

БОЖЕН – НАТЮРМОРТ С ШАХМАТНОЙ ДОСКОЙ¹

Натюрморт с шахматной доской (его автором считается Lubin Vaugin – Любен Божен²) является одним из наиболее известных ранних французских натюрмортов (и едва ли не одним из самых известных французских натюрмортов вообще). Одновременно это и одно из наиболее часто репродуцируемых произведений такого типа (жанра).

В некоторых исследованиях говорится, что картины Божена вовсе не похожи на остальную французскую живопись того времени и что их легче и вполне бесконфликтно можно сопоставлять с искусством, вышедшим из суровой традиции протестантизма, что они родственны более голландским, чем французским натюрмортам (см. Schneider 1999: 71)³. Это происходит, по всей вероятности, и по той причине, что в мире *Натюрморта с шахматной доской* изображены между прочим предметы, имеющие уже во время написания картины свою закрепленную в культуре, при этом отчетливую и понятную зрителям, символику, и что, кроме того, сама картина носит откровенно аллегоричный характер.

Предметный набор

¹ Датируется 1630-м годом. Дерево, масло 55x73 см. Подлинник хранится в Лувре (Musée du Louvre, Paris). Репродукцию см., напр., в: Schneider 1999: 73, Sterling, 1998: табл. 31. Французское заглавие: *Nature morte à l'échiquier*. Русское заглавие привожу по: Калитина, 2000: 6. Чаще всего, однако, эта картина функционирует под заглавием *Пять чувств* (фр. *Allégorie des cinq sens*, англ. *Five Senses*).

² Дело в том, что вопрос авторства этой картины все еще остается открытым. В некоторых искусствоведческих работах (см., напр.: Schneider, 1999: 71, Secomska, 1985: 101) подписанные именем „А. Ваугин” четыре натюрморта приписываются автору многих религиозных картин Любену Божену (1611–1663), хотя, напр., Калитина говорит, что ни годы его жизни ни имя точно не установлены (см. Калитина, 2000: 6). Часть же исследователей считает, что в то же время (т.е. в XVII в.) работали два разных художника с такой же фамилией.

³ Совсем по-другому воспринимает натюрморты Божена Кристина Сецомска (Krystyna Secomska). С ее точки зрения эти картины в чем-то похожи на натюрморты испанцев («относительно близкое родство позволительно усматривать в „лирической геометрии” испанских натюрмортов» – «stosunkowo najbliższe pokrewieństwo dałoby się odnaleźć w „lirycznej geometrii” martwych natur hiszpańskich» – Secomska, 1985: 101). Еще иначе пишет о них Стерлинг, который считает, что Божен является художником, который писал наиболее французские натюрморты [Sterling, 1998: 69].

Составляющие мир *Натюрморта с шахматной доской* предметы помещены на плоскости стоящего в углу и придвинутого к стенам стола. С левой стороны (для зрителя), прямо на столешнице изображены:

- – на переднем плане: открытая нотная тетрадь, на которой лежит – по диагонали, резонатором направленная налево, а струнами вниз – лютня; направо от нее лежит колода игральных карт с трюфовым валетом наверху, а сзади за ней – застегнутый, плотно стянутый шнурком, ребристый кошель (типа омоньер – *amoniere*; хотя в описаниях преобладает «кошелек», фр. *bourse*).

- На заднем плане, за ребристым корпусом лютни: стеклянный бокал на высокой ножке (с восьмигранным расширяющимся кверху раструбом), на 2/3 наполненный красным вином, а направо от него ребристо раскрывающийся хлеб/булочка (типа современной *brûche*).

С правой стороны на столе лежит (придвинутая к стене), закрытая шахматная коробка с четким шахматным полем, на которой стоит пузатый стеклянный флакон с тремя расцветшими гвоздиками (все красные, но одна – центральная – с белыми краями лепестков). Направо от флакона и ближе к зрителю висит на стене (почти соприкасаясь нижним краем с шахматной доской) темное, восьмиугольное зеркало.

Композиция.

Пространственные решения – сочетание цветов – формы и очертания

Картина Божена исключительно когезиона. Между изображенными предметами здесь очень легко опознаются многократные переключки-повторы (сходства или оппозиции) на разных уровнях.

