем самым импрессионистскую онтологию видимого [2, с. 39–44].

В середине XX века Мерло-Понти радикализует этот поворот к восприятию, отказываясь понимать картину как носитель заранее заданного значения и описывая живописный опыт как взаимопроникновение видящего и видимого. Зритель для него — не внешний наблюдатель, а «видящее тело», включенное в «плоть мира», в ту же самую чувственную ткань, что и изображенные вещи [3, с. 128–136]. В знаменитом эссе «Око и дух» он подчеркивает, что живопись «дает видимое бытие тому, что обычное, заурядное зрение полагает невидимым, она делает так, что нам уже не нужно “мышечного чувства”, чтобы обладать объемностью мира», а художник не копирует объект, но отвечает на его обращение к чувствам, позволяя миру «самому явиться» в краске и свете [4, с. 18–19].

Позднее Норман Брайсон показывает, что натюрморт нельзя свести к набору устойчивых символов: в этом жанре важны и повседневные вещи на столе, и культурные смыслы, которые к ним привязаны, и сам живописный способ их видения [5, р. 51–79].

А Дэвид Фридберг в «Силе образов» идет еще дальше, показывая, что изображение действует на зрителя не через интеллектуальное декодирование, а через аффективный, почти физиологический отклик: взгляд не просто «считывает» смысл, но вступает с образом в отношение желания, страха, влечения или отталкивания [6, с. 250–282, 317–372].

Такое смещение акцента, которое в философии описывают как феноменологический сдвиг, имеет принципиальные последствия для искусствознания: смысл изображения больше не мыслится как скрытый в предметах код, который зритель должен расшифровать, а понимается как модус их явленности восприятию — способ, которым вещи даны телесному взгляду в свете, цвете и фактуре. Именно эта оптика позволяет по-новому поставить вопрос о репрезентации зрителя в натюрморте: от барочного *vanitas*² XVII века, где зритель — адресат устойчивого символического кода, до позднего Моне, где зритель становится соучастником зрительного события, в котором складывается сама видимость мотива. При этом связь между барочным натюрмортом *vanitas*

¹ Бодлер Ш. Соответствия // Цветы зла / пер. с фр. И. Сермана. М.: Художественная литература, 1967. С. 45.

² От лат. *vanitas vanitatum et omnia vanitas* — «суета сует, всё суета», начало книги Экклезиаста в латинском переводе Библии, известном как Вульгата (*Vulgata*), созданном Иеронимом Стридонским. В искусствознании *vanitas* обозначает жанр барочного аллегорического натюрморта (преимущественно в Нидерландах XVII века), в котором подчеркиваются бренность жизни, тщетность земных удовольствий и неизбежность смерти.

1. Виллем Клас Хеда.

Ванитас.

1628.

Дерево, масло.

45,5 × 69,5.

Музей Бредиуса, Гаага.

Изображение из открытых источников



и импрессионистским натюрмортом Моне — как в перспективе репрезентации зрителя, так и на уровне чувственно переживаемой материи изображения одних и тех же предметов — остается сегодня разработанной лишь фрагментарно.

Цель статьи — проследить эту трансформацию репрезентации и показать, как переход от скрытой символики к феноменологии восприятия меняет устройство зрительской позиции и статус видимого; новизна предлагаемого подхода состоит в том, что эта смена оптики рассматривается через сопоставление голландского натюрморта XVII века и натюрмортов Клода Моне в свете теоретических моделей Мерло-Понти, Вёльфлина, Брайсона и Фридберга.

Чтобы очертить поле восприятия, построим условную перцептивную карту сравнения натюрморта Моне и голландских мастеров XVII века — Яна Вонка, Хармена ван Стенвейка, Виллема Класа Хеды, Питера Класа, Клары Петерс, Виллема Кальфа, Виллема ван Алста — по оси материальности и кинетичности восприятия. Так как сравнение идет на уровне структуры визуального опыта, а не жанровой типологии, то мы будем также обращаться к пейзажам Моне для расширения пространства видимого. Натюрморт фиксирует предмет, вырванный из естественной среды, —

вещь, которой человеческая рука придала новую цель и смысл. В этом контексте, по заключению Бориса Виппера, живопись XIX века вообще натюрмортна [7, с. 26–70]. Карта призвана продемонстрировать, что при сходстве изображаемого предметного набора (посуды, стекла, фруктов, цветов) художник создает для зрителя разное пространство восприятия.

Мир, который не нуждался в нас (пока не пришел Моне)

В барочном натюрморте типа *vanitas* символический смысл еще жестко зашит в вещь: череп означает смерть, погасшая свеча — конец жизни, перевернутый бокал — истощение удовольствий, часы — неумолимость времени. В условиях протестантской культуры, отказывавшейся от живописи в храмовом пространстве, именно светское искусство приобретает подчеркнуто воспитательную функцию. В духе кальвинистской этики от изображения ожидалось не просто подражание видимому, но наличие нравственного послания; за каждой вещью должен был стоять урок для зрителя. Поэтому предметный мир голландского натюрморта XVII века — столовая посуда, пища, ткани, инструменты досуга — последовательно нагружается символическими коннотациями,

которые современная аудитория художников умела распознавать. В то же время, как подчеркивает С. Алперс, для голландской живописи первоочередной остается не назидательная история, а особая визуальная культура: «мир для голландцев был важнее зрителя»; «глаз был центральным средством саморепрезентации, а визуальный опыт — главным способом самоосознания» [8, с. 19–29].

В знаменитом «Натюрморте ванитас» Виллема Класа Хеды (ил. 1) зритель сталкивается с набором таких устойчивых эмблем: хрупкое стекло, опрокинутый кубок, потемневший металл, нож, — которые формируют систему предупреждений, иконографически прочитываемую почти как текст. Для Брайсона это не просто живописный хаос, а знак «домохозяйства, теряющего моральную хватку», создающий конфликт между тем, кто создает эти дорогие предметы, и небрежностью тех, кто потребляет и наслаждается. Брайсон помещает Хеду в среднюю зону спектра натюрморта — между гармонией и катастрофой, в жанре «завтрака» [5, р. 100–109]. Блики на стекле и металле «видят» свет так же, как наш глаз: в перевернутом бокале отражается окно, картина как бы показывает, как сам мир смотрит на себя, — классический для Мерло-Понти мотив «глаза природы» [3, с. 336–341, 409–413]. Картина включает в себя условия своего собственного возникновения. Когда зритель смотрит на этот натюрморт Хеды, мир также «смотрит» на зрителя через отражения, блики, тени [4, с. 22–23]. У Хеды блик уже «видит» свет, у Моне этот режим станет доминирующим — восприятие опережает символизацию. Предметы ясны и узнаваемы, их функция и объем не вызывают сомнений — это полюс абсолютной ясности. И хотя Брайсон отмечает, что Хеда отрицает время создания и телесность художника (поверхность идеально гладкая, следы кисти невидимы, что создает иллюзию «божественной», вневременной точки зрения, обращаясь лишь к культурной памяти), картина всё же фиксирует момент «после жеста», когда действие уже прекратилось, но пространство еще хранит его отпечаток [9, с. 152–155]. В терминах Мерло-Понти это не иллюстрация идеи времени, а переживаемая граница между уже-прошедшим и еще-настоящим, в которой видимое несет на себе след исчезнувшего телесного присутствия [3, с. 519–547].

Хеда акцентирует «буржуазную» культуру потребления — курение табака как повседневный,

но морально подозрительный досуг. Это делает картину особенно созвучной кальвинистской морали: всё, что приносит телесное удовольствие и статус, быстро исчезает [10, ch. 11].

