

- нова // Культура и искусство. – 2025. – №12. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.77342.
7. Ракова О. Творческие импульсы древнерусского искусства и современная динамика в художественных поисках А.М. Смирнова // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры». – 2024. – №20. – С. 94-106. DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-94-106.
  8. Ракова О.А., Раков М.П. Религиозная живопись Александра Смирнова в рамках традиций славянской культуры // Культура и искусство. – 2022. – №7. DOI: 10.7256/2454-0625.2022.7.38317.
  9. Ракова О., Раков М. Анализ создания диптиха «Буря на море» А.М. Смирнова // Global Journal of Human-Social Science: Sociology & Culture. – 2022. – Т. 22. – №7, вер. 1.0.
  10. Рыков А.В. Формализм, авангард, классика. Генрих Вёльфлин как теоретик искусства // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. – 2015. – №22. – С. 155-160.
  11. Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, либо О материальном и идеальном в культуре. – М.: Новое литературное обозрение, 2007.
  12. Зограф Н.Ю. Творческая история картины Н.Н. Ге «Тайная вечеря» // Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования. – Ленинград: Художник РСФСР, 1983. – С. 81-102.

**Irina V. Portnova**  
 PhD in Art History,  
 Associate Professor  
 Russian State Agrarian University –  
 Moscow Timiryazev Agricultural Academy  
 e-mail: irinaportnova@mail.ru  
 Moscow, Russia  
 ORCID 0000-0002-9064-5288

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-81-97

## THE PICTORIAL CONCEPT OF FLORA AND FAUNA IN 17TH-CENTURY EUROPEAN PAINTING

**Summary:** This article examines the artistic depictions of flora and fauna in 17th-century European art, represented in the genres of still life, landscape, and animal painting. The author analyzes the origins of the heightened interest in wildlife in the art of this period and reveals the symbolic meaning of these images. Particular attention is paid to the natural-philosophical perception of the world, conditioned by the development of geographical and biological research and which shaped the concept of the materialistic essence of nature. The aim of the work is to determine the degree and specificity of the "fascination" with flora and fauna through the analysis of works

of art, to assess their pictorial potential, and their significance as a cultural and historical phenomenon of the era. The study concludes that the aesthetic perception of wildlife became a significant feature of 17th-century art. Its relevance is determined by a broad cultural context: the topic continues to generate enduring scholarly interest, allowing us to understand the complex interrelations between humans, nature, and the animal world, as well as to determine their place and role in culture and art.

**Keywords:** *material world, nature, sacredness, naturalism, natural, landscape, still life, creation.*

### Methods

This article utilizes art-historical and cultural approaches, involving an analytical analysis of works within their classification. This approach allows for a visual characterization, a stylistic analysis, and an exploration of the essence of the "aesthetic appeal" of flora and fauna in 17th-century European art, which became a significant chapter in the cultural trends of the era.

### Introduction

Flora and fauna motifs represent diverse depictions of nature, animals, birds, insects, and plants in still lifes, as well as of every possible biological genus and species. They form a holistic picture of the natural world, with a remarkable configuration of forms, colors, and details—a diverse and philosophical world. Animals, as the most active and complex creatures closest to humans, are the most attractive aspect of nature. Understanding and capturing their organic nature is a fascinating field for artists and researchers. Animals, plants, fruits, and

natural motifs inherently possess aesthetic qualities, which are imbued with even greater appeal in the artistic consciousness.

The purpose of this article is to analyze works in this field to reveal the scale and nature of "enchantment" and its potential in art as a crucial cultural and historical layer of the period. From this perspective, the emerging animal painting genre will reveal the full complexity of the relationship between humans, nature, and animals, allowing researchers to rethink its place and role in art and culture. This shift has rarely been made in cultural history; nevertheless, the importance of assessing living nature is growing, especially in the context of pressing environmental issues. This question is not isolated. The early 17th century itself is characterized by a focus on the study of nature (the natural philosophy of the 18th century). The emphasis on the artistic appreciation of the alluring world of flora and fauna is conditioned by many attitudes and the important aspect of sacredness, which did not disappear but rather shifted to

encompass the entire created world. A.D. Okhotsimsky wrote: "God's Grace left the confines of church buildings and spilled outward, sanctifying all of God's Creation. A sacralization of the created world as a whole arose, primarily the environment of believers, God-chosen bearers of a new holiness. Church sacraments lost their divinity, and the ordinary and everyday acquired a new aura of sacredness. Admiration for a simple flower, a modest landscape, and a clean room was elevated to a religious feeling. God became not only a designer but also a master maker. He created directly and immediately, attending to each individual stone, plant, or animal. Therefore, no two leaves on a tree were alike, nor two drops of rain alike" (Okhotsimsky, 10).

Against this backdrop, emerging treatises on nature reflected existing trends in the evolution of aesthetic thought, largely conditioned by scientific discoveries. M. Barash noted that significant transformations led to the formation of modern views on art (Barasch, 1990). B.I. Krasnobaev pointed to similar processes occurring in various countries and associated with the development of geographical science, the organization of expeditions, and the expansion of international contacts (Krasnobaev, 1990). Botany, with its plant kingdom, became a true encyclopedia of thought. Thus, K. Bogan, a 17th-century Swiss botanist, skillfully and exhaustively described plants in a few phrases: shape, size, branching of roots and stems, leaf shape, the nature of the flower, fruit, and seed. "All this was set out in a few apt words over the course of some twenty lines" (Danneman, 2011). The Italian botanist A. Caesalpinus viewed nature and plants, in particular, from a philosophical perspective. He believed that plants possess only a soul, which serves for nutrition, growth, and reproduction, and therefore are content with much simpler organs than animals, which are additionally endowed with movement and emotions. "The function of the plant soul is to sustain the individual through nutrition and the species through reproduction," the scientist believed (Danneman, 2011). Researchers see an "aesthetic project" here, with the naturalists' obvious sympathy for natural forms and phenomena. Artists, in turn, reflected this sympathy in their canvases, manifesting in a unique sense of admiration for this world. Thus, Ludwig Jansz van den Bosch "painted fruits and flowers very well, often depicting the latter in glass vessels filled with water, devoting so much time and effort to this that he achieved an almost

perfect resemblance to the real thing. He depicted heavenly dew on grasses and flowers, as well as all sorts of insects, butterflies, small flies, and the like, which can be seen in his paintings, which are housed in various collections by amateurs" (Mochalov, 1988, p. 60). Fruits, flowers, and animals in artists' paintings and graphic sheets were necessarily attractive, as required by the artist's rapturous gaze, creating the image of Mother Nature herself. Researchers have written about this. Thus, Susan Merriam, analyzing garlands and flower bouquets, calls them "an image of curiosity and decorative form" (Susan Merriam, 2012). Indeed, the diversity of flowers in various forms and juxtapositions, especially in all the colors of the rainbow, cannot fail to arouse curiosity in viewers. A fairly comprehensive description of the development of Dutch flower painting from the 17th to 19th centuries is provided in the book *Dutch and Flemish Floral Art: Paintings, Drawings, and Prints to the Nineteenth Century* by Sam Segal and Klara Alen (2020). The authors call the period of fascination with floristry a true "botanical culture" with its own aesthetic, and the depiction of animals in bouquets is invariably seen from a symbolic perspective. The symbolic and philosophical aspect of still life is rightly highlighted by the authors, since it reflected the history of scientific discoveries, replacing the medieval concept of the world and formed in the minds of thinkers into a philosophical picture of the world of a different order (Norbert Schneider, 2003). Harry Berger in his book *Reflections on Dutch Still Life Painting of the 17th Century* (Harry Berger, 2011) talks about the symbolism of still lifes "vanitas", comparing them with the image of living flora and fauna, which found their place in this genre, believing that the definition of still life "dead nature" is little consistent with the real semantic concept of this genre. Paula Findlen's reflections offer an important insight that deserves attention: the substantive spectrum of plant and animal motifs in still life is far deeper and in no way resonates with a single-minded assessment of the theme of death. On the contrary, the diverse natural world awaits exploration, and still life as a genre, in its own way, reveals "the material culture of the world, the nature of things" (Paula Findlen, 2021). Continuing the author's thought, we can say that posing the question of "attractive art" is significant because it reflects the essence of human interest, which throughout history has periodically painted philosophical pictures of

