

Ukrainian Historical Review /
Український історичний огляд
Issue 2 / Вип. 2 (2023) 61–80.

DOI: 10.47632/2786-717X-2023-2-61-80

УДК 94 (492): 316.7:75»14/15»

ORCID 0000-0003-3477-1316

Stefaniia Demchuk

*candidate of historical sciences, associate prof.
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
research fellow Masaryk University
stephanierom07@gmail.com*

FOOD, FAMILY, AND THE REFORMATION: FROM FAMILY TO BANQUET PORTRAIT IN THE ART OF EARLY MODERN NETHERLANDS

The emergence of a tradition of artistic depiction of a family banquet in the Netherlands dates back to the 1530s. This research aims to clarify the origins of a new type of portrait and explain the changes that led to artistic innovations. The source base consists of family portraits from the collections of world museums, cookbooks, and treatises of the ideologists of Humanism and the Reformation. Scholars such as Margaret Sullivan, Walter Gibson, Claudia Goldstein, and others have previously addressed the topic of family banquet pieces. In their opinion, portraits of the family at the table corresponded to the Protestant ethic (Sullivan) and social norms (Gibson, Goldstein). Such portraits were intended to strengthen the family's status and create the desired image for descendants. During the study were used the iconographic and iconological analysis methods of Erwin Panofsky, who suggested interpreting iconographic shifts as symptoms of more profound transformations in society. The scholarly novelty is determined by the correlation between food images in portraits and that time cookbooks' real recommendations.

Banquet portrait combined elements of two genres. While the compositional division into the "female" and "male" halves of the image originates from the 15th century devotional portraits, the influence of Marian subjects, as well as representations of biblical scenes, such as the marriage at Cana and the Last Supper, simultaneously mark the continuity of the artistic tradition and social changes, which consisted in increasing the prestige of family life and the emergence of the need to demonstrate it.

The more pragmatic medieval interpretation of the family as an instrument of controlling sinful desires and biological reproduction tolerated by the Church is replaced by the Renaissance ideal of a harmonious family united by empathy. Instead of the sacred space of a devotional portrait, two family members are placed in the space of a private residence. While in the 15th century biblical subjects were accommodated into the everyday interior to make them more understandable and closer to the recipient, in the 16th century, there is an inversion of meanings - everyday images with the help of, in particular, food symbolism acquire sacred symbolism. A key role in this was played by the spread of the ideas of "Christian" humanism (Erasmus

of Rotterdam, Juan Luis Vives) and the Reformation (Martin Luther, John Calvin) among the urban patricians. The increase in the status of family life left a mark on visual culture. After all, shifting the focus from marriage as a metaphor for salvation to marriage as the ideal of earthly life prepared the ground for emancipation of the family portrait from its religiously colored predecessor – the donor portrait. That is, the sacredness of everyday life was affirmed when the divinity of the most everyday duties or rituals, such as family meals, was emphasized.

Стефанія Демчук

*кандидатка історичних наук, доцентка кафедри історії мистецтв
Київський національний університет ім. Тараса Шевченка,
наукова співробітниця Університету Масарика*

ЇЖА, СІМ'Я ТА РЕФОРМАЦІЯ: ВІД РОДИННОГО ПОРТРЕТУ ДО ЗАСТІЛЛЯ В МИСТЕЦТВІ РАНЬОМОДЕРНИХ НІДЕРЛАНДІВ¹

У 1560-х рр. стає добре помітним зріст числа родинних портретів-застіль як у Південних, так і Північних Нідерландах. До них звертаються як відомі художники (Франс Флоріс, Мартін ван Гемскерк, Мартен де Вос), так і місцеві майстри (наприклад, Антоній Клайсенс), які задовольняли зрослий попит на збереження сімейної пам'яті.

Цей феномен портрету сім'ї за великим столом, уставленим їжею та напоями, не залишився поза увагою дослідників, яких ці композиції цікавили як ілюстрації застільної поведінки міської еліти ренесансних Нідерландів. Маргарет Салліван вважає, що суголосні рекомендаціям гуманістів статечна поведінка і стриманість у висловленні емоцій у дорослих і дітей («Urbanitas») під час застілья свідчать про відповідну протестантській етиці атмосферу самих бенкетів². Окрім того, на її думку, все в родинних застільних портретах – від жестів до їжі – мало працювати на покращення репутації їхніх замовників³.

Волтер Гібсон вважає, що родинні портрети є скоріше ідеальними репрезентаціями, ніж зображеннями реальних застіль. У спільній із Лорою Гельфанд

¹ Дослідження здійснено за підтримки гранту «HR politics – for Ukraine 2022» Університету Масарика (Брно).

² M. A. Sullivan. Aertsen's Kitchen and Market Scenes: Audience and Innovation in Northern Art // *The Art Bulletin* 81/2 (1999) 255–256.

³ Там само, с. 247–248.

статті він окреслив образи портретованих як «сурогатні 'я'», підкреслюючи навмисну штучність їхньої поведінки⁴. Адже, продовжує він уже в монографії про Пітера Бройгеля⁵, головною метою створення таких родинних портретів було не увіковічити конкретний бенкет, а створити пожаданий образ як для сучасників, так і для наступних поколінь. І цей образ мав відповідати двом поняттям, які Гібсон виокремлює на основі джерел. Йдеться про «statigh» і «stateylc»⁶, що їх можна перекласти як «стримано» і «статечно». При цьому дослідник покликається на кулінарні книги, порадики із застільних манер, літературні твори, у яких досить однозначно стверджується, що час застілля – це час розваги й веселощів, а це підтверджує, що згадані портрети жодною мірою не відображають реалій ренесансного бенкету⁷.

По-своєму розвинула цю думку Клаудія Гольдстайн у своїй монографії «Пітер Бройгел і мистецтво ранньомодерного застілля», яка сфокусувалася на застільному просторі: реальному («їдальні» – «eetsamer») і художньому⁸. Дослідниця показала, що цей простір споживання їжі й навіть сам стіл, його скатертину та столові прибори мали важливі соціальні функції, адже вони маркували статус господаря⁹.