Барочный натюрморт можно понимать как сеть связей между предметами, которые вместе создают «эффект сборки» — нравственный и философский взгляд на мир, сложенный из вещей быта и предметов роскоши. Ванитас рождается не из одного символа, а из особого соседства вещей. Такая трактовка *vanitas*-натюрморта как целостной конфигурации вещей созвучна вёльфлиновской характеристике барокко, где единое живописное целое доминирует над множественностью частей [2, с. 184–209]. В этом отношении жанр оказывается близок к тому, что позднее назовут ассамбляжем³.

В жанре *vanitas* трофейные птицы занимают привилегированное место: они остаются частью повседневного быта, но одновременно превращаются в коллекционные объекты и носители сложной символики бренности и хрупкости жизни. В натюрмортах Яна Вонка (ил. 2) и Хармена ван Стенвейка (ил. 3) повисшие и уложенные птицы организуют целое «поле плоти» в смысле Мерло-Понти: мягкие, уже остывшие тела с их редкой окраской и тщательно выписанным пером предъявляют зрителю материальный остаток былой жизни. Одновременно в эпоху бурного развития естествознания эти туши становятся объектами классификации и изучения — по ним можно «считать» вид, размер, окраску, — так что живопись соединяет кухонную сцену, кабинет редкостей и барочную медитацию о смерти. Молодой Моне демонстрирует, что владеет серьезной тематикой, пробуя себя в этом престижном поджанре натюрморта в академической системе, восходящей к традиции Труайона⁴, Шардена⁵ и барочных изображений охотничьих трофеев.

В контексте освоения академического натюрморта Клод Моне в 1861 году обращается к мотиву трофейных птиц, используя его как средство исследования формы, фактуры и света. Ранний «Натюрморт с фазаном» (ил. 4) с его тщательно выписанной тушкой фазана, бокалом вина и корзиной внешне наследует этому барочному репертуару: мертвая дичь, бокал, темный фон и нестабильная композиция легко читаются в регистре *vanitas*.

Здесь Моне максимально концентрирует внимание на одном теле, превращая его в своего рода

³ Ассамбляж (фр. *assemblage* — «сборка», «монтаж») — техника визуального искусства, при которой композиция строится из готовых предметов и их фрагментов; термин введен Ж. Дюбюффе в 1950-е годы.

⁴ Констан Труайон (фр. *Constant Troyon*; 1810–1865) — французский художник, представитель барбизонской школы живописи. В основе его зрелого стиля — нидерландская живопись XVII века. Писал сцены с животными, уделяя особое внимание эффектам освещения, динамично меняющимся в зависимости от состояния неба.

⁵ Жан-Батист Симеон Шарден (фр. *Jean-Baptiste-Siméon Chardin*; 1699–1779) — французский живописец. Продолжил традиции голландских и фламандских мастеров XVII века, но придал им новое звучание — изящество и естественность, сочетающиеся с реализмом.

2. Ян Вонк.

Натюрморт

с мертвыми птицами.

Середина XVII в.

Дерево, масло.

57,5 × 48,5.

Государственный

Эрмитаж,

Санкт-Петербург,

инв. № ГЭ-3216.

Источник:

hermitagemuseum.org



феноменологический объект: фокус не на типе птицы, а на том, как свет скользит по перьям, где теплые зелено-рыжие переливы буквально вытесняют сюжет. Такое «сокращение» сюжета

сближает полотно с мерло-понтийской идеей живописи как способа дать увидеть, «как вещь видима», а не «что она означает». Здесь сильнее всего работает барочная пара глубины и светотеневой



**3. Хармен ван Стенвейк.
Натюрморт с мертвыми
птицами и фруктами.**

1650.

Дерево, масло.

77,5 × 102.

Музей Фэрфакс-хаус,

Йорк, Великобритания.

Изображение из открытых
источников

живописности: фон почти полностью поглощен тенью, пространство строится не линейной перспективой, а градациями света, и форма птицы определяется скорее бликами, чем контуром. Композиция остается закрытой, но ясность относительна: многие предметы лишь угадываются, а не «объясняются», что отдаляет картину от классического голландского натюрморта Хеды.

В Музее изящных искусств в Руане указывают, что эту картину следует рассматривать в контексте работы «Охотничий трофей» (ил. 5), датированной 1862 годом, и влияния художника-анималиста Констана Труайона, которым Моне открыто восхищался, посещая Салон 1859 года. Молодой художник раскрывает свой зарождающийся талант в роскошной трактовке оперения фазана. Техника свободная и энергичная; местами быстрые мазки позволяют холсту просвечивать, создавая впечатление пухлости зоба птицы и шелковистости

ее перьев. Композиция построена по диагонали (ружье — пороховница — птицы — собака), что явно тяготеет к барочной глубине и открытой форме, но линейная отчетливость контуров и крупные, тяжелые массы делают ее еще достаточно «классической». Единство достигается прежде всего общей охристо-коричневой гаммой и одним направлением света, тогда как множественность проявляется в тщательной индивидуализации каждой туши и каждого аксессуара⁶.

В более поздних экспериментах с птицей, таких как «Натюрморт с фазанами и ржанками» (ил. 6) и «Натюрморт с фазаном» (ил. 7), Моне радикально высветляет палитру, разрушает барочную глубину пространства, выдвигает тушку птицы и ткань на передний план, превращая их в поле взаимодействия света и цветовых пятен. В этих натюрмортах почти исчезает рассказ об охоте как событии: остается чистое «лежание тел на столе»,

⁶ Still life with pheasant // Musée des Beaux-Arts: Réunion des musées métropolitains Rouen Normandie: [официальный сайт]. URL: <https://mbarouen.fr/en/oeuvres/still-life-with-pheasant> (дата обращения: 13.04.2026).

4. Клод Моне.

Натюрморт с фазаном.

1861.

Холст, масло.

76 × 62,5.

Музей изящных искусств,

Руан.

Изображение из открытых

источников





5. Клод Моне.

Охотничий трофей.

1862.

Холст, масло.

104 × 75.

Музей д'Орсе, Париж.

Источник: musee-orsay.fr

6. Клод Моне.

**Натюрморт с фазанами
и ржанками.**

1879.

Холст, масло.

65 × 81.

Институт искусств

Миннеаполиса,

Миннеаполис.

Изображение из открытых

источников



7. Клод Моне.

Фазан.

1869.

Холст, масло.

38 × 80.

Частное собрание.

Изображение из открытых

источников





8. Клод Моне.
Натюрморт с бутылкой,
графином, хлебом
и вином.

Около 1862–1863.

Холст, масло.

39,7 × 59,9.

Национальная галерея

искусства, Вашингтон.

Собрание г-на

и г-жи Пол Меллон.

Изображение из открытых

источников

где перья, кожа и мягкая тяжесть туш прописаны через дробный, вибрирующий мазок. Здесь особенно ясно мерло-понтийское видение через осязание: зритель воспринимает птиц не как эмблемы добычи, а как плоть, в которой еще сохраняется остаточное тепло и тяжесть, хотя жизнь уже покинула их. Повторяя мотив с небольшими сдвигами (расположение тушек, источник света, фон), Моне решает типично импрессионистскую задачу: как меняется впечатление от одних и тех же предметов при иной освещенности и цветовой гамме. Линейное еще ощутимо в ясности контуров, но за счет обобщенных теней и размытых переходов света композиция заметно движется к живописному полюсу и к более относительной ясности (детали головы и хвоста уже не столь микроскопически «объяснены»).

