

УДК 75.071(492): 069

Живкова О. В.

КАРТИНА МАРТЕНА ПЕПЕЙНА В КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ МИСТЕЦТВ ім. Б. І. ТА В. Н. ХАНЕНКІВ

Приводом для перегляду наявних інвентарних та наукових даних про картину Мартена Пепейна «Тріо» став лист датської дослідниці Карлотти Христенсен, в якому йдеться про картину з Музею історії музики у Копенгагені, майже аналогічну вищезгаданій картині, представлений в експозиції Музею Ханенків. Під час збирання інформації для відповіді на поставлені питання про походження та атрибуцію цього твору з'ясувалося, що зафіксовані в інвентарній книзі та останньому науковому каталозі музею Ханенків дані неповні та неточні.

Походження та історія атрибуції твору

Картина «Тріо»¹ надійшла до Музею мистецтв імені Б. і В. Ханенків у 1926 р. у складі колекції В. О. Щавинського згідно з його заповітом [1]. У каталозі цього зібрання картина була опублікована як робота фламандського художника Петера ван Моля (Peeter van Mol, 1599–1650) [2]. В. О. Щавинський придбав «Тріо» на аукціоні 1909 р. з приводу розпродажу зібрання А. П. Сидорова – мешканця Петербурга, який певний час обіймав посаду реставратора Імператорського ермітажу. В своєму каталозі В. О. Щавинський вперше висловлює припущення з приводу того, що «Тріо» є однією з картин серії «П'ять почуттів» і являє собою алегорію Слуху. В. О. Щавинський згадує також про іншу картину цієї серії – «Зір», близьку до твору «Тріо» за матеріалом й розмірами та підписану аналогічною монограмою – «МР». За часів публікації вищезгаданого каталогу (1917 р.) картина «Зір» перебувала в приватній колекції І. Я. Забельського.

Ім'я фламандського художника Мартена Пепейна (Реруп, Marten 1575–1643) як автора картини «Тріо» вперше було введено у науковий обіг у 1960 р. завдяки статті співробітниці київського Музею західного та східного мистецтва Л. Н. Сак [3]. У цій публікації Л. Н. Сак датувала картину 20 – початком 30-х років XVII ст., однак причину зміни атрибуції («М. Пепейн» – замість «П. Моль») не аргументувала. Ймовірно, публікація Л. Н. Сак й стала підставою для того, щоб в

останньому науковому каталозі музею картина «Тріо» також була визнана роботою Мартена Пепейна [4]. Формат каталогу не передбачав аргументації щодо зміни атрибуції, але жодних підстав для цього не містить й відповідна документація наукового архіву музею. З незрозумілих причин ім'я художника увійшло в каталог 1961 р., а потім і у виправлення, внесені до інвентарної книги, в транскрипції «Мартін Пепін».

Під час пошуку аргументованих підстав до зміни атрибуції з'ясувалося, що у 1985 р. була опублікована стаття співробітниці Державного ермітажу (Санкт-Петербург) І. В. Лінник (ця публікація не була відома співробітникам Музею, бо наукова картотека не містить відповідного бібліографічного посилання) [5]. Автор публікації – провідний спеціаліст Ермітажу в галузі живопису фламандської та голландської шкіл – згадує запропоноване нею (усно) під час відвідування Києва у 1957 р. прочитання монограми «МР» як «Мартен Пепейн» (на жаль, Л. Н. Сак не посилається на цю усну консультацію). У своїй статті І. В. Лінник не тільки наводить переконливі стилістичні аналогії картині «Тріо», якими є підписані (в тому числі й монограмою «МР») роботи М. Пепейна із зібрання Державного музею образотворчих мистецтв ім. Пушкіна в Москві², але також вказує на тогочасне (на 1985 рік) місцезнаходження іншої картини серії – «Зір» («Алегорія Зору»), згаданої в ката-

¹ Останні дані за інвентарною книгою: «Ін. № 20 ЖК; Мартин Пепин; 1575 – ок. 1642; масло на дереві; 34 × 28,5». В інвентарну книгу червоним олівцем внесені виправлення: «Петер Ван Моль 1599 – 1651» – закреслено, червоним чорнилом внесено запис: «Виправленому червоним вирити, див. акт від 20.11.1961 г. Був розмір – 34 × 29, виправлено – 34 × 28,5. Гол. хран. Дембровська».