nature. Norbert Schneider asks how objects in still life reflect the ideas and aspirations of their time, and how that philosophical "picture of the world" evolves in the minds of people (Norbert Schneider, 2003). Indeed, using just one Dutch still life as an example, one can trace the history of scientific discoveries and immerse oneself in a whole series of meaningful reflections on the transience of human existence, life, and death. During this time period, objects, in their visual characteristics, act as visible symbols of knowledge. According to N. Pamela Smith, the world of objects and phenomena in the surrounding world is assessed through the eyes of an "artist-craftsman," able to discover knowledge in matter, in nature itself (Pamela H. Smith, 2018). Scientific biological illustration addresses many similar issues. Brian Scott Baigrie (1996) expresses the accepted view that scientific illustrations are typically a heuristic aid. The authors note the role that scientific illustration plays in the creation of scientific knowledge. They view text and images as resources that scientists use in their practical work. When not used as a teaching aid, illustrations can be imbued with metaphor. Sometimes, pictorial, visual aspects are not always appreciated, particularly their pictorial structure. This important aspect is directly relevant to our discussion, as biological illustrations previously served exclusively scientific purposes, and few recognized their artistic potential for independent interpretation. Carl A. E. Enekel and Mark S. Smith note the necessary degree of appeal in scientific animal images, which is expressed at each historical stage of development. The establishment of menageries in Europe and Russia, the opening of antique shops, and the passion for collecting rare specimens only fueled this interest, further captivating the minds of specialists and drawing the curious gaze of visitors. In the visual arts, artistic progress was also observed, leading to new visualizations in animal depictions (Karl A. E. Enekel, Mark S. Smith, 2007).

This approach can be considered fresh in research. It also highlights the problematic of a number of "natural" genres that require further evaluation.

#### **Sacralization of nature, the principle of the "icon of the Divine"**

The sacralization of nature, that is, the imbuing of the material world with divine meaning, is not a new phenomenon in the Protestant, particularly Dutch, 17th century. As is well known, with the widespread dissemination of Reformation ide-

as, when churches ceased to be bearers of priestly meaning, the previously familiar message of Divine creation now began to be discerned in the pictorial symbolism of works of art far removed from biblical themes. Okhotsimsky defines Dutch painting as "the iconography of a new sacredness" (Okhotsimsky, 2017, p. 12).

The researcher notes that admiration for a simple flower, a modest landscape, and a clean room was elevated to a religious feeling (Okhotsimsky, 2017, p. 13). A desire arose to preserve them, to maintain their purity, similar to how the body was previously washed with holy water, the sacred meaning of which no longer dominated human thought. T. Oestigaard has repeatedly emphasized this idea, which is linked to shifting worldview paradigms, views on nature, and the development of enlightenment (Oestigaard, 2013). The observational nature of nature, as discussed by Snyder, is important, citing the fact that the study of natural sciences was entirely based on the principle of observation, and it is not surprising that scientific journals of the 17th century contained more engravings than formulas (Snyder, 2015).

#### *Sacralization of objects and phenomena*

Sacralization lay in the diversity of the material world, which necessarily possesses qualities of attraction. Anything divine cannot be unattractive. Therefore, objects and phenomena of the surrounding world must appear aesthetically pleasing, or at least be presented as such. Dutch artists such as Jan Davidsz de Heem, Jan Weenix, Jan van Huysum, Balthasar van der Ast, Jan Brueghel the Elder, Ambrosius Bosschaert the Elder, and Jan Baptiste von Fornenbruch—masters of decorative floral still lifes—masterfully captured all natural realities: plants, fruits, animals, birds, insects, implying an adoring pantheism of divine creation. They are immersed in the divinely created world of flora and fauna (Figs. 1, 2).

Still lifes fit perfectly into the interiors of wealthy city dwellers, delighting the eye of anyone who contemplated their beauty. Okhotsimsky wrote: "The heyday of the bouquet genre coincided with the spread of flower gardening. Flower beds were still the privilege of the wealthy. While canvases with bouquets sold for a few guilders on average, seeds or seedlings of rare flowers could cost hundreds or even thousands. But it was precisely these flowers that were painted, especially the "tiger-striped" tulips, which were almost never seen in reality, being a rare mutation. They covered literally everything:



Fig. 1. 2. Jan Davidsz de Heem. Left: *Vase of Flowers*, 1670. Mauritshuis, The Hague. Right: *Flowers in a Glass Vase with Fruit*, 1665. Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid.  
<https://dzen.ru/a/Z-ESN3bFGg73jcRa?ysclid=mlxnp9ymgw409077301>

from expensive furniture to simple ceramic base-board tiles.” (Okhotsimsky, 2017, p. 19)

The seemingly imperishable world of things must necessarily flourish, for it is the creation of God Himself. We see nothing withering in paintings. In flowering, everything is individual; each flower blossoms in its own way, for God is not only the creator of the entire universe but also of each individual thing, unique from the next. If there is a concept of a separate thing, then we are talking about its individuality. This is an important quality, which is truly evident in the art of Dutch and German masters. Speaking about the self-sufficiency of things, Okhotsimsky even speaks of their character and destiny. (Okhotsimsky, 2017, pp. 21, 22)

#### *Sacralization of space*

In 17th-century painting, space never exists in isolation—it is born in dialogue with objects, colors, and the entire living world. In de Heem, van der Ast, and Bosschaert the Elder, the dark background initially appears mysterious and closed, as if guarding some secret. But upon closer inspection, it transforms into a barely perceptible space hidden behind a riot of forms—a space of spiritualized matter. Objects and space are intertwined, forming a panthe-

istic chain of meanings: one cannot exist without the other. In de Heem’s “Garland of Fruit and Flowers,” even the tiny gaps in the background among the flowers and insects against the dark arch draw the eye, reminding us that without this “spiritual” space, the petals, berries, and branches would become simply lifeless matter. And when artists add an imaginary evening landscape to a still life, the sacred integrity of the world is revealed in a new way—as in the works of A. Mignon with his lizards, mice, and juicy fruits. (Fig. 3).

The composition is built on contrast: the dark, almost bottomless space is visually balanced by bright, tangibly juicy fruits—grapes, plums, and peaches. Dynamic images of a butterfly and a bird complete the scene. The coloristic unity of the elements carries a philosophical charge: it symbolizes the inseparable connection of all things and reflects the idea of predestination, imbued by the Supreme Intelligence. The artist’s task is not to invent, but to model this original concept.