На основе динамики изменений структуры мазка Моне в изображении птиц прослеживается перенос смысла в само переживание взгляда — в игру света, цвета и мазка, которые становятся знаками времени, памяти и осознания хрупкости жизни. В переходе от символической системы к живому восприятию меняется образ зрителя: из внешнего читателя он превращается в участника события взгляда, без которого картина остается

лишь возможностью смысла. Моне не уничтожает символику, а переносит ее из объекта в субъекта, в своего зрителя, тем самым выстраивая ключевой сдвиг от голландцев Золотого века.

В натюрмортах Моне 1860-х годов механизм телесного отклика во многом автономизируется: телесная реакция больше не «подчинена» готовому коду, а становится самодостаточным полем опыта, в котором, по логике Фридберга, и заключается сила образа, а бренность и время переживаются как внутренняя вибрация световой и вещественной ситуации [6, с. 285–289, 311–320]. Так, в «Натюрмorte с бутылкой, графином, хлебом и вином» (ил. 8) 1862–1863 годов Клода Моне зритель сталкивается с почти физически ощущаемой сценой только что завершенной трапезы: куски масла на тарелке, надрезанный батон, пустой стеклянный бокал, тяжелая зеленая бутылка, прозрачный графин, янтарный ликер в кубике стекла.

Свет скользит по белой скатерти так, что ткань кажется почти осязаемой; отражения в стекле и тонкая розовая каемка в бокале делают жидкость «живой», вызывая жажду и тактильное желание взять предмет в руки. С точки зрения Фридберга, тут задействован именно тот механизм, который он описывает как «прогрессивное

9. Питер Клас.

Натюрморт с окороком и горчицей.

1635.

Дерево, масло.

38 × 54.

Собрание Давида,

Копенгаген.

Источник: davidmus.dk



10. Клод Моне.

Натюрморт: кусок мяса.

Около 1864.

Холст, масло.

24 × 33.

Музей д'Орсе, Париж.

Источник: musee-orsay.fr





11. Клод Моне.

Ля Гренуйер

(Лягушатник).

1869.

Холст, масло.

74,6 × 99,7.

Метрополитен-музей,

Нью-Йорк.

Изображение из открытых
источников

воссоздание материального объекта как живого»: мы невольно представляем себе вкус хлеба, температуру вина, гладкость стекла, то есть тело реагирует так, как если бы перед ним был не образ, а реальная сервировка [6, с. 192–194]. При этом композиционная «неустойчивость» — нож, направляющий взгляд вглубь, крошки, сбившаяся на скатерти ткань, размытая граница между столом и стеной — лишает сцену чисто витринной функции и вовлекает зрителя внутрь как потенциального участника только что случившегося действия. В результате натюрморт перестает быть просто демонстрацией мастерства или нейтральным фиксированием вещей: он работает как эмоциональный и телесный триггер, заставляющий зрителя на мгновение «забыть», что перед ним лишь изображение, и пережить хлеб и вино как почти реально присутствующие объекты — именно такую временную «потерю дистанции» Фридберг считает ключом к силе образа.

Аналогично в сопоставлении произведений «Натюрморт с ветчиной и горчицей» Питера Класа

(ил. 9) и «Натюрморт: кусок мяса» Клода Моне (ил. 10) становится очевидным переход от модели, где у Класа значение привязано к самой вещи и поддерживается устойчивым иконографическим и бытовым кодом, к модели у Моне, где смысл уже разворачивается в мерло-понтиевском акте восприятия, возникая из телесного опыта взгляда, сталкивающегося с «плотью» живописной материи.

У Питера Класа окорок, оловянный кувшин, нож и ломти хлеба выстроены в предельно устойчивую, почти вёльфлиновски «классическую» схему: ясный контур, жесткий горизонт стола, локальные формы, пространство твердо и стабильно. Свет скользит по корке ветчины и металлу сосуда, демонстрируя материальное качество вещей, но именно как аргумент в пользу стабильного порядка мира; зритель здесь предполагается владельцем иконографического и бытового кода, считывающим сцену как одновременно демонстрацию достатка и напоминание о конечности трапезы и жизни. В духе Фридберга эта картина эксплуатирует телесный отклик — аппетит, желание

дотронуться до блестящего ножа или жирной корки, — но направляет его в русло морализирующего созерцания, где эмоциональная реакция служит усилением традиционного *vanitas*-послания [6, с. 311–313, 319–320]. Тот же мотив у Клода Моне радикально переосмыслен: массив мяса почти растворяет предметную «иконографию», превращаясь в сплошное поле красных и охристых мазков, тогда как сосуд и чеснок на периферии лишь закрепляют минимальный сюжет. Здесь уже работает мерло-понтиевская «плоть мира»: зритель ощущает не столько «окорок как знак достатка», сколько саму материальность краски, ее густоту, вязкость, ритм нанесения, то есть встречается не с вещью, а с пересечением видящего и видимого. Вёльфлиновский вектор смещается: композиция фрагментарна, доминируют масса и пятно, а не контур; мир вещей более не тверд, он как бы вибрирует в свете. В логике Фридберга именно эта амбивалентность — между сырым мясом как телом и краской как живописной материей — и вызывает сильнейший аффективный отклик, выводя зрителя из роли спокойного читателя кода в позицию телесного соучастника перцептивного события [6, с. 317–320].

Зарождение импрессионистской техники

Лето–осень 1869 года Моне проводит в Буживале на Сене, где пишет вместе с Ренуаром знаменитый «Лягушатник» (ил. 11) — одну из картин серии двух художников с изображением кафе на понтоне — и экспериментирует с передачей света и движения воды на открытом воздухе.

В том же году уже в студии рождается «Натюрморт с цветами и фруктами» (ил. 12), но источником впечатлений служат именно пленэрные опыты; это был повод «перенести» в интерьер ту работу со светом и цветом, которую художник только что проделывал на Сене. Он исследует, как свет «оживляет» поверхности цветов, фруктов и ткани, как оттенки меняются под действием отражений и соседних цветов. В.А. Расторгуев⁷ отдельно акцентирует то, «как на разных участках изображения положены мазки: широко и плоско — на скатерти, отрывисто и эскизно — на яблоках, коротко и густо — на лепестках цветов» [11, с. 432–433]. Здесь важно не «что» изображено, а «как свет проходит через вещь». Эти поиски 1869 года прямо описывают как фундамент будущей импрессионистской техники: нестабильный свет, подвижный цвет, отказ от жесткого контура. То есть смысл заключается не в символике натюрморта,

а в перевороте самого способа видеть. Здесь в букете скрыты эксперименты с тем, как живопись может показать свет и цвет как процесс, а не как застывшую форму.

Натюрморты Моне конца 1860-х годов становятся полем эксперимента, на основе которого затем вырастет его зрелый импрессионизм. Художник буквально берет жанр и превращает его в лабораторию новой живописи.

В натюрморте Клары Петерс с цветами и фруктами (ил. 13) мир предстает как собранный перед нами каталог вещей: каждый предмет очерчен, устойчив, поддается расчетливому взгляду, который последовательно «пересчитывает» фактуры и символические акценты. Если воспользоваться оптикой Мерло-Понти, здесь доминирует установка на объект: видимое организовано как витрина, где значения уже даны, а зритель занимает внешнюю по отношению к изображенному позицию. В «Натюрморте с цветами и фруктами» Клода Моне изображение перестает быть набором завершенных вещей и превращается в поток видимости: предметы распадаются на мерцающие мазки, форма рождается из движения цвета и света, а не из твердого контура.