Пространство картины вполне естественно членится на две части – на плоскость стола и плоскость шахматной коробки. Причем сама эта шахматная доска – с реалистической точки зрения – тоже должна включаться в ряд предметов расположенных на столе, поскольку она лежит на столешнице. В результате такого пространственного «расслоения» шесть предметов набора (нотная тетрадь, лютня, кошель, колода карт, бокал вина и хлеб/булочка) покоится прямо на столешнице, а один (если флакон с гвоздиками считать как одно целое) поставлен несколько выше – на коробку шахматной доски (однако в углу, а не на игральном поле). При таком подходе как отдельный и семиотически особый «предмет» (родственный зеркалу) надлежало бы рассматривать и шахматное клетчатое поле на шахматной коробке. Так или иначе получается, что даже в буквальном смысле здесь наличны два разных уровня. Причем, пространство стен (с висящим на одной из них зеркалом) следовало бы, вероятнее всего, рассматривать отдельно – как некий третий уровень с неким особым статусом (при более пристальном рассмотрении стены тоже оказываются «в клетку», хотя и не в «шахматном» порядке).

По колориту столешницу и шахматную доску можно здесь рассматривать по аналогии к цветовой композиции шахматного поля самой шахматной доски – светлая столешница в какой-то степени напоминает

белую клетку, черный цвет шахматной коробки – черную клетку (смотря на картину с большого расстояния, мы видим эти плоскости как два цветowych пятна – светлое пятно стола и темное пятно шахматной доски).

Шахматная доска является своеобразной моделью и по отношению к другим элементам мира картины и их взаимоотношений.

На уровне сочетания цветов некоей аналогией по отношению к двухцветности шахматных клеток является двухцветность центральной гвоздики. Само же расположение гвоздик во флаконе, с определенной точки зрения, тоже может напоминать расположение клеток на шахматной доске, поскольку гвоздики расположены здесь попеременно: красный – бело-красный – красный. Попеременно размещены и те игральные карты, которые в какой-то хотя бы степени идентифицируемы для зрителя (в колоде видны: сверху темная/черная карта (валет треф с красным акцентом в costume фигуры валаета), красная карта (червь) и опять черная карта треф). Белый и черный, т.е. цвета шахматных клеток видны и в рефлексах-отражениях на воде в стеклянном флаконе с гвоздиками. В какой-то степени как своеобразную двуцветность можно рассматривать и нотную тетрадь с лежащей на ней лютней. Инструмент прикрывает половину тетради (одну из страниц – невидимую для зрителей). В результате получается сопоставление белой страницы и более темного (коричневого) резонатора лютни.

В пределе форм и очертаний неких сходств со строением шахматного поля можно доискиваться и во внешней форме хлеба (булочки). Он „нарезан/перекрещен” (перед выпечкой) поверху (вследствие чего испеченный получает вид «раскрывающегося/ребристого»). Кроме того, обратим внимание, что стены облицованы здесь прямоугольными керамическими плитками. Но, наиболее отчетливым „повтором” структуры шахматного поля является отражение (очертаний) оконного проема на поверхности стеклянного флакона.

Очередная композиционная особенность картины Божена состоит в том, что по обе стороны предметного набора помещены предметы восьмиугольной формы. Налево (от зрителя) стоит стеклянный бокал с восьмиугольной, граненой чашей, наполненный вином, а направо – висит на стене восьмиугольное зеркало. Примечательно то, что в обоих случаях этот восьмиугольник сильно подчеркнут его удвоением: в одном случае это и линия вина, и линия краев раструба, а в другом – по крайней мере, внешний и внутренний контуры широкой рамы зеркала (или рамы и зеркальной пластины). Не безразлично и то, что оба этих предмета стеклянные. Получается, таким образом, своеобразная композиционная рама. Одновременно оба этих предмета отличаются друг от друга тем, что в случае бокала восьмиугольник раструба горизонтален, но устремлен вверх (распахиваясь) и вниз (сужаясь), а в случае зеркала – вертикален (оно висит на стене), но устремлен горизонтально вглубь/даль. Такое различие может подсказывать, что бокал и зеркало, с одной стороны, похожи друг

на друга по функции и по семантике (например, они исполняют роль своеобразных пограничных точек), а с другой, различны по их статусу⁴.