Інший підхід полягає в аналізі родинних застільних портретів як різновиду субкультури *memento mori*. Тобто портрети мали не тільки зберігати в пам'яті нащадків образ представлених на них людей, а й зайвий раз акцентувати швидкоплинність і навіть марноту життя. Саме такий підхід обрали Ян Брюйн¹⁰ і Рукшана Едвардс¹¹. Подібні дослідження також часто фокусуються на натюрморті («stillleven»), тобто зображеній на столі їжі, поєднуючи його з родинним портретом. Самі овочі, фрукти, страви інтерпретуються як частина релігійного дискурсу.

Отже, наразі маємо чимало інформації про самі портрети та їхніх замовників, про те, де розміщувалися ці зображення та як функціонували в соціальному просторі. Однак меншою мірою заторкнуто питання генези цих

⁴ L. D. Gelfand, W. S. Gibson. Surrogate Selves: The “Rolin Madonna” and the Late-Medieval Devotional Portrait // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 29, No. 3/4 (2002) 119–138.

⁵ W. S. Gibson. *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*. Berkeley (CA) 2006, с. 110–113.

⁶ Там само, с. 110.

⁷ Там само, с. 110–112.

⁸ C. Goldstein. *Pieter Bruegel and the Art of early modern Dinner Party*. London 2013, с. 3, 130–132.

⁹ Там само, с. 7–8.

¹⁰ J. Bruyn. Over het 16de en 17de-eeuwse Portret in de Nederlanden als Memento Mori // *Oud Holland* 105/4 (1991) 244–261.

¹¹ R. Edwards. *Portraits as Objects within Seventeenth-Century Dutch Vanitas Still Life, Portraits as Objects within Seventeenth-Century Dutch Vanitas Still Life*. Amsterdam 2015.

зображень. Очевидно, що витоки такої іконографії пов'язані з традицією девоційних портретів¹² XV ст., але як пояснити створення нової композиції, а саме появу накритого столу й вибір портретистами та їхніми замовниками меню зображуваних страв, фруктів та овочів? Навряд чи символізм застільних портретів обмежувався біблійними алюзіями, адже важко собі уявити, що куріпок зображали виключно як релігійний символ. З їжею як такою був пов'язаний комплекс лаїцьких уявлень, які виходили за межі релігійного етосу, а саме про зміни в розумінні родини та родинних стосунків. Тобто слід з'ясувати, як виник і став популярним секулярний портрет родини за столом у Нідерландах середини XVI ст.

Від донаторського¹³ до родинного портрету

Родинний портрет, прив'язаний до релігійного сюжету, був властивий нідерландському мистецтву від початку створення національної школи. Характерним прикладом є вітвар Портінарі пензля Гуго ван дер Гуса (1475), виконаний на замовлення італійського банкіра, представника банку Медичі у Брюгге¹⁴. Вітвар складається із трьох стулок: на центральній бачимо поклоніння Марії та пастухів Дитяткові Христу; на лівій – самого Томмазо Портінарі з двома синами, Антоніо й Пігелло, та їхніми покровителями, свв. Томою та Антонієм, а на правій – дружину Томмазо Марію ді Франческо Барончеллі з донькою Марґаритою та їхніми покровительками, свв. Марією Магдалиною і Марґаритою. Варто відзначити декілька традиційних рис таких родинних портретів: ліва стулка або сторона є чоловічою, адже насправді, у сакральному сенсі, «з погляду Бога», вона є правою і найважливішою, що личило чоловікам¹⁵. Відповідно «ліва», а для глядача права сторона призначалася жіночій частині родини. Окрім поділу на «чоловічу» і «жіночу» сторони, у таких родинних портретах характерним є спільний сакральний простір, у якому перебуває сім'я разом зі святими-покровителями та/або Святою Родиною.

¹² Зазвичай це портрет із двох стулок, який складається з ікони та погрудного портрету особи в молитовній позі. На відміну від донаторського портрету, девоційний призначався не для церкви, а для приватного помешкання і мав допомагати в молитві та розважанні над Писанням.

¹³ Донаторський – різновид релігійного портрету, де зображували людину, яка зробила пожертву на користь церкви, для котрої замовлявся відповідний образ, або оплатила роботу художника над конкретним твором, що його потім мали передати церкві. Якщо вітвар був триптихом чи поліптихом, то найчастіше донаторів (жертводавців) зображали на бокових стулках.

¹⁴ L. F. Jacobs. *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*. University Park (PA) (PH) 2012, с. 143–144.

¹⁵ Там само, с. 124.

Дуже часто члени родини навіть не присутні в центральній сцені та винесені на бокові ступки. І перша зміна, яка стається з родинним портретом у XVI ст., – це «міграція» донаторів та їхніх дітей у центральну сцену. Прикладом такого суміщення традиційного й інноваційного зображення є меморіальний портрет родини Якоба Артса ван Схайка (пом. 1530) із сюжетом поклоніння волхвів анонімного північнонідерландського майстра (датований 1540 р.). Меморіальним він є тому, що глава родини на той момент уже помер і в такий спосіб увіковічений для своїх нащадків. У цього образу немає стулок, однак поділ на «жіночу» ліву сторону і «чоловічу» праву збережено, як і колінопоклоніння родини.