Здесь осуществляется тот сдвиг, когда живопись уже не только фиксирует готовый мир, а открывает сам процесс его явления, так что зритель оказывается не перед сервированным столом, а внутри поля зрения, где видимое и видящий взаимно порождают друг друга. Тот же набор предметов у Моне воспринимается как парадная легкость и блеск, как пронизанные светом фактуры; зритель становится соучастником картины изнутри ее пространства.

Как описывает революцию восприятия Гомбрих⁸, историк искусства должен учиться у физика тому, что «правда» картины всегда относительна и зависит от выбранной системы описания; импрессионисты, вводя в изображение свет, фактически осваивают новую знаковую систему, расширяющую горизонт видимого. Их живопись показывает, что прежние технические ограничения можно преодолеть: художник способен заставить предметы мерцать, и именно эта «поэзия света» становится новым источником выразительности, который раньше казался недостижимым [12, с. 74–75].

Живописец, уточняет Гомбрих, должен так организовать изображение, чтобы перед зрителем «оживила» убедительная видимая сцена, даже если ни один отдельный цветовой оттенок буквально

⁷ В.А. Расторгуев, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела искусства старых мастеров Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина.

⁸ Эрнст Ганс Йозеф Гомбрих (*Ernst Hans Josef Gombrich*, 1909–2001) — британский историк и теоретик искусства австрийского происхождения. С 2011 года Общество истории искусств Венского университета вручает Премию сэра Эрнста Гомбриха молодым выпускникам в области истории искусства.



12. Клод Моне.

**Натюрморт с цветами
и фруктами.**

1869.

Холст, масло.

100,3 × 81,3.

Музей Дж. Пола Гетти,
Лос-Анджелес.

Изображение из открытых
источников

13. **Клара Петерс.**

**Натюрморт с фруктами
и цветами.**

Около 1612–1613.

Медь, масло.

64 × 89.

Эшмолловский музей,

Оксфорд.

Изображение из открытых
источников



14. **Клод Моне.**

Галеты.

1882.

Холст, масло.

65 × 81.

Частное собрание

(из коллекции

Л.Н. Делекторской).

Изображение из открытых
источников





15. Питер Клас.
**Натюрморт с пирогом
с фаршем и корзиной
винограда.**

1625.

Дерево, масло.

42,5 × 74.

Музей изящных искусств,
Хьюстон.

Изображение из открытых
источников

16. Виллем Клас Хеда.
**Завтрак с ежевичным
пирогом.**

1631.

Дуб, масло.

54 × 82.

Галерея старых мастеров,
Государственные
художественные собрания
Дрездена.

Изображение из открытых
источников



не совпадает с тем, что мы называем «реальностью» [12, с. 77]. Так, в «Галетах» (ил. 14), где на столе лежат только что испеченная выпечка на плетеных блюдах из соломы или тростника, караф с манящим напитком и нож, Моне еще более отчетливо отходит от традиционной иконографической модели натюрморта *vanitas*: мотив лишен каких-либо претензий на нравоучительное толкование, а функционирует как повод для исследования того, как цветовые пятна — охры выпечки, красные акценты, фактура досок стола — вступают в отношения взаимного влияния. Здесь особенно ощутим мерло-понтиевский мотив «обратимости» видящего и видимого: предметы как бы выходят навстречу взгляду, предлагая тактильную данность — пахучую сдобу теста, фактурность подносов, объем кувшина, — которую зритель «дочувствует» глазами как манящее застолье, для начала которого осталось протянуть руку к ножу, хотя ни один предмет в картине не фотографичен, но чувства осязаемы [3, с. 336–341, 409–413].

На этом фоне тональные монохромные натюрморты художников голландского города Харлема, такие как «Натюрморт с мясным пирогом и корзиной винограда» Питера Класа (ил. 15) и «Завтрак с ежевичным пирогом» Виллема Класа Хеды (ил. 16), в терминах Вёльфлина строятся по «линейному» типу: повседневные вещи отчетливо очерчены, их объемы и фактуры вылеплены тактильным взглядом, композиция устойчиво уравновешена вокруг стола как твердой опоры; у Моне в «Галетах» форма распадается в «живописную» вибрацию — контуры смягчены, предметы и фигуры вписаны в общий поток света и цвета, а пространство связывает всё в единый зрительный ритм. Через оптику Брайсона каждая деталь — от пирога до опрокинутого бокала — читабельна как элемент культурного кода достатка и сдержанного наслаждения. У Моне мотив «галет» отрывается от логики инвентаря и символической расчетливости: важен не статус предметов, а само живописное событие, в котором они растворяются в жесте кисти и становятся поводом для опыта зрения здесь и сейчас. С точки зрения Фридберга, голландские натюрморты выстраивают отношение зрителя через контролируемую дистанцию: зритель прежде всего распознает социальные и моральные значения застолья, тогда как у Моне изображение действует прежде всего аффективно — оно буквально втягивает в теплую, немного хаотичную атмосферу сцены [6, с. 167–172].

Питер Клас изображает стол в паузе трапезы: надломленный пирог, осколки орехов, куски хлеба — это не «вечная» еда, а уже тронутая; мотив использованности маркирует процесс, а не статичную вещь, и отсылает к невосполнимости таких благ, как жизнь и удовольствия. Двойственность винограда: с одной стороны — изобилие и богатство стола, с другой — традиционные коннотации вина как напитка веселья, но влекущего опьянение и забвение. Диагонально положенный нож, кончик которого указывает на пирог, — прием, о котором прямо пишет исследователь Национальной галереи искусств (Вашингтон)⁹: он и композиционный указатель, и намек на опасность и хрупкость, на то, что пир уже близок к завершению. Мир вещей одновременно соблазнителен и преходящ, а богатый стол — всего лишь тонкая пленка между «повседневным удовольствием и неминуемым концом; зритель должен понимать этот моральный намек, а не оценивать картину, как чистую запись бытовой сцены»¹⁰.

Хеда изображает разбитый бокал — прямой *vanitas*-символ: разбитое стекло как напоминание о скоротечности наслаждений и о «сломленности» человеческой судьбы. Карманные часы — остановленное мгновение, в котором мы видим картину, «мимолетное удовольствие, подтверждающее, как материальный мир подвластен ходу времени» [13, с. 99–101]. Для Нормана Брайсона это уже упомянутый знак «домохозяйства, теряющего моральную хватку», «*still life of disorder*: хаос вещей, оставленных как попало, что визуализирует напряжение между удовольствием и его осуждением» [5, р. 100–109]. Богатое застолье легко превращается в сцену распада; удовольствие уже почти закончено, а следом неизбежно придут тлен и смерть. Картина одновременно восхищается материальной красотой стола и критикует буржуазную роскошь, адресуя зрителю нравоучение через встроенные смыслы. Свет и фактура служат этому коду: блеск стекла, металла, среза пирога подчеркивает соблазнительность материального — но лишь для того, чтобы сделать нравоучительный переворот, за которым «всё это исчезнет».

Зрительный опыт роскоши повседневности

Если «завтраки» Хеды и Класа артикулируют идеал устойчивого домашнего мира горожанина, то у Виллема Кальфа натюрморт превращается уже в парадный инвентарь глобализированной роскоши [9, с. 156–159]. Его *pronkstilleven*¹¹

⁹ Dutch paintings of the seventeenth century: still life with peacock pie, 1627 // National Gallery of Art: [официальный сайт]. Washington, D.C., 2013–2026. URL: <https://www.nga.gov/research/publications/online-editions/dutch-paintings-seventeenth-century-still-life-peacock-pie> (дата обращения: 06.04.2026).

¹⁰ Kantrowitz J. Pieter Claesz: master of Haarlem still life // Art history news: [блог]. 2012. URL: <https://arthistorynewsreport.blogspot.com/2012/11/pieter-claesz-master-of-haarlem-still.html> (дата обращения: 06.04.2026).