Некие соответствия между предметами обнаруживаются и в расположении вещей лежащих прямо на столешнице. Причем предметы, находящиеся на первом плане, явно противопоставляются предметам, находящимся на заднем плане. Впереди помещены такие предметы, характерной чертой которых является своеобразная «замкнутость / закрытость» – застегнутый кошель и лежащая струнами (и подразумеваемым отверстием) вниз лютя. Сзади же помещены те предметы, свойством которых является своеобразная «открытость» – бокал (с расширяющейся кверху чашей-раструбом) и нарезанный и как будто расширяющийся кверху хлеб/булочка. Причем противопоставляются здесь, по всей вероятности, предметы, расположенные по отношению друг к другу по диагонали, т.е. бокал и кошель, хлеб и лютя. Что касается кошель, то он имеет форму суживающегося кверху треугольника или трапеции, тогда как раструб-чаша бокала, наоборот – форму треугольника кверху расширяющегося. Ребристая коробка резонатора люти являет собой, в свою очередь, своеобразный закрытый купол или раковину, хлебец же, наоборот, своей ребристостью отчетливо «раскрывается» кверху (и напоминает опрокинутую ракушку).

Бытовые свойства предметов

и их художественно-семантические последствия

С бытовой точки зрения почти все изображаемые предметы (за исключением хлеба) бесконфликтно можно квалифицировать как свойственные в первую очередь для более богатых общественных слоев и интерпретировать их как символы или – по терминологии Пирса – симтомы достатка. Тем более, что все они в хорошем состоянии – на них не видно никаких признаков износа (не истрепаны даже ни нотная тетрадь, ни аккуратно сдвинутая колода карт)⁵.

⁴ Отметим еще, что число сторон восьмиугольника тоже можно рассматривать как переключку с неизменным принципом шахматного поля – каждый его ряд, насчитывает 8 клеток (хотя на картине, поскольку коробка изображена закрытой, видна только половина этого поля). Значимо ли здесь число «8» – сказать сложно без разысканий по числовому символизму того времени. Для современной же нам интуиции этот признак должен был бы уводить в бесконечность – реальную (в случае бокала) и иллюзорную (в случае зеркала).

⁵ Изображаемый на картине Божена стеклянный бокал декоративен, цветы – в полном и свежем расцвете, кошель же не только изящен, но и туго стянут шнурком, что позволяет предполагать, что в нем хранятся подразумеваемые деньги или некие другие ценности (если бы художник хотел показать, что он пуст, тогда должен был бы изобразить его не в стоячей позиции и не упругим, а лежащим, расстегнутым и «вялым»), шахматная доска в свою очередь не имеет признаков изношенности, а ее металлическая фигурная пряжка-застежка сияет «золотом». Что касается зеркала, то в первой трети XVII в. оно было еще предметом очень дорогим (и как таковое – предметом роскоши).

Сопоставление рядом лютни, игральных карт, кошель и вина можно интерпретировать в категориях изображения мотива жизненных наслаждений⁶. Такие же именно предметы изображаются в жанровой живописи XVII в. в разного рода сценах в кабаке или таверне. В случае попыток интерпретации натюрмортных картин куда более заметной является типичная для искусства барокко амбивалентность по отношению к изображаемым мотивам. Одни и те же элементы/мотивы/сцены оно допускает (или даже требует) рассматривать с разных точек зрения, в результате чего они могут одновременно считаться как положительными, так и отрицательными. Житейские наслаждения, рассматриваемые с точки зрения религии и христианской морали, получают негативную оценку, поскольку они отвлекают человека от того, что он должен считать главной ценностью своей жизни, – от Бога и спасения души.

Аллегория пяти чувств

Многие альбомы разбираемую картину Божена репродуцируют под заглавием *Пять чувств*. Такое название отнюдь не нейтрально – на его основании зритель вынужден предполагать, что в данном случае он имеет дело с изображением символическим/аллегорическим, тем более, что другой возможности изобразить такую тему не существует (по крайней мере, в европейских культурах) и что художник тоже вынужден прибегнуть к неким условным знакам (безразлично – уже бытующим или же сочиненным по собственному наитию). Согласно законам семиозиса, такие знаки „строятся” по принципу метафоры или же по принципу „смежности”, т.е. связи с означаемым (это чаще всего принцип метонимии – логической связи между означаемым и означающим). То же относится, напр., и к барочным изображениям четырех стихий... Вместо воды-стихии в картинах такого типа изображается, в частности, рыба или некие другие водяные обитатели и их продукты (как это имеет место в известной картине *Вода* 1566 года из серии *Четыре стихии* Джузеппе Арчимбольдо⁷), какая-нибудь жидкость или же только посуда (обычно кувшин, жбан), а чувство обоняния заменяется цветком или самим актом нюхания (см., в частности, *Geur – Обоняние* в серии гравюр *De Fijf Zintuigen – Пять чувств* Яна Сенредама [Jan Saenredam (1565-1607)] – репродукцию см., напр., в: Schneider 1999: 70).