Сама причина написання портрету пасує до традицій пізнього Середньовіччя: художникам замовляли портрети з нагоди весілля або смерті когось із членів родини, рідше – народження первістка. Сумна нагода була спонукою для Іво ван Фрітема написати інший родинний портрет, датований 1533 р. (музей м. Іронінген, Нідерланди, Іл. 1)¹⁶. Цей портрет, однак, радикально відрізняється композиційно від портрету ван Схайків. Тут присутня лише родина, без святих; від глядача її відділяє стіл чи парапет, покритий тканиною з візерунками. На ньому лежить розгорнута книга, на рядок якої вказує пальцем батько, іншою рукою він вказує на мертве немовля – вочевидь, свого сина. Дружина привідкрила обличчя дитини, а її погляд звернений кудись убік. Між батьком і матір'ю стоять четверо інших дітей – дочка і сини. Вперше можемо відчутти єдність родини, хоча зберігається традиційне розташування її членів за статтю справа і зліва від центральної осі. Однак їх об'єднує спільна емоція – горе, очевидне навіть на обличчях дітей. Задній план заповнено пейзажем *all'antica*¹⁷: йдеться про мальовничі руїни, обеліск із пірамідою та ідеальне місто – можливо, Єрусалим. Ці елементи, на перший погляд, випадкові, однак також пов'язані з темою смерті та пам'яті (піраміда й обеліск) і майбутнього воскресіння (Єрусалим). Зміна в композиції та поява пейзажу з руїнами та стародавніми спорудами свідчать також про вплив італійського Ренесансу, який уперше став відчутним у 1520–1530-х рр.¹⁸

Щодо обіднього столу, то за безпосереднім призначенням його чи не вперше зображено на портреті родини Пітера Яна Фоппезона (1530 р., Кассель, Іл. 2) пензля Мартіна ван Гемскерка, який довгий час працював

¹⁶ F. K. Laarmann. *Families in Beeld: de Ontwikkeling van Het Noord-Nederlandse Familieportret in de Eerste Helft van de Zeventiende Eeuw*. Hilversum 2002, с. 61.

¹⁷ Більше про зародження пейзажу *all'antica* та його основні елементи див: D. Ribouillault. *Landscape all'antica and Topographical Anachronism in Roman Fresco Painting of the Sixteenth Century* // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* LXXI (2008) 211–237.

¹⁸ M. Bass. *Jan Gossaert and the Invention of Netherlandish Antiquity*. Princeton (NJ) 2016, с. 41.

в Італії¹⁹. Його замовник був міським радником і заможним бюргером Гарлему. Він, вочевидь, замовив портрет для відзначення народження або хрестин свого найменшого сина Пітера, що з'явився на світ того-таки року²⁰. Інші двійко дітей – Ян, близько п'яти років, та трирічна Корнелія – теж перебувають за столом зі своїми батьками. Перед нами постає повноцінне родинне застілля, не позбавлене, однак, біблійних конотацій: у дружині Алейдт, яка тримає на руках маленького Пітера, безпомилково впізнаємо Мадонну з Дитям.

І справді, джерелом нової композиції став образ Святої Родини, який у нідерландському живописі часто контекстуалізувався в сучасні соціальні обставини. Наприклад, у серії картин «Марія з Дитям і молочним супом» пензля Герарда Давида з Брюгге²¹ на першому плані бачимо молочний суп, яким Богородиця годує Сина, окраєць хліба та яблуко (Іл. 3). Сам маленький Христос теж тримає дерев'яну ложку. Звісно, це не було позбавленим символізму: хліб як майбутня євхаристійна жертва, Тіло Христове, яблуко як водночас символ спокуси і «нової Єви» – Марії та «нового Адама» – Христа. Навіть молочний суп нагадує про новозавітну метафору щодо «молока», яке личить тільки немовлятам, і «твердої їжі» – вчення, призначеного для зрілих людей, що пізнали істину (Євр. 5:12–13). Звісно, йшлося не про те, що Христос, хай навіть у дитячому віці, потребував «молока», тобто напучувань, адже й Він тримає ложку і, відповідно, може не тільки їсти сам, а й годувати інших. Ця мирна домашня сцена мала і «прихований символізм», про який писав Ервін Панофський у «Ранньонідерландському живописі»²², і стимулювала не лише молитву та замилювання, але й розважання над духовною їжею та її іпостасями. Тлумачення таких сцен залежало від ступеня обізнаності глядача з Писанням. Амбівалентність образів на межі повсякденного і сакрального буде завжди властивою для родинних портретів.

На столі родини Пітера Фоппезона подибуємо на першому плані темний виноград, старий сир, грушу, волоський горіх, інший вид сиру, шмат хліба чи пирога на тарілці дружини, чорницю чи лохину в чаші, вишню в руці доньки, розрізане навпіл яблуко, корзинку з яблуками, сливами та вишнями, шмат пирога зі скоринкою («*pastie*») та келих вина в руках господаря. Оскільки євхаристійні алюзії досить очевидні (вино, хліб, виноград),

¹⁹ A. J. Di Furia. *Maarten van Heemskerck's Rome: Antiquity, Memory, and the Cult of Ruins*. Leiden 2019.

²⁰ J. Bruyn, T. de Bye Dolleman. *Maerten van Heemskercks Familiegroep te Kassel: Pieter Jan Foppesz. en zijn gezin // Oud Holland 97* (1983) 16–17.

²¹ Більше про репліки див.: M. W. Ainsworth. *Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition*. New York (NY) 1998, с. 295.

²² E. Panofsky. *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*. Harvard (MA) 1966, с. 141.



*Іл. 1. Майстер Доброго Самарянина,
Портрет Іво ван Фрітема з родиною, 1530 р.,
Музей Гронінгена, Нідерланди*



*Іл. 2. Герард Давид, Мадонна з молочним супом,
бл. 1520 р., Музей витончених мистецтв, Брюссель, Бельгія*



*Гл. 3. Мартен ван Хемскерк, Родинний портрет, бл. 1530 р.,
Музеї Гессена, Кассель, Німеччина*

зупинюся на функціональному сенсі їжі. Все зображене подавалося «на десерт», тобто при завершенні трапези, щоб «закрити шлунок»²³. Отож художник зафіксував завершення святкового обіду, що помітно також із веселощів, які панують за столом: офіційна частина позаду, і навіть дітям можна побешкетувати, жартуючи собі щодо схожості вишні до намистини вервочки, прикріпленої до пояса їхньої матері. Розкутість людей після доброго обіду контрастує зі стриманістю родинного донаторського портрету й водночас підтверджує думку, висловлену на початку «Нової кулінарної книги» («De Soock Voesck»), що ніщо так не втішає та не рятує від меланхолії, як добра їжа²⁴. Проте певна відстороненість від реальності все ж є: замість стіни їдальні бачимо лише нейтральне тло з блакитним небом і легкими хмаринками.