¹¹ *Pronkstilleven* — это голландский термин для «парадного», «роскошного» натюрморта: больших, нарочито пышных композиций с дорогими предметами, экзотическими фруктами, цветами, серебром, стеклом и др., которые демонстрируют богатство и статус владельца.



17. Виллем Кальф.
Натюрморт
с кубком-наутилусом
и китайской чашей.

1662.

Холст, масло.

79,4 × 67,3.

Национальный музей

Тиссена-Борнемисы,

Мадрид.

Источник:

museothyssen.org

18. Клод Моне.

Завтрак.

Декоративное панно.

Около 1873.

Холст, масло.

160 × 201.

Музей д'Орсе, Париж.

Источник: musee-orsay.fr



с кубками-наутилусами, китайским фарфором и экзотическими фруктами не только продолжают *vanitas*-традицию, но и демонстративно материализуют новую меркантилистскую вселенную XVII века — пространство морских маршрутов, колоний и капитала, в котором стол выступает витриной мировой торговли и эмблемой статуса заказчика. Кальф демонстрирует глобализированное богатство Республики через гипертрофированную тактильность и оптическую роскошь, соревнуясь с мастерами фарфора, серебра и стекла, ставя их изделия рядом с лимонами и другими дарами природы: зритель буквально «ощупывает» взглядом блеск металла, гладкость раковины, тяжесть стекла. Алперс отмечает, что Кальф практикуется и в искусстве, и в искусности имитации. Лимоны Кальфа — это «предметы для испытующего взгляда» [8, с. 84, 168, 180, 203–210].

У Моне же предметы быта и роскоши (убранство, скатерть, вино, столовый фарфор, фрукты)

не маркируют статус, а становятся полем световой игры, где роскошь смещается из сферы владения в сферу перцепции — богатство заключается скорее в способности «видеть» и «чувствовать» мир, чем в обладании редкими вещами. Тем не менее очевидно, как схожи по наполненности произведения Моне и Кальфа, представляющие собой богатство разных стихий. У Кальфа в «Натюрморте с кубком-наутилусом и китайской чашей» (ил. 17) роскошь буквально материализована в вещах: богатство осязаемого ансамбля металла, даров природы и тканей рассчитано на телесное, исполненное наслаждения созерцание. У Моне в работе «Завтрак. Декоративное панно» (ил. 18) крупный формат превращает семейную трапезу в перцептивное событие света под садовой листвой, смещая смысл роскоши из обладания редкими вещами в богатство самого опыта видения, ощущения роскоши покоя. Хозяйка оставленного зонтика сейчас вернется, и богатое чаепитие за беседой продолжится, словно и не прерывалось.



19. Клод Моне.

Букет подсолнухов.

1881.

Холст, масло.

101 × 81,3.

Метрополитен-музей,

Нью-Йорк.

Изображение из открытых

источников

20. Клод Моне.

Хризантемы.

1882.

Холст, масло.

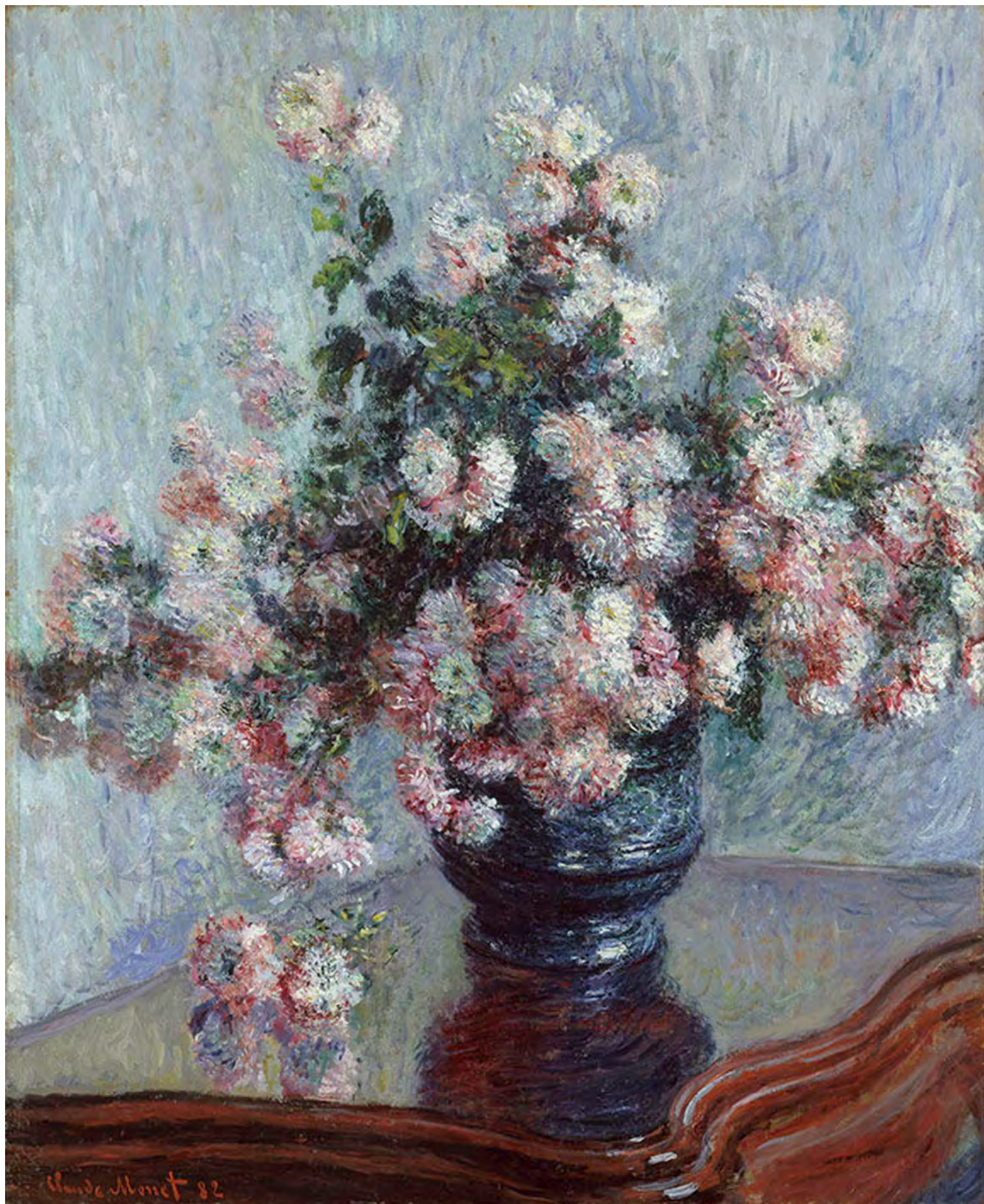
92,1 × 65,4.

Метрополитен-музей,

Нью-Йорк.

Изображение из открытых

источников





21. Виллем ван Алст.
**Цветочный натюрморт
с часами.**

1663.

Холст, масло.

62,5 × 49.

Маурицхёйс, Гаага.

Изображение из открытых
источников

Во флористических натюрмортах Моне 1880-х годов «Букет подсолнухов» 1881 года (ил. 19), «Хризантемы» 1882 года (ил. 20), в сериях букетов в вазе — чувственность цвета и фактуры достигает такой концентрации, что цветы переживаются как живые существа: каждый лепесток дрожит от световой вибрации, золотистые лепестки подсолнухов борются с тенью, хризантемы утопают в своем отражении. Сам художник буквально «оживляет» вместе с ними и превращает впоследствии свой сад в Живерни в непрерывное полотно, меняющее оттенки в зависимости от сезона и времени дня [14, с. 56, 177–192]. Моне фиксирует то мгновение, когда цветок вторгается в наше поле зрения, до того как наш разум классифицирует его как цветок.