² Пепейн, Мартен (1575–1643), «Весільний бал», мідь, олія, 50 × 65; «Бал», мідь, олія, 50 × 64, підпис-монограма «МР» [43].

лозі Щавинського, – у приватній Колекції І. Канторовича у Санкт-Петербурзі (на той час – Ленінград). І. В. Лінник публікує також третю картину Пепейна з цієї ж серії; за визначенням дослідниці це – «Алегорія Ньюху», з приватної колекції Ю. В. Невзорова в Москві.

Усі твори Мартена Пепейна серії «П'ять почуттів» І. В. Лінник відносить до більш раннього часу, ніж Л. Н. Сак, і датує їх 1610-ми роками, аргументуючи таке датування особливостями історичного одягу зображених осіб. «Костюми і зачіски зображених персонажів були в моді близько 1610 р., а судячи з датованої 1604 р. жанрової картини «Придворний бал» (ДМОН ім. О. С. Пушкіна в Москві), художник одягав своїх героїв згідно з модою, що відповідала часу написання картини», – пише дослідниця [6].

Розглядаючи картини серії «П'ять почуттів» в широкому контексті фламандського мистецтва, І. В. Лінник аргументовано вказує на полісемантичний характер алегоричних композицій, які, хоч і виглядають начебто цілком «жанровими», містять у собі безліч прихованих символів та натяків, зокрема тему «vanitas» («марнота»), а також прозорі еротичні конотації, пов'язані з властивою фламандському мистецтву XVI–XVIII ст. символікою музичних інструментів. Аналізуючи поступовий розвиток авторського стилю М. Пепейна, зnanого переважно як майстра історичних та міфологічних творів, російська дослідниця вказує на особливе місце, яке посідають в його творчості вищезгадані алегоричні композиції. Стилiстику живопису М. Пепейна в цілому І. В. Лінник характеризує як таку, що «за пропорціями фігур та характером руху персонажів тяжіє ще до маньєризму» [7].

Репліка картини «Тріо» з Музею історії музики у Копенгагені, виявлена завдяки пані Христенсен, надала змогу повернутись до більш ретельного вивчення київської версії – її змістових аспектів, історичних реалій, техніко-технологічних характеристик – й провести на прикладі обох творів порівняльний аналіз особливостей авторського почерку М. Пепейна.

Результати комплексного дослідження твору

Монограма. Монограма «МР» (на лицевому боці картини ліворуч угорі, букви написані разом) була вивчена в ультрафіолетовій частині спектра та під мікроскопом. Дослідження показало, що монограма міститься в авторському прошарку живопису і є автентичною. Подібним чином підписано не тільки картину «Бал» з московського музею (про що повідомляють і Л. Н. Сак, і І. В. Лінник), а й відомий твір Мартена Пепейна «Перехід через Черемне море», який знаходиться в антверпенському Музеї красних мистецтв [8].

Дерев'яна основа. Картина написана на дубовій дошці. Вертикальне розташування волокон деревини узгоджено з вертикальним форматом картини, що повністю відповідає нідерландським цеховим правилам. Відомо, що дерев'яні основи творів антверпенських живописців зазвичай були позначені специфічними марками [9]. Відсутність клейма якості, поставленого контролером гільдії, або клейма ремісника – виготовлювача дошки, можна пояснити тим, що зворотний бік картини в 1909 р. було змінено, як про це свідчить напис на вертикальній планці паркетажу: «Паркетована у 1909 р.» Ймовірно, перед паркетуванням дошка була потоншена, і тому клейма, якщо й існували, в процесі паркетування були втрачені.