Зная заглавие и руководствуясь его подсказкой, в случае картины Божена мы в состоянии довольно легко определить, какие предметы какие из чувств символизируют. Зрение символизирует (или, скажем, заменяет)

⁶ Кажется, однако, что именно такой интенции в данном случае нет, и что такая семантика может учитываться только в связи с типичной для натюрмортов эпохи барокко многозначностью.

⁷ Нем. *Das Wasser*, ит. *Acqua*, лат. *Aqua*. Подлинник хранится в Художественно-историческом музее в Вене (Kunsthistorisches Museum, Wien). Репродукцию см. напр., в: [La natura morta... 1999: 224].

здесь зеркало, слух – лютия и нотная тетрадь, вкус – хлеб/булочка и вино, обоняние – цветы, а чувство осязания – игральные карты и кошель (с – подразумеваемыми и присутствующими метонимично – деньгами), а по всей вероятности и шахматы⁸.

Надо, однако, сказать и то, что изображаемый в картине Божена предметный набор не так уж однозначно идентифицируется как аллегория пяти чувств. Одна из причин такой ситуации состоит в том, что некоторые из чувств (слух, вкус и осязание) представлены здесь двумя или несколькими предметами. А если учесть и такой факт, что единичные предметы, символизирующие чувство зрения и обоняния, помещены в пространстве картины на шахматной доске, то можно предполагать, что в мире картины эти чувства важнее/ценнее остальных. Такое предположение оправдывается и тем, что эти предметы занимают (наделяемую в культуре положительной оценкой и положительными свойствами) правую (от зрителя) сторону композиции.

Культурные коннотации

Господствует убеждение, что натюрморт является своего рода таинственным, зашифрованным сообщением или загадкой, которую должен расшифровать зритель. Заодно обычно предполагается, что существует некий универсальный ключ, предоставляющий возможность такого прочтения. В таких случаях исследователь обращается к символическому осмыслению опознаваемых предметов (причем привилегированной – часто бессознательно – является в таком случае символика своего культурного круга). Такой подход, хотя часто приводит к желаемым эффектам, однако недостаточен и даже может привести к неправильным результатам. Тем более, что существует практика опускать/обходить молчанием те элементы мира произведения, за которыми нет закрепленной символики (им, так сказать, приписывается нулевая семантика) или же они никак не связываются с символикой остальных элементов. Это относится в первую очередь к произведениям современного искусства/современным картинам, в мир которых вводятся предметы современные, изобретенные в XIX и XX вв. Традиционные символярии, часто базирующиеся на составленных в XVII в. сборниках эмблем или «учебниках» иконологии, их не учитывают. В такой ситуации потенциальные исследователи оказываются перед картиной бессильны. Тем временем и такие современные предметы получают в картинах «дополнительное» осмысление (символику), которую мы в состоянии

⁸ Некоторые из предметных аллегорий чувств (зеркало, лютия, цветы) функционируют как атрибуты персонификаций чувств в известном и популярном во время возникновения картины Божена руководстве для художников Чезаре Рипы (Cesare Ripa, 1560-1622) *Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi – Иконология* (первое издание – 1593, второе уже в Риме в 1603 году; см.: [Ripa, 2009: 241-242].

расшифровать, учитывая предметный контекст, в котором они даются и символику их технических «предшественников».

Некоторые исследователи аналогичным образом рассматривают и картину Божена. Бесспорно говорится о том, что его натюрморты «исполнены символического значения», а «предмет интересует художника не сам по себе, а как носитель скрытого смысла, знак» [Калитина, 2000: 6]. В этот момент исследователи начинают, как правило, рассматривать *Натюрморт с шахматной доской* по отношению к традиционной, закрепленной за изображаемыми предметами символике. Чаще всего говорится, что бокал с вином и хлеб/булочка связаны с евхаристической символикой. В таком контексте гвоздика интерпретируется как символ страстей Христовых (см. напр. [Stukenbrock, Törper 2007: 65]; о символике гвоздики и ее связях со страстями Христа см. также: [Leksykon, 1992: 46, Звездина, 1997: 72⁹]). Все эти христологические символы вместе противопоставляются остальным предметам, которые оказываются тогда символами мирских наслаждений (см. [Stukenbrock, Törper 2007: 65]).