«Християнський» гуманізм і родинна згода як іконографічний тип

До 1560-х рр. не маємо достатньо доказів на підтвердження того, що новому типові родинного портрету вдалося прижитись у нідерландському живописі. Однак можемо простежити зміну рецепції образу родини, порівнюючи посібники з виховання й дидактичні літературні твори попередньої епохи і цієї.

Якщо в популярних упродовж XIV–XV ст. «настанов» більше йшлося про те, як дружина своїм благочестям має змінювати чоловіка, щоб їхнє спільне життя увінчалось спасінням, то у XVI ст. на перший план виходить ідеал родинної згоди, «concordia», якої слід прагнути подружжю. У відомому керівництві для жінок гуманіста Хуана Луїса Вівеса, який довгий час працював у Нідерландах, йдеться якраз про згоду при розподілі гендерних ролей у родині. Відповідальність за «concordia» покладалася на «слабку стать»:

У забезпеченні згоди вдома багато залежить від жінки. Бо чоловічий характер менш дратівливий, ніж жіночий, і не лише серед людей, а й у цілому тваринному світі, як казав Арістотель²⁵.

Для цього жінці, перш за все, за порадою Вівеса, слід любити свого чоловіка²⁶. Прикладом любові для гуманіста була його власна матір, яка за п'ятнадцять років у шлюбі

²³ С. Демчук. *Від бобра до фазана: їжа західноєвропейського Середньовіччя*. Київ 2021, с. 51.

²⁴ Eenen Nyeuwen Eoock Boeck: Kookboek Samengesteld Door Gheeraert Vorselman en gedrukt te Antwerpen in 1560. Wiesbaden 1971, с. 104.

²⁵ J. L. Vives. *The Education of a Christian Woman: A Sixteenth-Century Manual*. Chicago (IL) 2007, с. 211.

²⁶ Там само, с. 212.

ніколи не сперечалася з моїм батьком і не дотримувалася поглядів, протилежних до його. У них була одна думка й ідентичні почуття²⁷.

По-друге, жінка має пристосуватися до характеру й інтересів чоловіка, «не ненавидіти та не зневажати їх»²⁸. Сучасним прикладом такої дружини, після перерахування античних попередниць, Вівес уважав дружину французького гуманіста Гійома Бюде, з якою познайомився в 1519 р.²⁹

І, врешті, саме жінка задля підтримки родинної згоди мала компенсувати вікову, майнову чи станову нерівність у шлюбі³⁰. Тут автор звернувся до прикладу Марії Бургундської та її чоловіка, Максиміліана I Габсбурга:

Фламандці мали мало поваги до простого і м'якого характеру Максиміліана та зверталися за всіма рішеннями з управління до Марії, так ніби вона була їхньою очільницею. Однак вона ніколи нічого не вирішувала стосовно того, що було в її владі, без консультації зі своїм чоловіком, чию волю сприймала як закон³¹.

Відповідно до цього ідеалу родинної згоди змінюється й меню їжі, зображеної на столі. Яскравим утіленням змін є родинний застільний портрет Франса Флоріса, написаний у 1561 р. (Іл. 4). На ньому, на думку історика мистецтва Карла ван де Вельде, представлено родину Бергемів³². Для нас, однак, не є принциповим установлення ідентичності портретованих: їх можна розглядати як утілення образу ідеальної родини, для створення якого художник звернувся до декількох символів одразу. Розглянемо їх по черзі. Почнемо з самої родини. Її члени розташувалися за довгим столом, застеленим білою скатертиною з візерунками з дамаського полотна. У центрі, вочевидь, голова родини грає на лютні. За його правим плечем бачимо портрет батька, що помер, як свідчить латинський напис, 10 січня 1559 р. у віці 58 років. Праворуч і ліворуч від теперішнього голови родини сидять по дві жінки, одна з них грає на вірджиналі. Інші члени родини – молоді жінки й чоловіки та дві дівчинки – стоять навколо столу. На відміну від традиційного родинного портрету, тут немає «чоловічої» і «жіночої» сторін: ніщо не розділяє різні покоління однієї родини, які привели в неї вже своїх чоловіків та дружин.

Підсилити ідею родинної спільності мав напис на рамі картини: «Як у житті не може бути більшого щастя, ніж згода у шлюбі та ложе без чвар, так немає і більшої насолоди, ніж бачити своє потомство, яке у згоді радіє

²⁷ J. L. Vives. *The Education of a Christian Woman*.

²⁸ Там само, с. 213.

²⁹ Там само, с. 214.

³⁰ Там само, с. 215–216.

³¹ Там само, с. 212, 218.

³² C. van de Velde. *Frans Floris (1519/20–1570): Leven en Werken*. Bruxelles 1975, с. 290.

миру з незаплямованим розумом» («*Ut nil concordi thalamo felicius omni in vita esse potest et sine lite toro: sic image iucundum nihil est, quam cernere gnatos concordeis niveo pectore pace frui*»).

Музичні інструменти зображено, щоб підкреслити ідею родинної згоди, про яку йдеться в написі на рамі картини³³. Лютня й вірджинал – «благородні» музичні інструменти, які милозвучно звучать в ансамблі – добре пасували для родинного застілля міського патриціату. Підсилюють родинну гармонію і два голуби, зображені на вірджиналі, які вказують на щасливий шлюб.

Що стосується їжі, котру подибуємо в центрі композиції, то вона могла бути як частиною справжнього застілля, так і раціонально дібраним для зображення набором символів. Гра на музичних інструментах, особливо ж на лютні, має очевидне символічне значення, але може вказувати й на символічне значення страв під час трапези. Еразм Роттердамський в одному з діалогів у «Застільних розмовах» із промовистою назвою «*Uxor Mempsigamos*» («Жінка, яка скаржиться на шлюб») (1523) описує ідеальне застілля, яке мала би влаштувати одна з героїнь діалогу для свого чоловіка:

І з тими, кого він любить, будь ласкава та привітна. Частіше клич їх на обід, на вечерю, і за столом нехай панує радість і достаток. І, зрештою, якщо він, трохи випивши й розвеселившись, почне бренькати на своїй лютні, ти підспівуй. Так ти привчиш чоловіка сидіти вдома, та й витрати скоротиш³⁴.