#### *Sacralization of light and color*

Light is similarly transformed. It’s midnight, half-evening, half-artificial, half-natural, as if filled with divine energy, and in the artists’ paintings, it si-

multaneously illuminates all the gifts of land and sea. Light, generated by an invisible source, in turn materializes into the vibrant colors of diverse flora. Materialized as a color, it spills over the surface of each object, which, as if by the power of their materialized flesh, begins to display the full spectrum of natural brilliance. This brilliance is luminous and colorful, and it is so because it is divine. It matters not whether the artist observes it in nature or significantly reworks it in his imagination; the important thing is that under its influence, a coloristic picture of resonant grace emerges that connects us with the prototype—the Garden of Eden in its rainbow refraction. If we abstract from the sacralization of light and color and perceive objects without their “spiritual” content—as lacking divine origin—they appear purely naturalistic, almost artificial. It is precisely this understanding of the sacredness of space, light, color, and all that exists—both living and man-made—that imbues the works with a visual expressiveness that continues to captivate the viewer. Let’s examine the key manifestations of sacralization, highlighting its dominant properties in the table.

	<i>Sacralization of objects and phenomena</i>	<i>Sacralization of space</i>	<i>Sacralization of light and color</i>
	The significance of each object by outlining its structural “flesh”	The importance of space as a necessary spiritualized sphere of presence of objects	The importance of light as an important entity in the realization of the color characteristics of objects

#### **Interpretation of the “new grace” in other genre manifestations**

##### *The created world*

As we have seen, the philosophy behind such images was rooted in a love of all things material, especially living things. It conveyed a rapture for the physical creation of a single microcosm. Since it is divine, even in the light of the larger macrocosm, this distinct, concrete microcosm, containing all the exotic flora and fauna, lay claim to philosophical understanding. To the modern viewer, insects sometimes seem devoid of philosophical significance. But for Western European artists, they were part of the great, spiritual fabric of existence—divine, living, and filled with meaning. Butterflies, dragonflies, and ladybugs enlivened even the most lush bouquets, infusing them with the breath of the real world with



Fig. 3. A. Mignon. *Still life with fruits, vegetables, lizards and mice*. 1670.  
<https://lomovskaya.livejournal.com/101201.html?ysclid=mm856l8ani521781504>

its infinite diversity. Their bodies are like miniature masterpieces: no butterfly is identical to another, each caterpillar carries its own story. This uniqueness lies the key to understanding animalistic art, which grew out of attentive observation of nature. In the 17th and 18th centuries, it became a distinct genre, reflecting humanity’s thirst to penetrate the mysteries of the universe. Centuries later, the same idea took on a new meaning—this time as a call for careful attention to life’s fragile balance (Fig. 4.5).

From the confines of still life, animals, birds, and insects stepped into the boundless expanses of nature—and this transition became a turning point for the animal genre. Just look at the paintings of Melchior de Hondcoeter: his birds are no longer entangled in garlands of flowers—they bathe in lakes, care for their chicks, and engage in quiet conversations on tree branches. They remain as believable as in still lifes, but they have gained freedom: they spread their wings, stretch their necks, and come to life in meadows and forests. 17th-century artists—from the Dutch (Cuyp, Potter) to the Germans (Hackert, Groot) and Russians (Shchedrin)—filled their paintings with the festive spirit of nature. Animals are not simply depicted here—they live: they strike expressive poses, display their dispositions, and act naturally and uninhibitedly. I. F. Urvanov called for composing “entire narratives about ani-



Fig. 4.5. Ambrosius Bosschaert the Elder. Left: *Still Life with Flowers*, 1617. Hallvyl Museum, Stockholm. Right: *Tulips, roses, pink and white carnations, forget-me-nots, lilies of the valley, and other flowers in a vase*. <https://dzen.ru/a/Z-ESN3bFGg73jcRa?ysclid=mxnp9ymgw409077301>

mals," similar to Aesop's fables (Urvanov, 1793, pp. 37, 41, 420). But even in these "fictions," the masters remained faithful to the main thing: the truthful appearance of the animal. Artists from Holland, Ger-



Fig. 6. Jan Wijnants. *Landscape with Two Hunters*, between 1655 and 1672, Rijksmuseum, Amsterdam. <https://aboutpaintingblog.wordpress.com/>

many, and Russia often turned to pastoral themes: in their canvases, peacefully grazing cows, graceful horses, and faithful dogs coexisted with a quiet, seemingly slumbering landscape (A. Cuyp, P. Potter, I. Klengel, J. Hackert, S. Shchedrin). Such landscapes, called "view landscapes," captured nature in its balanced, calm guise. (Fig. 6).

Scholars interpret the symbolism of the Dutch landscape differently. J. Walsh sees echoes of Neoplatonism in it: the artist does not simply depict nature, but hints at the existence of a spiritual dimension, where the heavens serve as a link between the earthly and the divine. The characteristic lowering of the horizon, giving primacy to the heavens, is not accidental, but a deliberate technique (Walsh 1991, pp. 95–118). S. Schama sees in the clouds the power of heavenly forces protecting the country, and in the menacing clouds, the eternal confrontation between light and dark principles (Schama 1987). A. D. Okhotsimsky adds an ethical emphasis to this: the history of the Netherlands, reclaimed from the sea and enemies, was understood as a gift from God, akin to the Promised Land from Holy Scripture (Okhotsimsky, 2017, p. 28).

### Main natural categories and their characteristics

Genre	Floral still life	The created world	Scenery
Main objects of the image	Flowers, fruits, household items	Birds, lizards, crayfish, shells, snails, butterflies	Natural landscapes: forests, mountains, fields, rivers, seas; urban, rural, seascapes; sky, clouds
Key idea	The beauty and symbolism of everyday things, flowers, their materiality and the semantic nuance of the transience of life	The beauty and symbolism of the created world, their materiality and the semantic nuance of the transience of life	Beauty and nature, the transmission of its mood; human interaction with the surrounding world
Compositional features	Static, thoughtful arrangement of objects	Static or dynamic images of creatures: sitting, crawling, fluttering	Using perspective (linear and aerial), working with the horizon, conveying depth of space
Color scheme and lighting	The emphasis is on conveying the color of plants in their contrasts and nuances, the texture of objects, and the rendering of details	The emphasis is on conveying the color palette of the creatures in their contrasts and nuances, and conveying details	Rendering of light and air environment, atmospheric effects (fog, sunset, thunderstorm)

### The creative method of the masters and the aesthetics of naturalism

The masters' method was born from a close examination of the world. In 17th-century painting, the most important reference point was the reality of presence: the artist achieved such a resemblance to reality that the viewer could not help but be amazed. This was the appeal of the art of that era. L. V. Mochalov aptly called this approach "intelligent contemplation"—it combined passionate pictorial narrative with a sober analysis of the surrounding material world (Mochalov, 1988).

The problem of "imitating nature" became a key node in the artistic process. Two intertwined principles are clearly discernible within it. On the one hand, "imitation" was conceived as a speculative understanding of nature. On the other, it implied a particular interpretation and perception of the world as a way of reflecting it. Artists masterfully balanced between a literal rendering of the sitter's external features and a free abstraction from them, analyzing and generalizing what they saw. Thus, the concept of "image" developed—one that was orderly and consonant with human perception. By examining each form and comprehending the laws of nature through drawing, artists gradually imbued it with aesthetic content. It was this idea of image that set the tone for the era's captivating art. A striking example is the exquisite sketches of plants, insects, and shells by Maria Sybilla Merian, a book illustrator and publisher of *The Metamorphosis of Surinam Insects* (1705), which were cited by D.I. Ermakovich (Ermakovich, 2015, p. 116), A.G. Kamenskaya (Kaminskaya, 2000, pp. 84–107),