Надо здесь подчеркнуть, что предметы, связываемые с евхаристической и страстной символикой, помещены в пространстве данной картины на заднем плане. На первом же плане расположены те предметы, которые должны символизировать земные наслаждения и соблазны. Такую локализацию можно интерпретировать следующим образом – мирские наслаждения и удовольствия заслоняют человеку то, что должно быть в его жизни единственной ценностью, – Бога и спасение души¹⁰. С другой же стороны, если рассматривать картину Божена как своеобразную плоскость холста и оставить в стороне все, что мы знаем о живописной технике и законах перспективы, то тогда предметы, связанные с евхаристической символикой, окажутся выше (вверху полотна), чем остальные предметы (символически связанные с этим миром).

Это касается противопоставления хлеба, вина и гвоздик предметам, связанным с символикой бренности мира сего. Если к такому противопоставлению отнестись серьезно, то в оппозиции к данным «евхаристическим» предметам должны оказаться все остальные без исключения, в том числе и шахматы. С точки зрения современного нам человека, такая их ситуация окажется весьма парадоксальной – в современной иерархии ценностей шахматам полагается положительный статус, они считаются игрой интеллектуальной, требующей умственного усилия, и расцениваются как «королевская игра». Но, во время, когда создавалась картина Божена, положение дел было совсем другое. В середине XVII в. шахматы считались чем-то вроде дурной привычки (наравне с алкоголизмом и азартом). В первую очередь откровенно

⁹ По другим источникам гвоздика является символом скрытой любви [Lurker, 1994: 239], помолвки или бракосочетания [Холл, 1996: 149], детородности и любви [Leksykon, 1992: 46].

¹⁰ Противопоставление благ «мира сего» духовным ценностям и жизни вечной это вообще характерная черта искусства периода барокко.

критически к ним относилась католическая церковь¹¹. А в таком случае противопоставление их евхаристическим символам оказывается вполне обоснованным.

Но одновременно шахматную доску можно интерпретировать и как своеобразный метатекст для описываемой оппозиции. Такая интерпретация допустима по двум причинам.

Во-первых, с определенной точки зрения оппозиционность как таковая является свойством самой шахматной доски, которая состоит из 64 клеток – 32 черных и 32 белых, а черный и белый цвета оппозиционны (по терминам фотографии – негативные по отношению друг к другу). Эта оппозиционность распространяется как на чисто пластические свойства этих цветов, как на их культурные семантизации (символику). В символическом плане белый цвет является часто символом света, моральной чистоты и совершенства (см. напр.: Lurker, 1989: 25). В христианстве белый цвет связывается с идеей спасения (в *Откровении Святого Иоанна Богослова* спасенные одеты в белые одежды). В этом случае белый цвет можно считать цветом радости и праздника¹²... что же касается черного цвета, то его рассматривают в категориях отсутствия цвета и света, ночи, и, кроме того, хаоса и смерти (см. [Leksykon... 1992: 27]). Во многих культурах черный цвет является также цветом траура (что, по всей вероятности, проистекает из его связей со смертью); немаловажно и то, что его связывают с нечистой силой и дьяволом. В таком смысле в европейских культурах он противопоставит белому цвету¹³.

Во-вторых, шахматную доску можно интерпретировать как своеобразный метатекст для описываемой оппозиции поскольку сама игра в шахматы базируется на противоборстве двух сторон/царств/армий.

Оба этих аспекта – с несколько мистической точки зрения – оговаривает следующим образом Менли П. Холл: «Шахматная доска с 64 перемежающимися по цвету клетками символизирует пол в Доме Мистерий. На этом поле существования или мысли двигаются странные резные фигуры [...]. Белый король – это Ормузд, черный король – Ариман, и в просторах космоса разыгрывается бесконечная война между Светом и Тьмой через все века. [...] Игра в шахматы, таким образом, представляет вечную борьбу частей человеческой сложной природы против собственной тени» [Холл 1997: 482].

Возвращаясь к картине Божена, можно теперь сказать, что описываемое исследователями сопоставление символов христологических и символов брэнности этого мира подсказывается включением в область мира картины мотива шахмат.