Логічно, що у світлі цитованого вище наративного джерела маємо підставу визначити фазу застілля родини на картині Ф. Флоріса як його останню частину, подібно як і на родинному портреті пензля М. ван Гемскерка. Однак на картині Флоріса їжа дуже невідповідна. Виноград, груші, яблука, гарбуз, гранат та апельсин у руках однієї з жінок, булочка і єдиний келих вина – все це нагадує корнукопію, «ріг достатку» з грецької міфології, традиційно наповнений фруктами, овочами та квітами, «схрещений» із євхаристійною символікою і, наостанок, із гранатом – символом плодючості та єдності³⁵. Ситуацію, в якій такий продуктивний набір міг би споживатися, у XVI ст. уявити важко: вважалося, що надмір споживання фруктів та овочів без урівноваження достатньою кількістю вина, меду й горіхів призвів би до підвищення в організмі рівня флегми, яка сповільнює травлення, чого не можна допустити після обіду³⁶.

³³ B. W. Meijer. *Niccolo Frangipane, collectanea*. [б. м.] 1974, с. 85.

³⁴ Erasmus of Rotterdam. *The Coniugium // Collected Works of Erasmus. Colloquies* / ред. C. R. Thompson, т. 1. Toronto 1997, с. 320.

³⁵ G. W. Ferguson. *Signs & Symbols in Christian Art*. Oxford 1961, с. 37.

³⁶ *Tacuinum Sanitatis* / ред. L. Cogliati Arano. New York (NY) 1992, с. 98; P. W. Hammond. *Food and Feast in Medieval England*. Stroud 1993, с. 100.

Реформація і застільні портрети

Реформація промовисто посприяла переосмисленню сенсу родини як осердя соціального життя. Починаючи з Мартіна Лютера, який одружився з Катриною фон Бора й народив із нею дітей, у міському середовищі створювався новий ідеал сімйного життя. Середньовічні погляди на мету шлюбу, викладені у посланнях св. Павла і трактатах Блаженного Августина й добре підсумовані Томою Аквінським, зводилися до трьох функцій: продовження роду, дотримання вірності, реалізація тайни віровчення³⁷.

Мартін Лютер доволі часто звертався у своїх проповідях і трактатах до питань шлюбу та його сакрального характеру. Найповніше його погляди викладено у трактаті «Подружнє життя». У першій частині Лютер заперечує більшість заборон, пов'язаних зі шлюбом, що їх, на його думку, було накинуто папами без жодних посилань на Святе Письмо. У другій частині він розглядає можливості для розлучення. Лютер відносить шлюб до питань Закону Мойсея, заперечуючи його статус як тайни (*sacramentum*) поряд із хрещенням та Євхаристією. Якщо шлюб перестає бути святою тайною, то це відкриває можливості для його припинення. Третя частина присвячена роз'ясненню, яким же має бути подружнє життя християн. Перш за все, Лютер відкидає традиційні обмеження для статевого життя подружжя, на кшталт ночей стримування напередодні великих християнських свят³⁸. У цьому він заохочує дотримуватися слів св. Павла, який закликав:

Але щоб уникнути гріха розпусти, кожен чоловік мусить мати дружину, а кожна жінка – чоловіка (1 Кор. 7:2).

Тобто хоч подружжя і має уникати надмірної розпусності, краще за взаємною згодою мати необмежене статеве життя, ніж впадати в розпусту чи інші гріхи³⁹. Найцікавіше, як видається, у поглядах Лютера – це його усвідомлення складнощів, з якими стикається подружжя, і практичний підхід до їх вирішення:

Погляньте тепер, що коли ця розумна блудниця, наш здоровий глузд, ... придивляється до життя у шлюбі, то відвертає носа й каже: «На жаль, я мушу заколисувати дитину, прати її пелюшки, заправляти ліжечко, вдихати її сморід, не спати ночами через неї, заспокоювати, коли вона плаче, лікувати її висипання і подразнення, а до того ще й піклуватися про мою дружину, заробляти для неї гроші, працювати, клопотатися про те й інше, робити те

³⁷ T. Aquinas. *On the First Epistle to the Corinthians* / пер. F. A. Larcher; ред. D. A. Keating. Steubenville 2012, § 318.

³⁸ *Luther on Women: A Sourcebook* / ред. S. C. Karant-Nunn, M. E. Wiesner-Hanks. Cambridge 2003, с. 106.

³⁹ Там само.

і се, зносити це та інше й усю печаль та нудну роботу, яка є у шлюбі? Чому я маю робити із себе такого в'язня? О бідний, нещасний друже, ти одружився? Тьху, тьху на цю гіркоту й жалюгідність! Краще залишатися вільним і жити мирним, безтурботним життям; я стану священником чи черницею та вмовлю своїх дітей учинити так само». Що ж християнська віра [чоловіка. – С. Д.] скаже на це? Вона розкриє очі, подивиться на всі ці незначні, неприємні та зневажені обов'язки в Дусі й побачить, що всі вони оздоблені божественним схваленням, ніби найціннішим золотом і коштовним камінням. Вона скаже: «О Боже, оскільки я впевнена, що ти створив мене як людину та дозволив народити цю дитину з мого тіла, я також упевнена, що це тобі дуже до вподоби. Я визнаю перед тобою, що я не гідна колисати цю дитинку, чи прати її пелюшки, чи піклуватися про цю дитину та її матір. Як так сталося, що, без усяких на те заслуг, я стала у пригоді цьому створінню і твоєї найдорожчій волі? О, я з радістю робитиму все, хоч би мої обов'язки й були ще незначнішими та більш зневаженими»⁴⁰.

Підвищення суспільного престижу родинних обов'язків, як я далі продемонструю, знайшло відображення у візуальній культурі. Адже зміщення фокусу зі шлюбу як спасіння до шлюбу як покликання готувало ґрунт для секуляризації родинного портрету порівняно з його виразно теоцентричним попередником. Тобто стверджувалася сакральність повсякденного, коли підкреслювалася богоугодність найбуденніших обов'язків чи ритуалів на кшталт сімейних трапез.