B.V. Lukin (Lukin, 1974), and I.N. Lebedeva (Lebedeva, 1997, pp. 318–334). The traditions of high skill in watercolor were continued by F. Cherkasov, A. A. Grekov, P. Pagin, A. Malinkovkin, M. Nekrasov (Stetskevich, 1997, pp. 252–253) and other masters, including M. R. Rykov, P. Nikolaev, I. Kh. Berkhan, I. V. Lyursenius, I. A. Sokolov, M. I. Makhaev, whose names are given by N.P. Kopaneva (Kopaneva, 2006, p. 65). According to A.D. Okhotsimsky (2017, p. 12), 18th-century biological illustration was a truly folk art, marked by meticulous realism. Rejecting academic approaches, naturalist artists drew inspiration from a love of nature and an interest in scientific research. Their attention to detail—whether textures, forms, or the nuances of animal and plant behavior—transformed illustrations into a valuable scientific resource, still relevant today. The masters made no distinction between the objects they depicted: their "encyclopedia of things" included flowers, cows, clockwork mechanisms, and everyday objects. Art history has never seen such an enthusiastic and comprehensive hymn to the material world. Weststijn sees the paradox of this type of painting in its ability to render everything painterly—regardless of the subject, only the manner of depiction matters. Its strength, however, lies not in copying, but in its ability to evoke emotion. Painting reflects nature, but it does so through a system of illusions: it deceives, but this deception evokes delight. The author notes that we admire both nature itself and the artist's rendering of it. And this is no coincidence: the essence of art's "mirror-like" quality lies not in literal authenticity, but in the art of image creation. A perfect painting is a "mirror of

nature” that creates new realities and deceives us so convincingly and gracefully that the deception itself becomes the highest form of praise for mastery. It is no coincidence that painting was likened to rhetoric, and its impact on the viewer was far more powerful than words (Weststijn 2008). Naturalness—that is what was required of the new iconography, writes Okhotsimsky (Okhotsimsky, 2017, p. 28). This is sacred naturalism.

### Conclusion

Thus, in their understanding of natural mechanisms, artists formulated a scientific and artistic credo, clearly evident in their works. Representatives of Dutch still life and scientific biological drawing succeeded in transforming depictions of flora and fauna into genuine art. The cultural environment of the 17th and 18th centuries was perme-

ated with a desire to understand and admire the material world. As A. D. Okhotsimsky (2017, p. 16) noted, aspiring artists were advised not to travel to Rome, but to focus on the inexhaustible richness of the surrounding world—even ordinary objects concealed the joy of contemplation. The high degree of illusory interpretation of nature was determined by its scientific significance. Imitation of nature engendered a special sense of admiration for “naturalists.” Through a meticulously precise, almost photographic approach, the masters recreated a picture of the natural world of their era. The aesthetics of the “attractiveness” of the studied matter became a significant element of the visual arts of that time and continues to attract the attention of modern researchers of the concept of natural beauty.

### REFERENCES:

- Danneman, F. 1935. *Istoriya estestvoznaniya. Estestvennyye nauki v ikh razvitii i vzaimodeystvii. T. II. Ot epokhi Galileya do serediny XVIII veka [History of natural sciences. Natural sciences in their development and interaction. Vol. 2. From the era of Galileo to the middle of the XVIII century]*, Ob"yedinennoye nauchno-tekhnicheskoye izdatel'stvo NKTP SSSR Publ., Moscow, Leningrad, USSR.
- Ermakovich, D.I. 2015. *100 samykh znamenitykh zhen-shchin mira [100 most famous women in the world]*, Kharvest Publ., Minsk, Belarus.
- Kaminskaya, A.G. 2000. "Artists Georg and Dorothea Gzel in St. Petersburg", *Iz istorii Petrovskikh kollektsey [From the history of Petrovsky collections]*, St. Petersburg, pp. 84-107.
- Kopaneva, N.P. 2006. "Walks in the "Painted Museum" of the Imperial Petersburg Museum" [Progulki po "Narisovannomu muzeyu" Imperatorskogo Peterburgskogo muzeya], *Science First Hand [Nauka iz pervykh ruk]*, no. 3, p. 65.
- Krasnobaev, B.I. 1990. *Ocherki russkoj kultury XVIII veka [Essays on Russian culture of the 18<sup>th</sup> century]*, Izd-vo MGU, Moscow, USSR, vol. 4.
- Lebedeva, I.N. 1997. "Artistic and scientific heritage of Maria Sibylla Merian in St. Petersburg", *Petr I i Gollandiya [Peter I and Holland]*, St. Petersburg, Russia, pp. 318-334.
- Lukin, B.V. 1974. "On the history of the Leningrad collection of watercolors by Maria Sibilla Merian", *Merian M.S. Leningrader Aquarelle*, Leipzig.
- Mochalov, L.V. 1988. "Dialectics of Still Life" [Dialektika natyurmorta], *Soviet Art History [Sovetskoe iskusstvo]*, Sovetskij khudozhnik, Moscow, USSR, pp. 229-260.
- Okhotsimskiy, A.D. 2017. "Protestant hierotopy in the Dutch painting of the Golden Age" [Protestantskaya iyerotopiya v gollandskoy zhivopisi zolotogo veka], *ПРАΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics [ΠΡΑΞΗΜΑ. Problemy vizual'noy semiotiki]*, no. 3 (13), pp.10-32.
- Stetskevich, E.S. 1997. "Artists of the Academy of Sciences and the Kunstkamera in the 18<sup>th</sup> century" [Khudozhniki Akademii nauk i Kunstkamery v XVIII v.], *Kunstkamera: Ethnographic notebooks [Kunstkamera: Et-nograficheskiye tetradj]*, St. Petersburg, Russia, iss. 11, pp. 252-261.
- Urvanov, I.F. 1793. *Kratkoye rukovodstvo k poznaniyu risovaniya i zhivopisi istoricheskogo roda, osnovannoye na umozrenii i opytakh [A brief guide to the knowledge of drawing and painting of a historical kind, based on speculation and experience]*, Pechatano v Tipografii Morskago shlyakhetnago kadetskago korpusa, St. Petersburg, The Russian Empire.
- Barasch, M. 1990. *Modern Theories of Art: From Winckelmann to Baudelaire*, NYU Press, New York, USA, vol. 1.
- Baigrie, Brian S. (ed.). 1996. *Picturing Knowledge: Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*, University of Toronto Press Publ., Toronto, Canada.
- Berger, H. 2011. *Caterpillars: Reflections on Seventeenth Century Dutch Still Life Painting*, Fordham Univ. Press Publ., New York, USA.
- Enenkel, K.A.E. and Smith, M.S. (ed.). 2007. *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, in 2 vols., BRILL Publ., Leiden, Boston.
- Schneider, N. 2003. *Still Life*, Taschen Publ., London, UK.
- Oestigaard, T. 2013. *Water, Christianity and the rise of capitalism*, I. B. Taurus, London, UK.
- Smith, P.H. 2018. *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*, University of Chicago Press Publ., Chicago, USA.
- Findlen, P. (ed.). 2021. *Early Modern Things: Objects and their Histories, 1500-1800*, Routledge Publ., New York, USA.
- Segal, S. and Alen, K. 2020. *Dutch and Flemish Flower Pieces: Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century*, in 2 vols., BRILL Publ., Leiden, Boston.
- Pomeroy, S.B. and Kathirithamby, J. 2018. *Maria Sibylla Merian: Artist, Scientist, Adventurer*, Los Angeles Getty Publications Publ., Los Angeles, USA.
- Merriam, S. 2012. *Seventeenth-century Flemish Garland Paintings: Still Life, Vision, and the Devotional Image (Visual culture in early modernity)*, Ashgate Publishing, Ltd. Publ., Burlington.
- Snyder, L.J. 2015. *Eye of the Beholder: Johannes Vermeer, Antoni van Leeuwenhoek, and the Reinvention of Seeing*, W.W. Norton & Co, NY, London.
- Walsh J. 1991. "Skies and reality in Dutch landscapes", in Freedberg, D. and Vries, J. de (ed.), *Art in History. History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, USA, pp. 95-118.
- Weststijn, Th. 2008. *The Visible World: Samuel Van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam Univ. Press, The Netherlands.