¹¹ В 1061 г. католический кардинал [Пётр Дамиани](#) издал указ о запрете шахмат среди духовенства, охарактеризовав шахматы как «измышление дьявола». Равным образом запрещала играть в шахматы и православная церковь

¹² О символике белого цвета см. еще: [Feuillet, 2006: 12-13; Leksykon... 1992: 16-17; *Энциклопедия символов...* 1999: 76-77].

¹³ О символике черного цвета см. так же в: [Feuillet, 2006: 23; *Славянские древности...* 1995: 151-154; *Энциклопедия символов...* 1990: 531-533].

При таком подходе возникает немаловажный вопрос, почему данный натюрморт одни предпочитают называть *Натюрмортом с шахматной доской* (это всего лишь стандартная практика искусствоведческой документации или нечто более глубокое, хотя бы и чисто интуитивное), а другие *Пятью чувствами* (тут как раз никаких сомнений нет – данный натюрморт прочитан в определенном аллегорическом коде). На деле же, что мы и пытались показать, это не только два разных названия, но и два разных кода прочтения. Причем реально активных в культуре современной возникновению картины. Возможно ли их согласовать друг с другом – вопрос отдельной работы.

Говоря о барочных аллегорических изображениях пяти чувств, следует обратить внимание на еще одну очевидную закономерность. Просто невозможно изобразить неполный ряд (чувств, стихий, темпераментов, времен года) – четыре чувства, три стихии, три стороны света и т.д. Всякое многочленное аллегорическое изображение требует полного состава мотивов (комплектности). Если же устранить из него один элемент, оно теряет свой смысл и возможность правильной идентификации. Это видно хотя бы на примере цикла гравюр-изображений мотива пяти чувств (около 1630-го года) Иогана Бара (Johan Bara или Barra [1581-1634]) или аналогичного цикла английского графика Джорджа Глоувера (George Glover; творческая активность приходится на 1625-1650-е годы). Только составление всех звеньев выявляет в них их общую задачу – изобразить именно чувств. По отдельности же они могут читаться лишь как жанровые сцены или как портреты. То же самое происходит и в том случае, когда такая «многочленная» аллегория изображается в пределах одной картины – если это не рассчитанный на четкое опознавание заданного аллегорического кода натюрморт, тогда художнику приходится аранжировать некую, хотя и очень условную, жанровую сценку.

ЛИТЕРАТУРА

Battistini Matilde

2005 *Symbolae i allegorie*. Tłumaczenie Karolina Dyjas. «Arkady», Warszawa.

2006 *Astrologia, magia, alchemia*. Tłumaczenie Ewa Morka. «Arkady», Warszawa.

Bobryk Roman

1998 *Зачем стол натюрморту?* [В:] *Культура и текст. Литературоведение. Часть I. Сборник научных трудов*. Под редакцией Галины П. Козубовской. Издательство БГПУ, Санкт-Петербург – Барнаул, с. 27-41.

2002 «*Натюрморт со стулом*» Александра Шевченко. [In:] „*Studia Litteraria Polono-Slavica*”, 7: *Portret – Akt – Martwa natura — Портрет – Акт – Натюрморт – The Portrait – The Nude – The Still Life*. Redakcja naukowa

tomu: Grażyna Bobilewicz – Jerzy Faryno. IS PAN, SOW, Warszawa 2002, s. 369-386.

- 2004** *Как «читать» натюрморты: на примере картины Питера Класа.* [В:] *Алфавит. Строеие повествовательного текста.* Смоленский Государственный Педагогический Университет, Смоленск, с. 193-205.
- 2004b** *Как концептуализируется лимон в натюрморте: семантическая инерция и изобразительная практика.* [В:] *Алфавит. Строеие повествовательного текста.* Смоленский Государственный Педагогический Университет, Смоленск, с. 206-221.
- 2004c** *Fényes Adolf – «Mákoskalács».* (*Натюрморт с маковым рулетом Адольфа Феньеша*). [In:] *A szó élete. Tanulmányok a hatvanéves Kovács Árpád tiszteletére.* Szerkesztőbizottság Jerzy Faryno, Thomka Beáta, Ivan Verč. A kötetet szerkesztette Szitár Katalin. Argumentum, Budapest, pp. 385-399.
- 2005** *Музыкальные инструменты в натюрморте.* [В:] *Международная Научная Конференция PRO=3A 3. Предмет. (Материалы к обсуждению).* Составитель: Н. В. Кузина. СГПУ, Смоленск, с. 31-38.
- 2009** *Музыкальные инструменты в натюрморте (из мотивики натюрморта: 2).* [В:] *Доброе слово дати. Славистични изследвания посветени на 65-годишния юбилей на доц. д-р Лиля Мончева.* Шумен 2009, с. 127-140.