Стилiстико-порівняльний аналіз київського та копенгагенського варіантів. Порівняння двох версій картини М. Пепейна – київської та копенгагенської (рис. 1, 2) (останньої – за фотографією, люб'язно наданої пані Христенсен) – показало, що живопис київської картини побудовано на численних лесирувальних прошарках, завдяки чому світлотіньове моделювання форми є більш тонким та м'яким, ніж в роботі з Музею історії музики, де тональні співвідношення і загальний колорит виглядають більш грубими й примітивними, а складки одягу персонажів достатньо жорсткими й схематичними. На копенгагенській картині, на відміну від київської версії, костюми прикрашено додатковими декоративними деталями, які подрібнюють



Рис. 1. Мартен Пепейн. «Алегорія Слуху» з серії «П'ять почуттів». Музей мистецтв ім. Б. І. та В. Н. Ханенків. Київ.



Рис. 2. Копія картини Мартена Пепейна «Алегорія Слуху» (фрагмент). Музей історії музики. Копенгаген.

вишукану цілісність строїв, а самі персонажі позбавлені особливої портретної виразності, притаманної манері Пепейна. Цю останню деталь живопису майстра відмічають всі дослідники його творчості.

Таким чином, дещо «перекручені», схематичні та позбавлені портретної виразності риси обличчя персонажів, менш тонкий та прозорий живопис і тенденція до «зайвої» декоративності в «Трію» з Копенгагена з одного боку, та наявність безсумнівного авторського підпису-монограми і високий рівень живописної майстерності київського твору – з другого, дозволяють вважати останню картину оригіналом, а версію з музею історії музики – копією (XVIII століття?).

Типологія та семантика. Зміна назви твору «Трію» на «Алегорія Слуху»¹ (уточнення, вперше запропоноване В. О. Щавинським і підтримане Л. Н. Сак та І. В. Лінник) є доцільним, бо це не тільки виявляє зв'язок київської картини з іншими частинами живописної серії «Алегорія п'яти почуттів» та підкреслює тематичну специфіку фламандського живопису початку XVII ст., але й поглиблює розуміння змісту самого твору. Семантичні конотації циклів подібного типу завжди були пов'язані з мотивом непевності та скороминучості п'яти людських по-

чуттів [10]. На думку віруючої людини, відчуття, які сприймаються через тілесні органи – скороминучі, а їх наслідки – марнославні. Тому музичні інструменти (поряд з черепом та свічкою) частіше, ніж інші предмети, слугували у живописі ілюстрацією до біблійного вислову «Vanitas vanitatum et omnia vanitas» (Eccl. 1:2). Саме звуки музики сприймалися як найяскравіший символ ефемерності буття, бо як тільки вони відбриняють, то одразу ж й розсіюються та згасають у просторі, подібно до людського життя й людського кохання. Такі нюанси змісту алегоричної композиції «Слух» легко «відчитувались» освіченими сучасникам Пепейна завдяки наявності в картині загальноприйнятих для нідерландського мистецтва гендерних символів «чоловічого» та «жіночого» («флейти» та «лютні» відповідно). Наочним й зрозумілим було також втілення вислову: «Гармонія в музиці подібна до гармонії у коханні» як досить сталого порівняння, поширеного в тогочасній моралістичній літературі [11].

«Картина в картині» – місто, яке палає в полум'ї на покришці клавикордів також має моралістичний підтекст. Можливість «прочитати» в київській версії мотив розпису, прихований під шарами історичних забруднень та поживкового лаку, надає порівняння з копенгагенською копією, зробленою, ймовірно, у період, коли живопис оригіналу ще не потемнів. Ймовірно, на покришці зображено пожежу в біблійному Содомі, яка стала божим покаранням мешканців цього міста за розпусту. За нинішнього стану київського оригіналу в пейзажі на покришці можна розгледіти й тіньовий силует постаті з піднятими руками – так зазвичай в подібних композиціях зображували дружину Лота. Відтак, очевиднішою стає ще одна конотація теми «П'ять почуттів», на яку, до речі, вказує І. В. Лінник (на жаль, не звернувши увагу на мотив пейзажу, майже нерозбірливий в потемнілій київській версії «Алегорії Слуху»): «Згідно з тогочасними уявленнями відчуття не лише минулі й оманливі, але й гріховні, бо через них душа сприймає гріховний світ». Підтвердженням такого змістового нюансу є згадуване І. В. Лінник значення флейти в руках чоловіка як фалічного символу й типове використання цього інструмента як атрибута Пороку в тогочасному алегоричному живописі [12]. На подібний моралістичний аспект серії «П'ять почуттів» у трактуванні М. Пепейна вказує й те, що на двох інших картинах цієї серії, які збереглися, також представлені чоловіки й жінки у недвозначних обставинах: в «Алегорії Зору» – молода жінка дивиться у дзеркалі на