Ирина Васильевна Портнова

Кандидат искусствоведения, доцент  
Российский государственный  
аграрный университет — МСХА  
им. К.А. Тимирязева  
e-mail: irinaportnova@mail.ru  
Москва, Россия  
ORCID 0000-0002-9064-5288

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-81-97

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ КОНЦЕПЦИЯ ФЛОРЫ И ФАУНЫ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ XVII ВЕКА

**Аннотация:** В статье исследуются художественные образы флоры и фауны в европейском искусстве XVII века, представленные в жанрах натюрморта, пейзажа и анималистики. Автор анализирует истоки повышенного интереса к живой природе в искусстве указанного периода, а также раскрывает символическое значение соответствующих художественных образов. Особое внимание уделяется натурфилософскому восприятию мира, обусловленному развитием географических и биологических исследований и сформировавшему представление о материалистической сущности природы. Цель работы — посредством анализа художественных произведений определить степень и специфику «очарования» флорой и фауной,

### Методы

В статье используется историко-художественный и культурологический подходы, предполагающие аналитический разбор произведений в их классификации, которые позволят охарактеризовать произведение с визуальной точки зрения, дать их стилевой анализ и раскрыть вопрос сущности «эстетической привлекательности» флоры и фауны в европейском искусстве XVII века, ставшей значимой страницей культурных тенденций эпохи.

### Введение

Мотивы флоры и фауны представляя разнообразные изображения природы, зверей птиц, насекомых, растений в натюрмортах и отдельно всевозможного биологического рода и видового состава. Они складываются в целостную картину природного мира, с примечательной конфигураций форм, цвета, деталей, – мира много-

оценить их изобразительный потенциал и значение как культурно-исторического феномена эпохи. В результате исследования делается вывод о том, что эстетическое восприятие живой природы стало значимой чертой искусства XVII века. Его актуальность обусловлена широким культурологическим контекстом: тема продолжает вызывать устойчивый научный интерес, позволяя осмыслить сложные взаимосвязи человека, природы и животного мира, а также определить их место и роль в культуре и искусстве.

**Ключевые слова:** *материальный мир, природа, сакральность, натурализм, натуральный, пейзаж, натюрморт, творение.*

образного и философичного. Привлекательной стороной природного бытия выступают, прежде всего, животные как наиболее активные и сложные существа, ближе всего стоящие к человеку. Разобраться и зафиксировать их природную органику – весьма интересная область для художника и исследователя. Животные, растения, плоды, мотивы природы изначально обладают эстетическими признаками, которые в художественном сознании наделяются еще большей степенью привлекательности.

Цель данной статьи – проанализировать работы в этой области, чтобы выявить масштаб и природу «очарования» и его потенциал в искусстве как важнейшего культурно-исторического пласта того периода. Под этим углом зрения зарождающийся анималистический жанр раскроет всю сложность отношений между человеком, природой и животными и позволит исследова-

телю пересмотреть его место и роль в искусстве и культуре. Данная перестановка не часто производилась в истории культуры, тем не менее, возрастает значимость оценки живой природы, особенно в ракурсе насущных экологических вопросов.

Данный вопрос не является частным. Сама эпоха начала XVII века характеризуется устремленностью к изучению природы (натурофилософия XVIII в.). Акцент на художественной оценке привлекательного мира флоры и фауны обусловлен многими позициями и важным аспектом сакральности, которая никуда не ушла, а переместилась на весь тварный мир. А.Д. Охочимский писал: «Божья Благодать покинула пределы церковных зданий и выплеснулась наружу, освятив все Божье Творение. Возникла сакрализация тварного мира в целом, в первую очередь, окружения верующих, богоизбранных носителей новой святости. Церковные таинства утратили свою божественность, а обыденное и повседневное получило новую ауру сакральности. Любование простым цветком, скромным пейзажем и чистой комнатой возвысилось до религиозного чувства. Господь стал не только дизайнером, но и мастером-изготовителем. Он творил прямо и непосредственно, занимаясь каждым отдельным камнем, растением или животным. Поэтому на дереве не было двух одинаковых листков, а в дожде – двух одинаковых капель» (Охочимский, 10).

На этом фоне появившиеся трактаты о природе отразили существующие направления в эволюции эстетической мысли, во многом обусловленные научными открытиями. М. Бараш отмечал, что серьезные преобразования привели к формированию современных взглядов на искусство (Barasch, 1990) Б.И. Краснобаев указывал на аналогичные процессы, имевшие место в разных странах и связанные с развитием географической науки, организацией экспедиций и расширением международных контактов (Краснобаев, 1990.). Настоящей энциклопедией мыслей стала ботаника с ее царством растений. Так, К.Боган, швейцарский ботаник XVII века умело и одновременно исчерпывающе описывал растения в нескольких фразах: форму, величину, разветвление корней и стебля, форму листьев, характер цветка, плода и семени. «Все это излагалось в немногих метких словах на протяжении каких-нибудь двадцати строк» (Данне-

ман, 2011). Итальянский ботаник А. Цезальпин смотрел на природу и растения, в частности, с философской точки зрения. Он полагал, что у растений есть только душа, которая служит для питания, роста и размножения, поэтому они довольствуются гораздо более простыми органами, чем животные, дополнительно наделяемые движением и эмоциями. «Функция растительной души заключается в поддержании индивидуума путем питания, а вида – путем размножения» – считал ученый. (Даннеман, 2011).

Исследователи видят здесь «эстетический проект», очевидна симпатия натуралистов к природным формам и явлениям. Художники в свою очередь отразили симпатию на полотнах, что проявилось в особом чувстве любования этим миром. Так Людовик Янс ван ден Босх «весьма хорошо писал фрукты и цветы и последние часто изображал в стеклянном сосуде с водой, причем употреблял на это так много труда и времени, что достигал почти полного сходства с настоящими. Он изображал на травах и цветах небесную росу и всяких насекомых, бабочек, маленьких мушек и тому подобное, что можно видеть на его картинах, находящихся в разных местах у любителей» (Мочалов, 1988, с. 60). Плоды, цветы, животные на картинах и графических листах художников должны были быть обязательно приятными, как того и требовал восторженный взгляд художника, творящего образ самой матери-природы. Исследователи писали об этом. Так, Сюзан Мерриам, анализируя гирлянды и цветочные букеты, называет их «образом любопытства и декоративной формы» (Susan Merriam, 2012). Действительно, все цветочное многообразие в разных формах и сопоставлениях, да еще расцвеченное всеми цветами радуги, не может не вызывать любопытства у смотрящих. Довольно полное описание голландской цветочной живописи XVII-XIX веков в ее развитии дает книга Сэм Сигала, и Клары Ален «Голландские и фламандские цветочные изделия: картины, рисунки и гравюры до девятнадцатого века» (Sam Segal, Clara Alen, 2020). Время увлечения флористикой авторы называют настоящей «ботанической культурой» со своей эстетикой, а изображения животных в букетах видится непременно в ракурсе символа. Симвоико-философский аспект натюрморта оправданно выделяется авторами, поскольку он отображал историю научных открытий, заменяя средневековую концепцию мира и складывал-