Голландские барочные мастера цветочного *vanitas*-натюрморта, напротив, конструируют невозможные букеты из цветов разных сезонов, создавая миниатюрные кунсткамеры роскоши, где жизненный цикл от бутона до гербария и от пышности к увяданию прочитывается как моральная диаграмма бренности, отдавая должное художественному мастерству автора. В «Хризантемах» Моне тяжелые, почти ощутимые шапки цветов рассыпаются в быстрых мазках, превращая букет в вибрирующее облако света — живописную оду природе. Символическое у Моне возникает из того, как свет растворяет предметность, как цвет делает вещи хрупкими, нестабильными, как вещественное превращается в чистое явление. У Виллема ван Алста в «Цветочном натюрморте с часами» (ил. 21) строгая, замкнутая диагональная композиция с ясными формами в то же время воспринимается как плотное чувственное поле, где материальность цветов, металла и стекла связана с разными ритмами времени вокруг часов. В духе Брайсона эта подчеркнутая внимательность к «простым» вещам превращает натюрморт в сцену *vanitas*, где часы тянут взгляд вниз, букет удерживает его в центре, а блеск металла и синяя лента по диагонали возвращают обратно — и так незаметно, но настойчиво направляют зрителя сильнее, чем это позволяет обычная иерархия жанров [5, р. 108].

У Моне в натюрмортах после 1870-х годов фактура мазка и разнообразная «пластика» хода кисти создают очень сильный тактильный режим восприятия: мы почти телесно ощущаем густоту красочного слоя, мягкость ткани, свежесть фрукта, хотя контур и деталь распущены.

Но по сравнению с голландцами XVII века у него заметно слабее иллюзионистическая «вещественность» в смысле фетишизированной текстуры конкретного материала — нет той демонстративной точности, на которой держится классическая барочная материальность.

Обратим внимание на жанр декоративных панно с цветами и фруктами для шести двустворчатых дверей большого салона квартиры Дюран-Рюэль¹². В период с 1882 по 1885 год Моне было написано 36 полотен (легкие холсты на тонких рамах с розами, маками, азалиями, сливами, грушами и т.д., закрепленные на дверных створках с возможностью демонтажа). С точки зрения зрительского опыта это не музейный фронтальный просмотр с дистанции, а повседневное скольжение взгляда по поверхностям интерьера — при входе, при движении, в отражениях зеркал, на свету и в полумраке. То есть базовая установка восприятия здесь феноменологически интерьерная: зритель не «подходит к натюрморту», а живет внутри оркестровки цветочных пятен, которые заменяют нейтральные плоскости дверей. Цветы и фрукты панно часто не «лежат на столе», а всплывают как плотные пятна на нейтральном фоне, и предметность ослаблена в пользу орнаментальной ритмики пятен и линий (ил. 22). Глубина не строится как целостная сцена, а возникает локально — например, через наложения лепестков, листьев, контраст теплого и холодного, светлого и темного; глаз не «проваливается» в пространство, а гуляет по поверхности, как по ковру или ширме, вызывая ассоциации с временами года [14, с. 192]. В 1892 году критик Жорж Лекомт описал убранство салона в книге «L'art impressionniste», назвав этот ансамбль уникальным примером «тотальной декорации» в духе импрессионизма¹³.

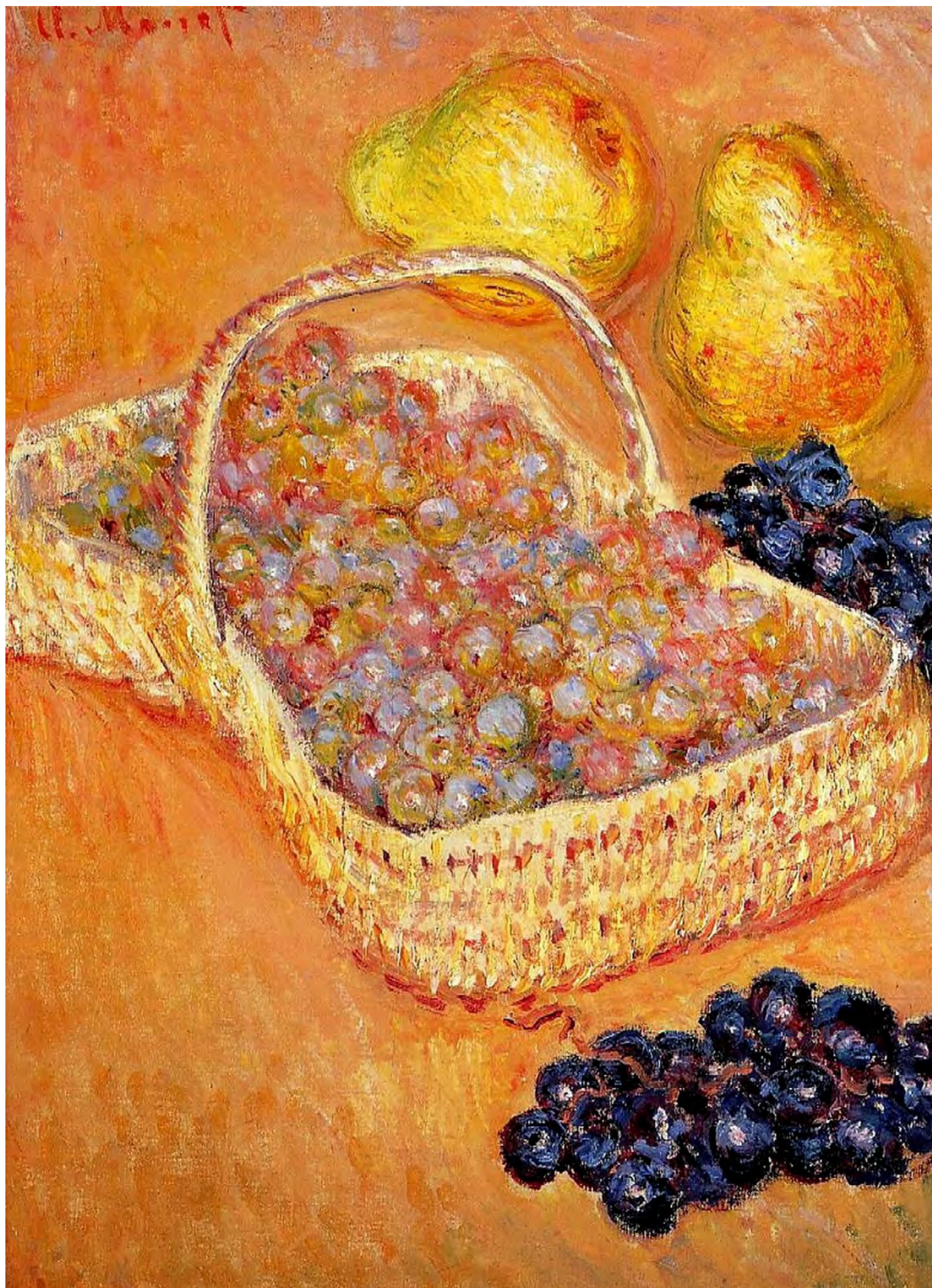
От Моне к Сезанну: когда импрессионизму стало тесно

В письме к Эмилю Бернару в 1904 году Сезанн пишет: «Позвольте еще раз повторить то, что я уже говорил вам: трактуйте природу посредством цилиндра, сферы, конуса, всё заключая в перспективу так, чтобы каждая сторона предмета, каждая плоскость была направлена к одной центральной точке»¹⁴. Тем самым Сезанн в натюрмортах продолжает линию импрессионистов в демонстрации опыта видения, но радикализирует ее: вместо растворения формы он исследует перцептивное построение пространства, отказываясь от единой

¹² Поль Дюран-Рюэль (1831–1922) — французский арт-дилер, которого называют «человеком, спасшим импрессионизм». Он не просто продавал картины, а создал современную модель арт-рынка, основанную на долгосрочной поддержке художников и международном продвижении.