¹ Доречно зауважити, що зображення лютні в картинах подібного типу само по собі вказувало на алегоричний підтекст, бо у XVII ст. вона вважалася розповсюдженим символом одного з п'яти почуттів, а саме – Слуху [44].

коштовну прикрасу, подаровану їй, скоріш за все, присутнім поряд кавалером, а в «Алегорії Ньюху» зображено двох шляхетних панів, які залицяються до молодої квітки.

Схильність Мартена Пепейна до підсилення моралістичного аспекту змісту в картині, здавалось би, жанровій за мотивом, можна пояснити глибокою релігійністю художника, про що свідчать деякі факти його біографії, зокрема ті, що наводить І. В. Лінник. Згадуючи виконаний Ван Дейком живописний портрет Мартена Пепейна, дослідниця пише: «Відомо, що Пепейн і Ван Дейк належали до релігійних «товариств», що процвітали в XVII ст. і перебували під егідою єзуїтів. Пепейна двічі обирали «радником» одного з цих товариств – «Товариства Благовіщення». Цю посаду він обіймав на той час, коли Ван Дейк написав згадуваний портрет» [13].

Таким чином, назва «Трію» відображає лише поверховий жанровий мотив твору, тоді як назва «Алегорія Слуху» з циклу «П'ять почуттів» дозволяє розкрити набагато глибший, прихований, проте прозорий для сучасників М. Пепейна моралістичний зміст картини. Розуміння всіх нюансів підтексту підсилює емоційне сприйняття формальних особливостей твору, зокрема драматичне колористичне вирішення, побудоване на контрасті темного тла та насичених яскравих кольорів у зображенні персонажів.

Музичні інструменти як історичні реалії. Варто окремо зауважити визначення зображених музичних інструментів. Якщо назви двох з них – флейти та лютні – не викликають сумнівів, бо ці інструменти однакові майже в усіх алегоричних композиціях, «Концертах» та «Музичних товариствах» тогочасного та більш пізнього європейського живопису [14], то назву «клавикорди» можна певною мірою уточнити.

За конструкцією *клавикорди* (*chlavichords*) відрізнялися від *клавесинів* (*harpsichords*) (клавішних інструментів цього ж типу, проте крилоподібної форми) розташуванням струн паралельно клавівурі (у клавесинів – перпендикулярно). Подібні до клавикордів за конструкцією клавішні інструменти чотирикутної форми, які мали порівняно невеликі розміри (але й не зовсім портативні, як *спінет* (*spinet*)), були знані в Італії та Англії як *верджинели* (*virginals*) [15].

Етимологію цього слова остаточно не з'ясовано, проте існує версія, за якою назва *верджинел* (від латинського «*virga*» – «дівчина») пов'язана з тим, що на цих інструментах грали переважно молоді жінки. В Нідерландах верджинели називали муселар (*muselaar*, чи *muselar*),

або муселар-верджинелс (*muselar virginals*). У нідерландських муселарах клавівура була зазвичай дещо зміщена в правий від центру бік (що добре видно на картині М. Пепейна), тому головною, більш складною та насиченою складовою музичного твору, виконуваного на цьому інструменті, була партія правиці, що також можна помітити, у виразному русі правої руки музикантки Пепейна¹. Подібне розташування клавівури спричиняло унікальне глибоке та «тепле» звучання, дещо подібне до звуків лютні, та вирізняло муселар-верджинелс з усіх інших інструментів цієї групи.