ся в головах мыслителей в философскую картину мира другого порядка (Norbert Schneider, 2003.) Гарри Бергер в своей книге «Размышления о голландской натюрмортной живописи XVII века» (Harry Berger, 2011) говорит о символике натюрмортов «vanitas», сопоставляя их с изображением живой флоры и фауны, нашедших свое место в этом жанре, полагая, что определение натюрморта «мертвая натура» мало согласуется с настоящей смысловой концепцией данного жанра. В рассуждениях Паулы Финдлен есть важная мысль, заслуживающая внимание: содержательный спектр изображения растительных и анималистических мотивов в натюрморте гораздо глубже и никак не согласуется с однозначной оценкой темы смерти, напротив, многообразный природный мир еще ждет своего исследователя, а натюрморт как жанр по-своему раскрывает «материальную культуру мира, природу вещей» (Paula Findlen, 2021). Продолжая мысль автора, скажем, что постановка вопроса «привлекательного искусства» потому и значима, поскольку отражает сущность человеческого интереса, в истории периодически рисующего философские картины природы. Норберт Шнайдер задается вопросом, как предметы в натюрморте отражают идеи, устремления своего времени, как меняется та философская «картина мира» в умах человеческих (Norbert Schneider, 2003). Действительно, на примерах только одного голландского натюрморта можно проследить историю научных открытий и погрузиться в целый смысловой ряд размышлений о бренности человеческого бытия, жизни и смерти. На этом временном отрезке, предметы в своей визуальной характеристике выступают зримыми символами познания. По оценке Н. Памелы Смит мир предметов и явлений окружающего мира оценивается взглядом «художника-ремесленника», умеющего выявлять знания в самой материи, природе (Pamela H. Smith, 2018).

Научная биологическая иллюстрация решает во многом схожие вопросы. Брайан Скотт Бэйгри (Brian Scott Baigrie, 1996) высказывает принятую точку зрения, что научные иллюстрации обычно являются эвристическим вспомогательным ресурсом. Авторы отмечают роль, которую научная иллюстрация играет в создании научного знания. Они рассматривают текст и изображение как ресурсы, которые ученые используют в своей практической деятельности. Когда иллюстрация

не используется в качестве пособия, она может наполняться метафорой. Порой образительные, визуальные моменты не всегда оцениваются по достоинству, в частности, их образительный строй. Этот важный аспект имеет прямое отношение к нашему разговору, поскольку ранее биологические рисунки служили исключительно науке и мало, кто замечал в них художественные возможности, претендующие на отдельное толкование. Карл А. Э. Эненкель, Марк С. Смит отмечают в научных анималистических изображениях необходимую степень привлекательности, которая выражается на каждом историческом этапе развития. Устройство зверинцев в Европе и в России, открытие антикварных кабинетов, страсть к коллекционированию редких экземпляров только умножили этот интерес и еще больше привлек умы специалистов и притянул любопытствующие взгляды посетителей. В образительном искусстве также наблюдался художественный прогресс, который приводил к новой визуализации в изображении животных (Karl A. E. Enenkel, Mark S. Smith, 2007).

Можно назвать этот взгляд свежим в исследовании. Он также высвечивает проблематику ряда «природных» жанров, нуждающихся в дополнительной оценке.

#### **Сакрализация природы, принцип «иконы Божества»**

Сакрализация природы, то есть наделение материального мира божественным смыслом - явление не новое для протестантского, в особенности голландского XVII века. Как известно, в связи с широким распространением идей реформации, когда церкви перестали быть носителями священнического смысла, уже известный ранее посыл Божественного творения теперь стал прочитываться в образительной символике художественных произведений, весьма далеких от библейских тем. Голландскую живопись Охоцимский определяет как «иконографию новой сакральности» (Охоцимский, 2017, с. 12)

Исследователь отмечает, что любованию простым цветком, скромным пейзажем и чистой комнатой возвысилось до религиозного чувства. (Охоцимский, 2017, с. 13). Появилось желание их сохранить, поддержать чистоту, подобно тому, как ранее тело омывалось святой водой, сакральный смысл которой теперь уже не доминировал в мышлении человека. Oestigaard Т. неоднократно подчеркивал данную мысль, свя-

занную со сменой мировоззренческих парадигм, взглядов на природу и развитием просвещения. (Oestigaard, 2013) Важен наблюдательный характер над природой, о котором говорит Snyder, ссылаясь на то, что изучение естественных наук целиком было построено на принципе наблюдения и не удивительно, что научные журналы XVII содержали больше гравюр, чем формул (Snyder, 2015).

#### *Сакрализация предметов и явлений*

Сакрализация заключалась в многообразии материального мира, который обязательно обладает качествами привлекательности. Все божественное не может быть не привлекательным. Поэтому предметы и явления окружающего мира должны выглядеть эстетическими, во всяком случае их можно представить таковыми. Голландские художники: Ян Давидс де Хем, Ян Веникс, Ян ван Хейсум, Бальтазар ван дер Аст, Ян Брейгель Старший, Амброзиус Босхарт Старший, Ян Батист фон Форненбрух – мастера декоративных цветочных натюрмортов, виртуозно отразили все природные реалии: растения, плоды, зверей, птиц, насекомых, подразумевая под ними восхищенный пантеизм божественного творения. Они в сотворенном Богом мире флоры и фауны, погружены в него (Рис. 1,2).

Натюрморты превосходно вписывались в интерьеры состоятельных горожан, радовали глаз всякого, созерцающего их красоту. Охоцимский писал: «Расцвет букетного жанра совпал с распространением цветочного садоводства. Цветочные клумбы всё ещё были привилегией богачей. Если холсты с букетами шли в среднем по несколько гульденов, то семена или саженцы редких цветов могли стоить сотни и даже тысячи. Но именно эти цветы и рисовали, особенно «тигровые» полосатые тюльпаны, которые в реальности почти не встречались, являясь редкой мутацией. Они покрывали буквально всё: и дорогую мебель, и простые керамические плитки для плитусов. (Охоцимский, 2017, с.19)

Кажущийся нетленный мир вещей должен быть обязательно цветущим, ведь он творение самого Бога. Ничего увядающего на картинах не увидим. В цветении же все индивидуально, каждый цветок расцветает по-своему, ведь Бог не только творец целостной Вселенной, но и каждой в отдельности взятой вещи, не похожей на другую. Если есть понятие отдельной вещи, значит идет разговор о ее индивидуальности. Это

важное качество, которое в искусстве голландских, немецких мастеров действительно выявлено. Ведя разговор о самодостаточности вещей, Охоцимский даже говорит о их характере и судьбе. (Охоцимский, 2017, с.21, 22)

#### *Сакрализация пространства*

В живописи XVII века пространство никогда не существует само по себе — оно рождается в диалоге с вещами, красками и всем живым миром. У де Хема, ван дер Аста или Босхарта Старшего тёмный фон поначалу кажется таинственным и замкнутым, словно хранящим какую-то тайну. Но если всмотреться, он превращается в едва заметное пространство, скрытое за буйством форм, — пространство одухотворённой материи. Предметы и пространство сплетены воедино, образуя пантеистическую цепь смыслов: одно не существует без другого. В «Гирлянде из фруктов и цветов» де Хема даже крошечные просветы фона среди цветов и насекомых на фоне тёмной арки притягивают взгляд, напоминая: без этого «духовного» пространства лепестки, ягоды и ветки стали бы просто безжизненной материей. А когда мастера добавляют к натюрморту придуманный вечерний пейзаж, сакральная целостность мира раскрывается по-новому — как в работах А. Миньона с его ящерицами, мышами и сочными плодами. (Рис. 3).

Композиция строится на контрасте: тёмное, почти бездонное пространство визуально уравнивается яркими, осязаемо-сочными плодами — виноградом, сливами, персиками. Дополняют сцену динамичные образы бабочки и птицы. Колористическое единство элементов несёт философскую нагрузку: оно символизирует нерасторжимую связь всего сущего и отражает идею предопределённости, заложенную Высшим разумом. Задача художника — не изобретать, а моделировать этот изначальный замысел.