¹³ Lecomte G. L'art impressionniste d'après la collection privée de M. Durand-Ruel. Paris: Chamerot et Renouard, 1892 // Internet Archive: [сайт]. URL: <https://archive.org/details/lartimpressionni00lecouoft> (дата обращения: 09.04.2026).

¹⁴ Cézanne P. The Letters of Paul Cézanne / ed. and trans. A. Danchev. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2013, p. 301 (letter to Émile Bernard, Aix-en-Provence, 15 April 1904).



22. Клод Моне.
**Корзина
с виноградом,
айвой и грушами.**
1883.

Холст, масло.

51,2 × 38.

Частное собрание.

Изображение из открытых
источников

23. Поль Сезанн.

Натюрморт с черепом.

Около 1895–1900.

Холст, масло.

54,4 × 65,4.

Фонд Барнса,

Филадельфия.

Источник:

societe-cezanne.fr



линейной перспективы и тем самым смещая акцент с повествования о вещах к анализу самого акта восприятия, придавая импрессионистскому видению конструктивную, объемную строгость. В работе «Натюрморт с черепом» (ил. 23) Сезанн изображает контраст знакомых *vanitas*-символов живого и мертвого, следуя длинной европейской традиции, где череп соседствует с фруктами и тканями.

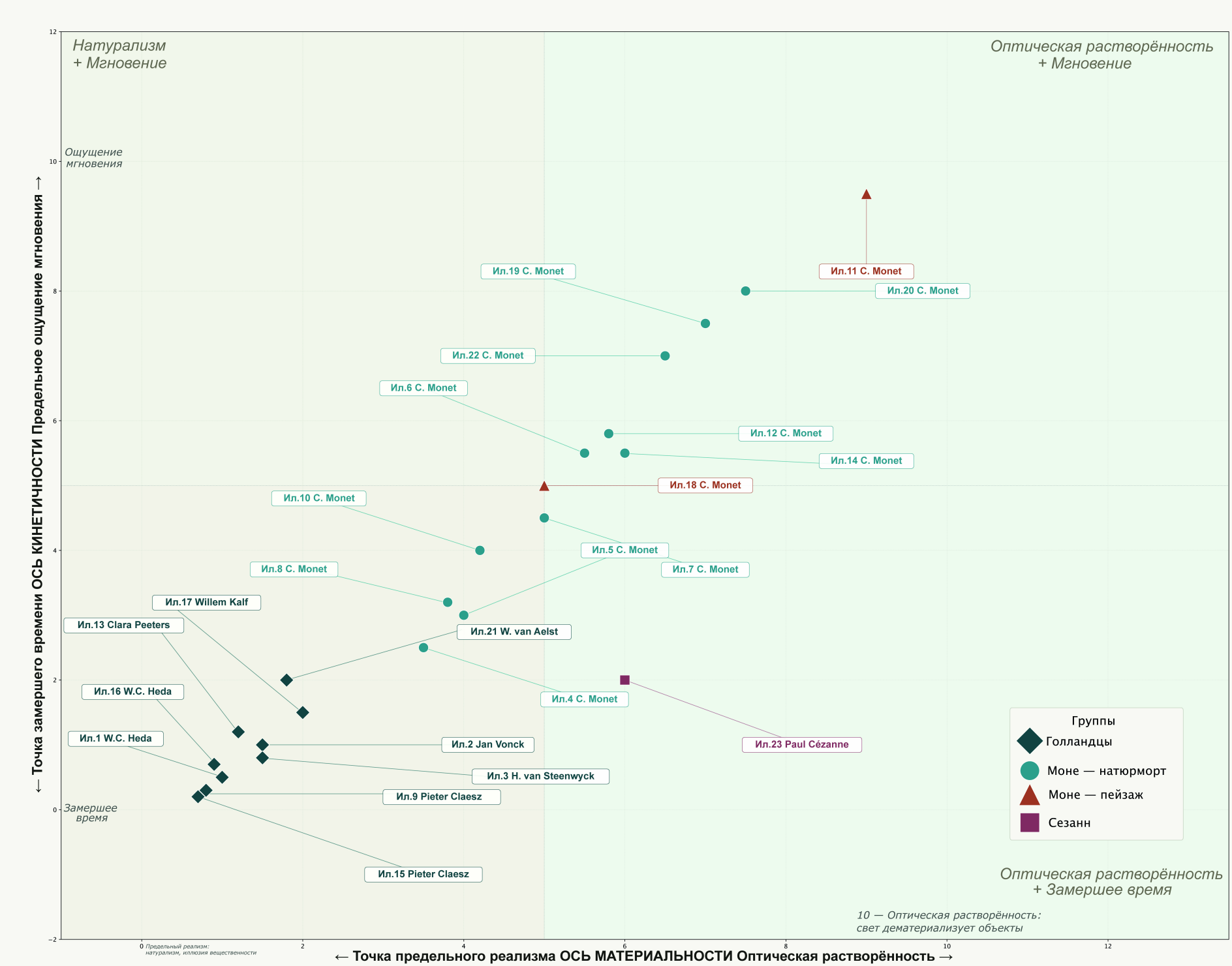
Тем не менее череп становится архитектурным объектом, пластической задачей изображения, оставаясь знаком рефлексии о времени уже зрелого Сезанна. Ломаная плоскость картины, множественность точек зрения и материальность мазка превращают натюрморт в медитацию о том, как мир является зрению перед любым смыслом: череп у Сезанна — это не символ смерти «вообще», а граница, где видимое встречается со своим собственным пределом и становится вопросом

о том, что значит видеть. ««Природа пребывает внутри нас», — говорит Сезанн. Качество, освещение, цвет, глубина — всё это существует там, перед нами только потому, что пробуждает отклик в нашем теле, воспринимается им» [4, с. 15–16].

Выводы

Итак, на основе анализа рассмотренных в статье произведений представляется возможным очертить поле восприятия, построив условную перцептивную карту их сравнения. Карта выстроена по двум осям: горизонтальная — ось материальности (от «предельного реализма — натурализма, оптической вещественности» к «оптической растворенности», где свет дематериализует объекты); вертикальная — ось кинетичности (от «замершего времени» к «ощущению мгновения»). Это позволяет зафиксировать не иконографический состав, а качество присутствия вещи в поле

ФИЛОСОФИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА



зрения — то, как она «ведет себя» во времени и пространстве восприятия (ил. 24).
Произведения голландских мастеров устойчиво занимают левую нижнюю зону карты — область предельной материальности и замершего времени. Они обладают осязаемой плотностью и оптической вещественностью — вещь утверждает себя во всей полноте материального присутствия именно затем, чтобы засвидетельствовать неизбежность исчезновения. Работы Моне расположены значительно правее и выше — в срединной и верхней частях карты, в зоне нарастающей оптической растворенности и ощущения мгновения.