Спінети та верджинели використовувались для домашніх занять музикою та були особливо популярні серед музикантів-аматорів, переважно жінок. Уроки гри на верджинелі дуже часто ставали обов'язковою частиною жіночої домашньої освіти в заможних родинах.

В Антверпені подібні музичні інструменти виготовляли спочатку майстри німецького походження, а з кінця XVI до початку XVIII ст. кілька поколінь майстрів з родини Рюкерс – Куше (*Ruckers – Couchet*), яка в усій Європі мала таку ж славу, як й італійська родина скрипкових майстрів Страдіварі. Відомо, що в Нідерландах майстри, які виготовляли музичні інструменти, входили до тієї ж самої гільдії, що й художники та антиквари – до гільдії Св. Луки. Зазвичай на зовнішніх панелях муселарів розмішували короткі моралістичні вислови (що певною мірою співвідноситься з наявністю такого інструмента в алегорично-моралістичній композиції), внутрішня ж поверхня покриття була декорована олійним розписом. Збереглися інструменти з написами, котрі зокрема розвивають тему «*vanitas*»: «*Sed omnes una manet pox*» – «Нас всіх одна чекає ніч»; «*Eheu fugaces labuntur anni*» – «Роки, спливаючи, минають» (обидва вислови – цитати з Горация); і, власне, – «*Vanitas vanitatum, omnis vanitas*» – «Марнота марнот, все – марнота» [16]. Порівняно невеликі муселари кінця XVI – початку XVII ст., подібні до інструмента, зображеного на картині М. Пепейна, зазвичай мали клавівуру на три октави і могли бути розташовані просто на поверхні столу. Такий ранній тип муселара певною мірою теж свідчить на користь датування, запропонованого І. В. Лінником.

У середині XVII ст. *муселар-верджинелс* почали виготовляти разом з підставками, бо розміри клавівури стали дещо більшими. Такі інструменти пізнього типу можна побачити на багатьох картинах Яна Вермеєра («Пані, яка сидить за верджинелом» – «*A Lady Seated at the Virginals*»),

¹ Цікаво відзначити, що знаний музикознавець А. Майкарп, коментуючи зображення рук героїні на гравюрі Якоба Матама «Св. Цецилія» [45], де ця Свята діва зображена під час гри на органі, відзначає, що гравер ретельно відображає спосіб гри (аплікатуру) давніх часів. Твір М. Пепейна також дозволяє побачити старовинну аплікатуру, коли, як пише знавець, «довгий палець *перекладається* через короткий, а не короткий (перший, тобто великий) *підкладається* під довгі пальці, як в пізнішій системі аплікатури».

близько 1665 р.; «Пані, яка стоїть біля верджинела» – «A Lady Standing at the Virginals», близько 1670 р.) [17] та інших художників «золотої доби» (Франс ван Міріс «Дует», Еглон ван дер Неер «Жінка, яка грає на цитрі», Якоб Охтервелт «Концерт» [18] – приклади можна примножувати й надалі.

Історичний костюм як один із факторів датування твору. Узагальнено посилаючись при датуванні картини на особливості зачісок та одягу персонажів, ані І. В. Лінник, ані Л. Н. Сак не наводять даних про конкретні «датуєчі» деталі. Датування «перше десятиріччя XVII ст.», запропоноване І. В. Лінник, є більш обґрунтованим з огляду на те, що персонажі «Алегорії Слуху» вбрані в західноєвропейські костюми іспанського типу, які визначали основні напрямки розвитку аристократичної моди в Європі наприкінці XVI – на початку XVII ст. [19]. Деталі одягу всіх трьох персонажів є характерними для останнього – «пізнього» (за визначенням дослідника історії костюма К. К. Стамерова-четвертого) варіанта костюмів іспанського типу приблизно 1600–1615 рр., «який з'явився під впливом Нідерландів». До загальних рис костюма пізнього типу К. К. Стамеров зокрема відносить те, що «на початку XVII ст. важкі узорчаті тканини почали поступатися місцем легшим, безузорчатим, здатним утворювати зборки та зморшки», а початкові іспанські жорсткі та геометризовані форми традиційних елементів одягу змінили на більш м'які та зручні.