#### *Сакрализация света и цвета*

Аналогичным образом преобразуется и свет. Он полуночный, полувечерний, полуискусственный, полуюстественный, словно наполненный божественной энергией, на картинах художников разом, сразу и одновременно озаряет все дары земли и моря. Свет, рождаемый невидимым источником, в свою очередь материализуется в цвет яркого окраса многообразной флоры. Материализовавшись в цветочное качество, он разливается по поверхности каждого предмета, которые словно под силой своей материализо-

ванной плоти начинают демонстрировать весь спектр натурального блеска. Этот блеск свето-цветовой и он таков, потому что он божественен. Здесь не важно, наблюдает ли его художник в натуре или существенно перерабатывает воображением, главное – под его воздействием проявляется та колористическая картина звучной благодати, которая соотносит нас с первообразом – Райским садом в его радужном преломлении. Если абстрагироваться от свето-цветовой сакрализации и воспринимать предметы вне их «духовного» наполнения — как не имеющие божественного происхождения, — они предстанут сугубо натуралистичными, почти муляжными. Именно осмысление сакральности пространства, света, цвета, всего сущего — живого и рукотворного — наделяет произведения визуальной выразительностью, которая и по сей день удерживает внимание зрителя. Рассмотрим ключевые проявления сакрализации, выделив её доминирующие свойства в таблице.

	<i>Сакрализация предметов и явлений</i>	<i>Сакрализация пространства</i>	<i>Сакрализация света и цвета</i>
	Значимость каждого предмета путем обрисовки его структурной «плоти»	Значимость пространства как необходимой одухотворенной сферы присутствия предметов	Значимость света как важной сущности в реализации цветовой характеристики предметов

### Интерпретация «новой благодати» в других жанровых проявлениях

#### *Тварный мир*

Как мы видели, философия подобных изображений объяснялась любовью ко всему материальному, тем более живому. В ней прочитывался восторг физическому мирозданию отдельного микромира. Поскольку он божественен, значит и в свете большого макромира этот отдельный конкретный микромир, вмещающий в себя всю звериную и растительную экзотику, претендовал на философское восприятие. В глазах современного зрителя насекомые порой кажутся лишёнными философского масштаба. Но для западноевропейских художников они были частью великой одухотворённой ткани бытия — божественной, живой, наполненной смыслом. Бабочки, стрекозы, божьи коровки оживляли даже самые пышные букеты, привнося в них дыхание реального мира с его бесконечным разнообразием. Их тела

— будто миниатюрные шедевры: ни одна бабочка не повторяет другую, каждая гусеница несёт свою историю. В этой неповторимости — ключ к пониманию анималистического искусства, выросшего из внимательных наблюдений за природой. В XVII–XVIII веках оно стало отдельным жанром, отразив жажду человека проникнуть в тайны мироздания. А спустя столетия та же идея зазвучала по-новому — теперь уже как призыв к бережному отношению к хрупкому равновесию жизни. (Рис. 4,5).

Из тесных рамок натюрморта звери, птицы и насекомые шагнули в бескрайние просторы природы — и этот переход стал поворотным для анималистического жанра. Достаточно взглянуть на полотно Мельхиора де Хондекутера: его птицы больше не запутаны в гирляндах цветов — они купаются в озёрах, заботятся о птенцах, ведут тихие диалоги на ветвях. Они остались столь же достоверными, как в натюрмортах, но обрели свободу: расправили крылья, вытянули шеи, ожили в лугах и лесах. Художники XVII века — от голландцев (Кейп, Поттер) до немцев (Хаккерт, Гроот) и русских (Щедрин) — наполнили свои картины праздничным дыханием природы. Животные здесь не просто изображены — они живут: принимают выразительные позы, демонстрируют нрав, действуют естественно и раскованно. И. Ф. Урванов призывал сочинять «целые повествования о животных», подобно басням Эзопа (Урванов, 1793, с.37, 41,420. Но даже в этих «вымыслах» мастера сохраняли верность главному: правдивому облику зверя.

Художники Голландии, Германии и России нередко обращались к пасторальным сюжетам: на их полотнах мирно пасущиеся коровы, грациозные лошади и верные собаки соседствовали с тихим, словно погружённым в дрему ландшафтом (А. Кейп, П. Поттер, И. Кленгель, Я. Хаккерт, С. Щедрин). Такие пейзажи, именуемые «видовыми», запечатлевали природу в её уравновешенном, спокойном обличье. (Рис.6).

Исследователи по-разному трактуют символику голландского пейзажа. J. Walsh видит в нём отголоски неоплатонизма: художник не просто изображает природу, а намекает на существование духовного измерения, где небеса служат связующим звеном между земным и божественным. Характерное понижение горизонта, отдающее первенство небесам, — не случайность, а сознательный приём (Walsh 1991, P. 95–118).

S. Schama усматривает в облаках мощь небесных сил, оберегающих страну, а в грозных тучах — извечное противостояние светлых и тёмных начал (Schama 1987). А. Д. Охоцимский добавляет к

этому этический акцент: история Нидерландов, отвоёванной у моря и врагов, осмыслялась как дар Божий, сродни земле обетованной из Священного Писания (Охоцимский, 2017, с. 28).

### Основные природные категории и их характеристика

<i>Жанр</i>	<i>Цветочный натюрморт</i>	<i>Тварный мир</i>	<i>Пейзаж</i>
Основные объекты изображения	Цветы, фрукты, предметы быта	Птицы, ящерицы, раки, ракушки, улитки, бабочки, стрекозы, гусеницы, мухи	Природные ландшафты: леса, горы, поля, реки, моря; городские, сельские, морские пейзажи; небо, облака
Ключевая идея	Красота и символика бытовых вещей, цветов, их материальность и смысловой оттенок быстротечности жизни	Красота и символика тварного мира, их материальность и смысловой оттенок быстротечности жизни	Красота и природы, передача её настроения; взаимодействие человека с окружающим миром
Композиционные особенности	Статичность, продуманное расположение предметов	Статичное или динамичное изображение представителей тварного мира: сидящих, ползущих, порхающих	Использование перспектив (линейной и воздушной), работа с горизонтом, передача глубины пространства
Цветовая гамма и освещение	Акцент на передаче цветовой окрашенности растений в их контрастах и нюансах, текстуры предметов, передаче деталей	Акцент на передаче цветовой окрашенности представителей тварного мира в их контрастах и нюансах, передаче деталей	Передача световоздушной среды, атмосферных эффектов (туман, закат, гроза)

### Творческий метод мастеров и эстетика натурализма

Метод мастеров рождался из пристального взгляда в мир. В живописи XVII–XVIII веков важнейшим ориентиром стала реальность присутствия: художник добивался такого сходства с действительностью, что зритель не мог не удивиться. В этом и крылась притягательная сила искусства той эпохи. Л. В. Мочалов метко назвал подобный взгляд «умным созерцанием» — он объединял страстное изобразительное повествование и трезвый анализ окружающего предметного мира (Мочалов, 1988).