Ідеї Жана Кальвіна, що набувають популярності в Нідерландах у другій половині XVI ст., стали передумовою не тільки для успішного економічного розвитку країни⁴¹, а й для культури демонстрації власного статусу, в тому числі через їжу. Джерелом цих уявлень стала одна з ключових доктрин Кальвіна про «подвійне передвизначення». Вона постала з інтерпретації теологом слів св. Павла у Посланні до Римлян: «А кого Він призначив, тих і покликав, а кого покликав, тих і виправдав, а кого виправдав, тих і прославив» (Рим 8:30). Тобто жодні добрі справи не можуть змінити долі людини, якщо вона не була обрана Богом до спасіння. На перший погляд, таке твердження веде до нестриманого життя, адже людина не здатна нічого змінити ні добрими, не поганими справами. Однак на це Кальвін заперечував:

Вибираючи своїх, Господь уже всиновив їх як своїх дітей, і ми бачимо, що вони не отримують чогось настільки доброго, якщо тільки вони не покликані; і навпаки, коли вони покликані, то вже насолоджуються часткою своєї обраності⁴².

⁴⁰ Там само.

⁴¹ M. Weber. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. London – New York (NY) 1992.

⁴² J. Calvin. *Institutes of the Christian Religion*, т. 2. Louisville (KY) 1960, с. 965.

Цю тезу можна зрозуміти так: якщо людина вже покликана до спасіння, то це можна побачити з її життя – праведного й успішного. У нідерландському перекладі «Настанови у християнській вірі» з'являються 1560 р. під назвою «*Institutie, ofte onderwijnsinge in der christelicker religie*» у друкарні Геллія Ктематія в німецькому місті Емдені⁴³, яке відіграло ключову роль у розповсюдженні реформаційної літератури в Нідерландах⁴⁴. Звісно, не завжди можна відрізнити застільний портрет протестантської і католицької родин. Проте спостерігаємо більшу кількість візуальних посилань на тексти зі Святого Письма у випадку замовників-кальвіністів та алюзій на Євхаристію в замовників-католиків.

У портреті 1563 р. родини П'єра де Мушерона з Нормандії (Рейксмузеум, Амстердам, Іл. 5), торговця вином у Міддельбурзі й Антверпені та агента на службі французької розвідки, відомого своїми реформаційними поглядами⁴⁵, можемо спостерігати розвиток застілья. Тепер воно не виглядає як виключно символічне, а більше пасує до нової соціальної ролі сімейного повсякдення, що його акцентував Лютер. Батьки, їхні сімнадцять дітей, зять та онука сидять навколо столу, накритого новенькою (можна помітити складки) білою скатертиною. На столі перед батьком на тарілці є половина закритого пирога, а біля матері – блюдо з оливками; крім цього стоять декілька ваз із грушами та яблуками, виноградом, хлібом і смаженими куріпками (біля зятя).

Сам асортимент страв, за певними винятками, можливий під час реальної трапези. Наприклад, куріпки виглядають як приготовані за традиційним, ще середньовічним, рецептом, згадуваним у книзі «Про добру та шляхетну їжу» («*Wel Ende Edelike Spijse*», MS UB Gent 1035, перша половина XV ст.): «Засмажте їх і змастіть жиром, та їжте їх із перцевим соусом із достатньою кількістю вина та прянощів, гарячими від їхнього жиру»⁴⁶. Сучасний Мушеронові рецепт передбачає подрібнення м'яса куріпок та іншої птиці⁴⁷, що не дало б такого самого ефекту для репрезентації. Центральний пиріг зі скоринкою («*pastie*») нагадує нам про їжу з портрету родини де Фоппезона. Що ж стосується фруктів, то виноград уважали корисним завдяки його здатності генерувати «добру кров» та очищувати кишківник⁴⁸,

⁴³ *Netherlandish Books (NB) (2 Vols): Books Published in the Low Countries and Dutch Books Printed Abroad Before 1601* / ред. А. Pettegree, М. Walsby, т. 2. Leiden 2010, с. 285.

⁴⁴ А. Pettegree. Emden Printing // його ж. *Emden and the Dutch Revolt*. Oxford 1992, с. 87–108.

⁴⁵ D. Potter. *Henry VIII and Francis I: The Final Conflict, 1540–1547*. Leiden 2011, с. 268.

⁴⁶ «xij. Reygers cranen gantes wilde velt hoendere faysante lemмоegen soo sal men braden ende laerden ende eten met eenen pepere wel ghewijnt ende wel ghecrut wel heet van haren smoute».

⁴⁷ *Eenen Nyeuwen Coock Boeck*, с. 125.

⁴⁸ *Tacuinum Sanitatis*, с. 142.



Іл. 4. Франс Флоріс, Родинний портрет, 1560 р.,
Міський музей Вейтс-ван Кампен і барона Каролі, Лір, Бельгія



Іл. 5. Анонімний майстер, Портрет П'єра де Мушєрона та його родини,
1563 р., Рейксмузеум, Амстердам, Нідерланди

проте сливи чи груші радили споживати з цукром або вином із прянощами, щоб уникнути подразнення шлунка й колік⁴⁹. Саме ці суперечності повертають нас до символічного виміру картини.

Пара вишень – по одній у руках батька родини та в немовляти – є уособленням союзу, в якому дві особи «зростаються» в одну, тобто, висловлюючись метафоричною мовою новозавітного тексту, близького кальвіністові Мушерону, «і будуть двоє однією плоттю, аж так, що вони вже не двоє, але одна плоть» (Мк 10:8). Так само й оливки, котрі в Нідерландах споживали як закуску, бо вважалося, що вони стимулюють апетит⁵⁰, вочевидь слугують алюзією до 128-го псалма:

Жінка твоя, неначе лоза плодовита, у середині дому твого. Діти твої, мов парості оливки, навколо столу твого. Ось так буде благословенний чоловік, що Господа боїться (Пс 128:3–4).