Точки образуют восходящую траекторию: ранние натюрморты еще тяготеют к материальности, тогда как работы 1880-х годов уходят далеко вправо и вверх. Это означает, что по мере развития живописного метода Моне предмет всё менее сопротивляется свету — он перестает быть замкнутым телесным объектом и становится событием освещенности.
Время у Сезанна не замерло в нарративном смысле *vanitas*, но и не течет, как у Моне; оно как будто аннулировано структурной логикой построения. Сезанн тем самым открывает третью позицию: не застывшая вещественность голландцев

24. Условная перцептивная карта сравнения натюрморта Моне и голландских мастеров XVII века.
Автор: О.В. Левочка

и не растворенное мгновение Моне, а структура, выведенная за пределы временного режима.

Перцептивная карта демонстрирует, что при очевидном сходстве предметного набора — посуда, стекло, фрукты, цветы, битая дичь — художники создают для зрителя качественно разное пространство восприятия. Голландский натюрморт XVII века удерживает вещь в состоянии максимальной оптической плотности и остановленного времени — зритель помещается перед предметом как перед свидетельством. Натюрморт Моне, напротив, постепенно освобождает предмет от его материальной закрытости: вещь становится носителем светового мгновения, а зритель оказывается внутри длящегося перцептивного акта, а не перед завершённым объектом. Это различие не сводится к технике или стилю — оно структурно: речь идет о двух разных модусах видимого, двух режимах присутствия вещи в поле зрения и, соответственно, двух типах телесного и временного опыта, которые живопись предлагает своему зрителю.

Тем самым результаты работы уточняют место натюрморта в истории визуальной культуры,

связывая исследования иконографии и символики барокко с феноменологией восприятия и открывая возможность по-новому прочесть траекторию от «старых мастеров» к импрессионизму. Для истории искусства это означает смещение фокуса с описания мотивов и стилей к анализу конструирования позиции зрителя в живописи, а также интеграцию феноменологического подхода в традиционно иконологическую проблематику натюрморта. Такое теоретическое соединение расширяет инструментарий исследования жанра и может быть использовано при изучении более поздних форм визуальности, в том числе модернизма и современного искусства. Предложенный подход также углубляет понятие репрезентации в диалоге с Лео Стайнбергом — от простого присутствия зрителя к анализу его позиционирования внутри поля картины. Несмотря на то что работа не преследовала цель охватить всех признанных представителей «Золотого века» голландского натюрморта, ее значимость определяется тем, что она раскрывает новое поле для видения и анализа искусства.

Список источников

1. Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Золотое руно. 1908. № 3–5. (Перепеч.: Иванов Вяч. По звездам. СПб.: Оры, 1909. С. 132–198).
2. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве / пер. с нем. А.А. Франковского. М.: Издательство В. Шевчук, 2026. 288 с.
3. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / пер. с фр.; под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 606 с.
4. Мерло-Понти М. Око и дух / пер. с фр., предисл. и коммент. А.В. Густыря. М.: Искусство, 1992. 63 с.
5. Bryson N. Looking at the overlooked: four essays on still life painting. London: Reaktion Books, 1990. 192 p.
6. Фридберг Д. Сила образа: восприятие искусства в Средние века и раннее Новое время / пер. с англ. Е. Николаевой, П. Соколова, С. Михелёвой; под ред. М. Елифёровой. М.: АСТ, 2025. 512 с. (История и наука Рунета: Страдающее Средневековье).
7. Виппер Б.Р. Проблема и развитие натюрморта. СПб.: Азбука-классика, 2005. 384 с.
8. Алперс С. Искусство описания. Голландская живопись в XVII веке / пер. с англ. И. Доронченкова, А. Форсировой. М.: V–A–C Press, 2022. 438 с.
9. Королёва А.Ю. Нидерландская живопись. Босх, Брейгель, Рубенс, Вермеер и другие знаменитые мастера. М.: Просвещение-Союз: Просвещение, 2025. 208 с., ил. (Сокровища живописи).
10. Schama S. The embarrassment of riches: an interpretation of Dutch culture in the Golden Age. New York: Knopf, 1987. 698 p.
11. Расторгуев В. Лос-Анджелес. Музей Гетти. М.: СЛОВО/SLOVO, 2022. 480 с. (Великие музеи мира).
12. Гомбрих Э.Г. Искусство и иллюзия: исследование психологии изображения. М.: Искусство – XXI век, 2023. 456 с.
13. Ars vivendi. Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века : каталог выставки / авт. текстов: В.А. Садков [и др.]. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2024. 420 с., ил.
14. Ходж С. Моне: жизнь и творчество в 500 иллюстрациях / пер. с англ. Т. Новиковой. М.: Эксмо, 2025. 256 с., ил. (Портрет художника).

References

1. Ivanov, V. (1909) 'Two elements in contemporary symbolism', in Ivanov, V. *By the stars*. Saint Petersburg: Ory, pp. 132–198. (In Russ.)
2. Wölfflin, H. (2026) *Principles of art history: the problem of the development of style in later art*. Translated from the German by A.A. Frankovsky. Moscow: V. Shevchuk Publ. (In Russ.)
3. Merleau-Ponty, M. (1999) *Phenomenology of perception*. Translated from the French, ed. by I.S. Vdovina and S.L. Fokin. Saint Petersburg: Yuventa, Nauka. (In Russ.)
4. Merleau-Ponty, M. (1992) *Eye and mind*. Translated from the French, with a foreword and comm. by A.V. Gustyr. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
5. Bryson, N. (1990) *Looking at the overlooked: four essays on still life painting*. London: Reaktion Books.
6. Freedberg, D. (2025) *The power of images: studies in the history and theory of response*. Translated from the English by E. Nikolaeva, P. Sokolov and S. Mikheleva; ed. by M. Eliferova. Moscow: AST. (In Russ.)
7. Vipper, B.R. (2005) *The problem and development of still life*. Saint Petersburg: Azbuka-klassika. (In Russ.)
8. Alpers, S. (2022) *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*. Translated from the English by I. Doronchenkov and A. Forsilova. Moscow: V–A–C Press. (In Russ.)
9. Koroleva, A.Y. (2025) *Netherlandish painting. Bosch, Bruegel, Rubens, Vermeer and other famous masters*. Moscow: Prosveshchenie-Soyuz: Prosveshchenie. (In Russ.)
10. Schama, S. (1987) *The embarrassment of riches: an interpretation of Dutch culture in the Golden Age*. New York: Knopf.
11. Rastorguev, V. (2022) *Los Angeles. The Getty Museum*. Moscow: SLOVO Publ. (In Russ.)
12. Gombrich, E.H. (2023) *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. Moscow: Iskusstvo – XXI vek. (In Russ.)
13. State Hermitage Museum (2024) *Ars vivendi. Frans Snyders and Flemish still life of the 17th century* [Exhibition catalogue]. Saint Petersburg: State Hermitage Museum Publ. (In Russ.)
14. Hodge, S. (2025) *Monet: his life and works in 500 images*. Translated from the English by T. Novikova. Moscow: Eksmo. (In Russ.)

Информация об авторе

Левочка Ольга Викторовна, независимый исследователь, Москва, Российская Федерация, levochka.olga@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0004-7498-9314>, SPIN-код (Science Index): 9996-3018.

Information about the author

Olga Viktorovna Levochka, independent researcher, Moscow, Russian Federation, levochka.olga@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0004-7498-9314>, SPIN-code (Science Index): 9996-3018.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 20.04.2026; одобрена после рецензирования 15.05.2026; принята к публикации 15.05.2026.

The article was received by the editorial board on 20 April 2026; approved after reviewing on 15 May 2026; accepted for publication on 15 May 2026.