Проблема «подражания природе» стала ключевым узлом художественного процесса. В ней ясно различимы два переплетённых начала. С одной стороны, «подражание» мыслилось как умозрительное познание природы. С другой — оно предполагало особое истолкование и восприятие мира как способ его отражения. Художники виртуозно балансировали между буквальной передачей внешних черт модели и свободным абстрагированием от неё, анализируя и обобщая увиденное. Так складывалась концепция «образа» — упорядоченного, созвучного человеческому восприятию. Вглядываясь в каждую форму, постигая законы природы через рисунок,

рисовальщики постепенно наполняли её эстетическим содержанием. Именно эта идея образа задала тон притягательному искусству эпохи. Яркий пример — изысканные зарисовки растений, насекомых и ракушек Марии-Сибиллы Мериан, книжного иллюстратора, издателя книги «Метаморфозы суринамских насекомых» (1705), на которые указывали: Д.И.Ермакович (Ермакович, 2015, с.116). А.Г.Каменская (Каминская, 2000, с.84–107), Б.В.Лукин (Лукин, 1974) и И.Н.Лебедева (Лебедева, 1997, с.318–334). Традиции высокого мастерства в акварели продолжили Ф. Черкасов, А. А. Греков, П. Пагин, А. Малинковкин, М. Некрасов (Стецкевич, 1997, с. 252–253) и другие мастера, в том числе М. Р. Рыков, П. Николаев, И. Х. Беркхан, И. В. Люрсениус, И. А. Соколов, М. И. Махаев, чьи имена приводит Н. П. Копанева (Копанева, 2006, с. 65).

Биологическая иллюстрация XVIII века, по оценке А.Д. Охоцимского (2017, с. 12), представляла собой подлинно народное искусство, отмеченное скрупулёзным реализмом. Художники-натуралисты, отказавшись от академической линии, черпали вдохновение в любви к природе и интересе к научным исследованиям. Их внимание к деталям — будь то текстуры, формы или нюансы поведения животных и

растений — превратило иллюстрации в ценный научный ресурс, актуальный и сегодня. Мастера не делали различий между объектами изображения: в их «энциклопедии вещей» находили место и цветы, и коровы, и часовые механизмы, и бытовые мелочи. Подобного восторженного и всеобъемлющего гимна материальному миру история искусства не знала. Weststijn видит парадокс данной живописи в том, что она может сделать живописным всё сущее — независимо от предмета, важна лишь манера изображения. При этом её сила не в копировании, а в способности пробуждать эмоции. Живопись отражает природу, но делает это через систему иллюзий: она обманывает, но этот обман вызывает восторг. Автор отмечает, что мы восхищаемся и самой природой, и тем, как художник её передал. И это не случайно: суть «зеркальности» искусства не в буквальной подлинности, а в искусстве создания образа. Совершенная картина — это «зеркало природы», которое творит новые реальности и обманывает нас так убедительно и изящно, что сам обман становится высшей формой похвалы мастерству. Не случайно живопись уподоблялась риторике и её воздействие на зрителя было гораздо сильнее, чем слово (Weststijn 2008). Натуральность – вот, что требовалось от новой иконографии – пишет Охо-

цимский (Охоцимский, 2017, с.28) Это и есть са-кральный натурализм.

#### Заключение

Таким образом, в ходе осмысления природных механизмов художники сформулировали научно-художественное кредо, отчётливо проявившееся в их работах. Представители голландского натюрморты и научного биологического рисунка сумели превратить изображения флоры и фауны в подлинное искусство. Культурная среда XVII–XVIII веков была пронизана стремлением к познанию и восхищению материальным миром. Как отмечал А. Д. Охоцимский (2017, с. 16), начинающим художникам советовали не ехать в Рим, а обратить внимание на неисчерпаемое богатство окружающего мира — даже в обыденных предметах таилась радость созерцания. Высокая степень иллюзорности в трактовке природы была обусловлена её научной значимостью. Подражание природе породило особое чувство восхищения «натуралями». Благодаря скрупулёзно точному, почти фотографическому подходу мастера воссоздали картину природного мироустройства своей эпохи. Эстетика «привлекательности» изучаемой материи стала значимым элементом изобразительного искусства того времени и продолжает привлекать внимание современных исследователей концепции природной красоты.

#### БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Даннеман Ф. История естествознания. Естественные науки в их развитии и взаимодействии. Т. II. От эпохи Галилея до середины XVIII века. - М., Ленинград: URSS, «Либроком», 2011. – 424 с.
2. Ермакович Д.И. 100 самых знаменитых женщин мира. – Минск: Харвест, 2015. – 208 с.
3. Каминская А.Г. Художники Георг и Доротея Гзель в Петербурге // Из истории Петровских коллекций. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2000. – С. 84-107.
4. Копанева Н.П. Прогулка по «нарисованному музею» Императорского Петербургского музея // Наука из первых рук. – 2006. – №3. – С. 65.
5. Краснобаев Б.И. Очерки русской культуры XVIII века. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – Т. 4. - 378 с.
6. Лебедева И.Н. Художественное и научное наследие Марии Сибиллы Мериан в Санкт-Петербурге // Петр и Голландия: Русско-голландские научные и художественные связи в эпоху Петра Великого. – СПб., 1997. – С. 318–334.
7. Лукин Б.В. К истории ленинградского собрания акварелей Марии Сибиллы Мериан / Мериан М.С. Ленинградская акварель. – Лейпциг, 1974.
8. Мочалов Л.В. Диалектика натюрморты // Советское искусствознание. – М.: Советский художник, 1988. – С. 229-260.
9. Охоцимский А.Д. Протестантская иеротопия в Голландской живописи Золотого века // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. – 2017. №3(13). – С. 10-32.
10. Стецкевич Е.С. Художники Академии наук и Кунсткамеры в XVIII в. // Кунсткамера. Этнографические тетради. – СПб., 1997. – Вып. 11. – С. 252-261.
11. Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах: монография. – СПб.: Печатано в Типографии Морского шляхетного кадетского корпуса, 1793. – 133 с.
12. Barasch, M. 1990. *Modern Theories of Art: From Winckelmann to Baudelaire*, NYU Press, New York, USA, vol. 1.
13. Baigrie, Brian S. (ed.). 1996. *Picturing Knowledge: Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*, University of Toronto Press Publ., Toronto, Canada.

14. Berger, H. 2011. *Caterpillars: Reflections on Seventeenth Century Dutch Still Life Painting*, Fordham Univ. Press Publ., New York, USA.
15. Enenkel, K.A.E. and Smith, M.S. (ed.). 2007. *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, in 2 vols., BRILL Publ., Leiden, Boston.
16. Schneider, N. 2003. *Still Life*, Taschen Publ., London, UK.
17. Oestigaard, T. 2013. *Water, Christianity and the rise of capitalism*, I. B. Taurus, London, UK.
18. Smith, P.H. 2018. *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*, University of Chicago Press Publ., Chicago, USA.
19. Findlen, P. (ed.). 2021. *Early Modern Things: Objects and their Histories, 1500-1800*, Routledge Publ., New York, USA.
20. Segal, S. and Alen, K. 2020. *Dutch and Flemish Flower Pieces: Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century*, in 2 vols., BRILL Publ., Leiden, Boston.
21. Pomeroy, S.B. and Kathirithamby, J. 2018. *Maria Sibylla Merian: Artist, Scientist, Adventurer*, Los Angeles Getty Publications Publ., Los Angeles, USA.
22. Merriam, S. 2012. *Seventeenth-century Flemish Garland Paintings: Still Life, Vision, and the Devotional Image* (Visual culture in early modernity), Ashgate Publishing, Ltd. Publ., Burlington.
23. Snyder, L.J. 2015. *Eye of the Beholder: Johannes Vermeer, Antoni van Leeuwenhoek, and the Reinvention of Seeing*, W.W. Norton & Co, NY, London.
24. Walsh J. 1991. "Skies and reality in Dutch landscapes", in Freedberg, D. and Vries, J. de (ed.), *Art in History. History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, USA, pp. 95-118.
25. Weststijn, Th. 2008. *The Visible World: Samuel Van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam Univ. Press, The Netherlands.