Куріпки та пиріг, натомість, скоріше мали вказати на заможність столу й інший рядок того самого псалма:

Як будеш їсти працю рук твоїх, щасливий будеш і добре тобі буде (Пс 128:2).

Тобто достаток у родині є заслугою старшого Мушерона, який заробив на гарний стіл для своєї родини чесною працею: один із синів тримає келих вина, який нагадує глядачу, яким саме чином зароблено статок, і свідчить про синову готовність продовжити справу батька.

Вірджинал, на якому грає одна з дочок, повертає нас до ідеї «concordia» з родинного застілля пензля Флоріса. Тільки їжа підкреслює різницю між портретами: гуманістичний дух «рогу достатку» змінюється в портреті родини Мушерона на більш біблійний символізм і те, що Вебер назвав протестантською (кальвіністською) етикою, а саме – представлення свого багатства через образи застілля з дорогими продуктами та дітьми як свідченням свого майбутнього спасіння, відповідно до доктрини Кальвіна про «подвійне передвизначення»⁵¹.

Отже, поряд із гуманістичною ідеологією продовжував розвиватись і звичай застільного портрету з очевидним релігійним підтекстом, покликаний не стільки передати родинну єдність, скільки продемонструвати благочестя сім'ї. У 1570–1580-х рр. формується шаблон під назвою «Родина читає молитву перед трапезою»⁵². Одним із його яскравих прикладів є родинний

⁴⁹ Tacuinum Sanitatis, с. 98.

⁵⁰ M. Weiss Adamson. *Food in Medieval Times*. Westport 2004, с. 30.

⁵¹ J. Calvin. *Institutes of the Christian Religion*, с. 965.

⁵² A. K. Wheelock Jr. *Prayer Before the Meal (2017) // The Leiden Collection Catalogue* / ред. A. K. Wheelock Jr., L. Yeager-Crasselt. New York (NY) 2020.

портрет останньої чверті XVI ст. пензля Антонія Клайсенса, представника династії художників із Брюгге. Навколо дуже низького столу згуртувалася родина: батько, матір, п'ятеро синів та троє доньок. Їхні руки складені в молитві, обличчя серйозні й зосереджені. На столі, у кращих традиціях іконографії Тайної вечері, є лише шмат м'яса, келихи для вина, хліб та дві сільниці (для пояснення варто пригадати слова Великоднього благословення: «нехай ця сіль збереже нас від зіпсуття» або ж слова Христа з Нагірної проповіді:

Ви – сіль землі. Коли ж сіль звітріє, чим її солоною зробити? Ні на що не придатна більше, хіба – викинути її геть, щоб топтали люди (Мт 5:13).

Перед столом стоїть великий глек: посудини такої форми завжди з'являлися в контексті новозавітних трапез – шлюбу в Кані чи Тайної вечері. Єдиний відступ від евхаристійного канону – служниця, яка вносить таріль з іншою печенею.

Висновки

Поява портрету родини за трапезою сягає в Нідерландах 1530-х рр. Його генеза неоднозначна: звісно, композиційний поділ на «жіночу» і «чоловічу» половини веде початок від богомільних портретів XV ст., але не менший вплив справили й релігійні сюжети – Марія з Дітям і новозавітні шлюб у Кані й Тайна вечеря. Саме з них художники «запозичили» стіл для родинних портретів та, частково, їжу.

Не випадково, що їжа з художніх образів родинних застіль XVI ст. зрідка мала щось спільне з реальними трапезами: «ріг достатку», евхаристійна жертва, шлюбний символізм вишень чи оливок домінував над поживними якостями зображених продуктів. Окрім того, їжа відігравала роль і в підтвердженні високого статусу й заможності замовника портрету. Водночас її зображення вирізняється реалізмом: пироги «pastie», смажені куріпки та яловичина виглядають саме такими, якими їх радили готувати в кулінарних книгах.

Родинні застільні портрети свідчать і про характер зміни в розумінні родини та цілей її існування. На зміну середньовічному трактуванню сім'ї як соціального обов'язку та місця для духовного зростання приходить ідеал щасливої, гармонійної родини. Із сакрального простору девоційного портрету члени родини переходять у секулярний простір домашнього повсякдення. Якщо в XV ст. біблійні образи зображували в повсякденному інтер'єрі задля наближення їх до глядача, то у XVI ст. повсякденні образи – за допомогою, зокрема, символізму, яким наділяли продукти і страви – набували релігійного значення. Ключову роль у цьому процесі відіграло поширення серед міського патриціату гуманістичних і реформаційних ідей.