Чоловік з флейтою в правиці одягнений в характерний для цього періоду колет (або «*вамс*» чи «*дублет*») з вовняного сукна модного брунатуватого відтінку. Форма колета – більш м'яка, без підбивки кінським волосом та з подовженою баскою й плавкими розрізними крильцями-наплічниками, такі «крильця» замінили «настовбурчені валикові наплічники», характерних для попереднього періоду, що також відповідає початку XVII ст. Рукава колета, як це часто бувало, пошиті з іншої тканини.

Пишні складки верхньої частини штанів та фрагмент тканини з зеленкуватими пасками, що його помітно дещо вище коліна флейтиста, також є ознакою «пізнього» варіанта коротких *штанів* («*кальсес*») – характерного елемента тогочасного чоловічого костюма [20]. «У першій чверті XVII ст. почали шити комбіновані подвійні непідбиті штани, що складалися з коротших (до рівня стегон або до середини лядов) широких верхніх штанів та вузьких довгих нижніх, що сягали колін» – відзначає К. К. Стамеров [21]. Тобто чоловік з флейтою носить саме «не підбиті», більш м'які кальсес, які, на відміну від ранньої «настовбурченої» форми, драпірувалися складками, що дуже добре помітно на нашій картині.

Характерними для початку XVII ст. є кольорові шовкові панчохи з підв'язками-стрічками. Їх інколи закріплювали двічі – одночасно і під й над коліном. У нашому випадку підв'язка, додатково прикрашена темним бантиком-розеткою, закріплена саме так.

На початку XVII ст. круглий брижовий комір (або «*брижа*»), виготовлений з батисту, робили ще помірних розмірів, так само як і манжети. В костюмі флейтиста ці деталі ще невеликі завширшки та завтовшки. Лише в другому десятилітті XVII ст. з'являються величезні брижі, так звані «млинові жорна», завширшки до 20 см та заввишки до 10 см. На колеті флейтиста, зображеного в профіль, форму коміра надають вставлені ззаду цупкі лопатки, які підпирали невелику брижу, надаючи їй нахилу вперед.

Ознакою часу є й наведена К. К. Стамеровим характеристика чоловічої зачіски, яка повністю відповідає зображенню на картині М.Пепейна: «Високий комір колета й ретельно сплюснений, густо накрохмалений брижовий комірець, що підпирав голову, звичайно, не узгоджувався з довгим і навіть напівдовгим волоссям. Тому власне іспанська зачіска різко вирізнялася коротким волоссям, найвище підстриженим ззаду. Таку зачіску носили без проділу, із зачесаним догори і назад волоссям і зовсім відкритими вухами. Під кінець XVI ст. зачіску робили дещо пишнішою, особливо спереду. Для цього волосся відрощували довше й зачісували назад, розпушуючи над чолом» [22].

Цікаво, що в картині М. Пепейна можна побачити зміну смаків поколінь: старший чоловік має більш «архаїчну» зачіску, тоді як молодший (лютьняр) – значно моднішу, бо «на початку XVII ст. волосся почало поступово подовжуватися, майже досягаючи потилиці й прикриваючи частину або все вухо» [23]. Це стосується й форми бороди та вусів. Наприкінці XVII століття, на відміну від широкої іспанської бороди попередніх часів, модною вважалася «повна, відрощувана від щік, підстрижена клиноподібна борода загостреної й округлої форм, більш або менш подовжена. З такою бородою носили середньої довжини вуса, спочатку спущені донизу, а дещо пізніше трохи підкручені догори. Молодики ж охоче голили все обличчя, наслідуючи звичаї доби Відродження в Італії та інших країнах Західної Європи» [24].

Єдина деталь, що її можна розгледіти на темному одязі юнака-лютьняра – звичайний *відкладний комір* – свідчить про те, що лютьняр (композиційно «другорядний» персонаж картини), ймовірно, належить і до іншого прошарку суспільства, бо такий комір був «менш поширеним у костюмі дворян», натомість «широко побутовував у народних костюмах» [25].