Carr-Gomm Sarah

- 2003** *Arcydziela światowego malarstwa. Mity. Postacie. Symbole.* Z angielskiego przełożyła Halina Andrzejewska. «Świat Książki», Warszawa.

Feuillet Michael

- 2006** *Leksykon symboli chrześcijańskich.* Tłumaczenie: Magdalena Paleń. Drukarnia i Księgarnia Świętego Wojciecha, Poznań.

La natura morta...

- 1999** *La natura morta. La storia, gli sviluppi internazionali, i capolavori.* «Electa», Milano.

Leksykon symboli

- 1992** *Leksykon symboli.* Opracowała Marianne Oesterreicher-Mollwo. Przełożył Jerzy Prokopiuk. Wydawnictwo ROK Corporation S.A., Warszawa.

Lurker Manfred

- 1989** *Słownik obrazów i symboli biblijnych.* Tłumaczył bp Kazimierz Romaniuk. «Pallotinum», Poznań.

1994 *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przełożył Ryszard Wojnakowski. «Znak», Kraków.

Malaguzzi Silvia

2009 *Wokół stołu*. Tłumaczenie Ewa Morka. «Arkady», Warszawa.

Melchior-Bonnet Sabine

2007 *Narzędzie magii. Historia luster i zwierciadeł*. Przełożyła Barbara Walicka. Bellona, Warszawa.

Ripa Cesare

2009 *Ikonomia*. Przełożył Ireneusz Kania. «Universitas», Kraków.

Schneider Norbert

1999 *Still Life. Still Life Painting in the Early Modern Period*. English translation: Hugh Beyer. «Taschen», Köln-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo.

Secomska Krystyna

1985 *Malarstwo francuskie XVII wieku*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

Sterling Charles

1998 *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*. Tłum. Joanna Pollakówna i Wiktor Dłuski. PWN, Warszawa.

Stilleben...

1979 *Stilleben in Europa. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 25.11.1979 – 24.2.1980. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 15.3 – 15.6.1980*. Redaktion Uta Bernsmeier, Christian Klemm, Joseph Lammers, Gerhard Langenmeyer, Gisela Luther. Aschendorff, Münster.

Stukenbrock Christiane, Töpfer Barbara

2007 *Arcydziela malarstwa europejskiego*. Przy współpracy SCALA Istituto Fotografico Editoriale we Florencji. Tłumaczenie z języka niemieckiego: Małgorzata Milanowska. Redakcja wersji polskiej: Tamara Łozińska. Tandem Verlag GmbH, h.f. ullmann is an imprint of Tandem Verlag GmbH. [b.m.w., wyprodukowano w Chinach]

Wolff Patrick [współpraca Christopher Chabris]

2005 *Szachy dla żółtodziobów, czyli wszystko, co powinieneś wiedzieć o...* Przełożył Zbigniew Landowski. Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.

Звезда Юлия Николаева

1997 Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. Москва.

Калитина Нина Николаевна

2000 *Французский натюрморт XVII-XX вв.* Издательство Санкт-Петербургского Университета, Санкт-Петербург.

Холл Джеймс

1996 *Словарь сюжетов и символов в искусстве.* Перевод с английского и вступительная статья Александра Майкапара, КРОН-ПРЕСС, Москва.

Холл Мэнли Палмер

1997 *Энциклопедическое изложение Массонской, Герменевтической, Каввалитической и Розенкрейцеровской символической философии. Интерпретация Секретных учений, скрытых за ритуалами, аллегориями и мистериями всех времен.* Перевод с английского и предисловие В. В. Целищева. «Наука» - «КСП», Новосибирск – Москва.

Энциклопедия...

2002 *Энциклопедия натюрморта.* «ОЛМА-ПРЕСС Образование», Москва.

Энциклопедия символов...

1999 *Энциклопедия символов, знаков, эмблем.* «Локид-Миф», Москва.