References

- Ainsworth Maryan Wynn. *Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition*. New York (NY) 1998.
- Bass Marisa. *Jan Gossaert and the Invention of Netherlandish Antiquity*. Princeton (NJ) 2016.
- Bruyn Jan, de Bye Dolleman Thierry. Maerten van Heemskercks Familiegroep te Kassel: Pieter Jan Foppesz. en zijn gezin // *Oud Holland* 97 (1983) 13–22. [In Dutch.]
- Bruyn Jan. Over het 16de en 17de-eeuwse Portret in de Nederlanden als Memento Mori // *Oud Holland* 105/4 (1991) 244–261. [In Dutch.]
- Calvin John. *Institutes of the Christian Religion*, vol. 2. Louisville (KY) 1960.
- Demchuk Stefaniia. *Vid bobra do fazana: yizha zakhidnoievropeis'koho Serednovichchia*. Kyiv 2021 [Демчук Стефанія. Від бобра до фазана: їжа західноєвропейського Середньовіччя. Київ 2021. [In Ukrainian.]
- Di Furia Arthur J. *Maarten van Heemskerck's Rome: Antiquity, Memory, and the Cult of Ruins*. Leiden 2019.
- Edwards Rukshana. *Portraits as Objects within Seventeenth-Century Dutch Vanitas Still Life, Portraits as Objects within Seventeenth-Century Dutch Vanitas Still Life*. Amsterdam 2015.
- Eenen Nyeuwen Coock Boeck: *Kookboek Samengesteld Door Gheeraert Vorselman en Gedrukt te Antwerpen in 1560*. Wiesbaden 1971. [In Dutch.]
- Erasmus of Rotterdam. *Coniugium* // Thompson C. R. (ed.) *Collected Works of Erasmus. Colloquies*, vol. 1. Toronto 1997, p. 306–327.
- Ferguson Wells George. *Signs & Symbols in Christian Art*. Oxford 1961.
- Gelfand Laura D., Gibson Walter S. Surrogate Selves: The “Rolin Madonna” and the Late-Medieval Devotional Portrait // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 29, No. 3/4 (2002) 119–138.
- Gibson Walter S. *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*. Berkeley (CA) 2006.
- Goldstein Claudia. *Pieter Bruegel and the Art of early modern Dinner Party*. London 2013.
- Hammond Peter W. *Food and Feast in Medieval England*. Stroud 1993.
- Jacobs Lynn F. *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*. University Park (PA) 2012.
- Laarmann Frauke K. *Families in Beeld: de Ontwikkeling van het Noord-Nederlandse Familieportret in de Eerste Helft van de Zeventiende Eeuw*. Hilversum 2002. [In Dutch.]
- Luther on Women: A Sourcebook* / ed. Karant-Nunn Susan C., Wiesner-Hanks Merry E. Cambridge 2003.
- Netherlandish Books (NB) (2 Vols): Books Published in the Low Countries and Dutch Books Printed Abroad Before 1601* / ed. Pettegree Andrew, Walsby Malcolm. Vol. 2. Leiden 2010.

- Meijer Bert W. *Niccolo Frangipane, collectanea*. [s. l.] 1974.
- Panofsky Erwin. *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*. Harvard (MA) 1966.
- Pettegree Andrew. Emden Printing // Pettegree Andrew. *Emden and the Dutch Revolt*. Oxford 1992, p. 87–108.
- Potter David. *Henry VIII and Francis I: The Final Conflict, 1540–1547*. Leiden 2011.
- Ribouillault Denis. Landscape all'antica and Topographical Anachronism in Roman Fresco Painting of the Sixteenth Century // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* LXXI (2008) 211–237.
- Sullivan Margaret A. Aertsen's Kitchen and Market Scenes: Audience and Innovation in Northern Art // *The Art Bulletin* 81/2 (1999) 236–266.
- Tacuinum Sanitatis* / ed. Cogliati Arano Luisa. New York (NY) 1992.
- Thomas Aquinas. *Commentary on Colossians* / ed. Keating Daniel A: tr. Larcher Fabian A. Naples 2006.
- Velde Carl van de. *Frans Floris (1519/20-1570): Leven en Werken*. Bruxelles 1975. [In Dutch.]
- Vives Juan Luis. *The Education of a Christian Woman: A Sixteenth-Century Manual*. Chicago (IL) 2007.
- Weber Max. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. London – New York (NY) 1992.
- Weiss Adamson Melitta. *Food in Medieval Times*. Westport 2004.
- Wheelock Arthur K. Jr. Prayer Before the Meal (2017) // *The Leiden Collection Catalogue* / ed. Wheelock Arthur K. Jr. and Yeager-Crasselt Lara. New York (NY) 2020.

Поява в Нідерландах традиції художнього зображення родинного застілля сягає 1530-х рр. Метою цього дослідження є з'ясувати витоки нового типу портрету та пояснити зміни, які призвели до художніх новацій. Джерельну базу становлять родинні портрети з колекцій світових музеїв, кулінарні книги, трактати ідеологів Гуманізму та Реформації. До питань, пов'язаних із застільними портретами, зверталися в різний час Маргарет Салліван, Волтер Гібсон, Клаудія Гольдстайн та інші. На їхню думку, портрети родини за столом відповідали протестантській етиці (Салліван) та соціальним нормам (Гібсон, Гольдстайн). Такі портрети мали закріпити статус родини та створити бажаний образ для нащадків. Застосовано методи іконографічного й іконологічного аналізу за Ервіном Панофським, який пропонував трактувати іконографічні зміни як симптоми глибших перетворень у суспільстві. Наукова новизна визначається кореляцією між зображеннями їжі на портретах і реальними рекомендаціями тогочасних кулінарних книг.

Застільний портрет поєднав у собі елементи двох жанрів. Якщо композиційний поділ на «жіночу» і «чоловічу» половину зображення веде свій початок від богомільних девоційних портретів XV ст., то вплив марійних сюжетів, а також репрезентацій біблійних сюжетів, як-от шлюбу в Кані й Тайної вечері, маркують водночас спадкоємність художньої традиції та соціальні зміни, що полягали в підвищенні престижу родинного життя і появі необхідності експонувати його.

На зміну більш прагматичному середньовічному трактуванню родини як засобу контролю над гріховними бажаннями та толерованого Церквою біологічного відтворення приходить ренесансний ідеал гармонійної родини, об'єднаної емпатією. Замість сакрального простору девоційного портрету члени родини є у просторі приватного помешкання. Якщо в XV ст. біблійні сюжети вписували в повсякденний інтер'єр, аби зробити їх зрозумілишими і ближчими глядачеві, то у XVI ст. відбувається інверсія сенсів – повсякденні образи за допомогою, зокрема, харчового символізму набувають священного символізму. Ключову роль у цьому відіграло поширення серед міського патриціату ідей «християнського» гуманізму (Еразма Роттердамського, Хуана Луїса Вівеса) та Реформації (Мартіна Лютера, Жана Кальвіна). Підвищення статусу родинного життя знайшло відображення у візуальній культурі. Адаже зміщення фокусу зі шлюбу як метафори спасіння до шлюбу як ідеалу земного життя готувало ґрунт для емансипації родинного портрету від його релігійно забарвленого попередника – донаторського портрету. Тобто стверджувалася сакральність повсякденного, коли підкреслювалася божественність найбуденніших обов'язків чи ритуалів на кшталт сімейних трапез.

Ключові слова: родинний портрет, Реформація, Гуманізм, їжа, застілля, Нідерланди.