На окрему увагу заслуговує костюм дами, одягненої в яскраво-червоне атласне плаття, яке, окрім того, що має низку особливостей, притаманних на початку XVII ст. жіночому одягу іспанського типу, свідчить про аристократичне походження героїні Пепейна. Тільки родовиті особи мали право носити спідниці на каркасі, званому як «*вердугос*», або «*вертігадо*» [26] (за Стамеровим – «*вертюгаден*»). Його особливий різновид – «*валиковий вертюгаден*», який виник саме у Фландрії й з 1610 р. майже цілком витіснив жорсткий та геометричний попередній «*барабанний*» варіант – спостерігаємо в костюмі музикантки. Спідниця, одягнута на такий «щільно набитий клоччям шкіряний або полотняний валик, пов'язаний, ніби рятувальний пояс, навколо талії» [27], набуває значно м'якіших обрисів та драпірується живописними складками. М'яка форма верхнього жіночого плаття – «*вестідо*» – дозволяє розгледіти також яскраво-зелений колір нижньої спідниці – «*баскінї*», яку, за тогочасною модою, шили з тафти контрастного до «*вестідо*» забарвлення. Характерною ознакою часу є також ліф плаття – «*вакери*», з вузькими рукавами та підкладеними на рівні плечей валиками, що надягався на жорсткий корсет і підкреслював тонку талію.

Окремою «датовальною» деталлю є віяло-подібний напівстоячий комір, так званий «*комір Медичі*», який увійшов у моду в костюмах аристократичних осіб на початку XVII ст., замінивши напіввідкладний брижовий «*комір Стюарт*». Він проіснував до кінця першої чверті XVII ст. Опис подібного типу комірів повністю збігається із зображенням на картині Пепейна: «Шили їх з тонкого полотна, батисту, рідше з шовку, часто плісированими, оздобленими мереживом. Коміри підтримувались каркасом з дроту, китового вуса або тонких лозинок. Під кінець періоду (тобто першої чверті XVII ст. – О.Ж.) каркас став гнучкішим і комір м'якше відгинався дещо назад» [28]. Повністю відповідає запропонованому датуванню і форма манжетів: разом з поширенням «*коміру Медичі*» почали з'являтися й манжети, відгорнуті вгору на рукав, оздоблені по краях мереживом. Щодо мережива, то комір й манжети музикантки прикрашені, скоріш за все, «венеціанським гіпюром з геометричним узором у вигляді вузької смуги» [29]. Пізніше смуги почали розширюватись й частіше використовували фландрські мережива щільного шиття з рослинними мотивами узору.

Зачіску дами утворює підняте догори волосся з кільцем кіс на потилиці та конусоподібний валик спереду в точній відповідності до вимог, за-

даних формою коміра початку XVII ст. Щоб зробити зачіску вищою, під такий валик підкладали дротяний або корковий обруч. Зачіска музикантки виразно «читається» на темному тлі й ніби виблискує, вилискує на вигині валика. Ймовірно, її русяве волосся за модою часу припудрене райдужно-перламутровою пудрою. Роздивляючись ретельно виписаний твір Пепейна, сучасники вочевидь сприймали все вбрання цієї дами як надзвичайно розкішне й модне, що підсилювало звучання теми марносластва, про яку вже йшлося вище.

Датування «Алегорії слуху» першим десятиріччям XVII ст. підтверджує також те, що подібні особливості костюмів можна спостерігати на датованій 1604 роком картині «Весільний бал» з московського музею.

Автопортрет. На етапі збирання матеріалів для доповнення наукового паспорту особливу увагу привернула знайдена нами репродукція написаного в 1632 р. Ван Дейком портрета Мартена Пепейна¹, про який йшлося в статті І. В. Лінник [30]. Подальші пошуки призвели до невідомого російській дослідниці ескіза для цього портрета. Ескіз, виконаний в техніці грізайлі, нині знаходиться в Англії, в приватному зібранні

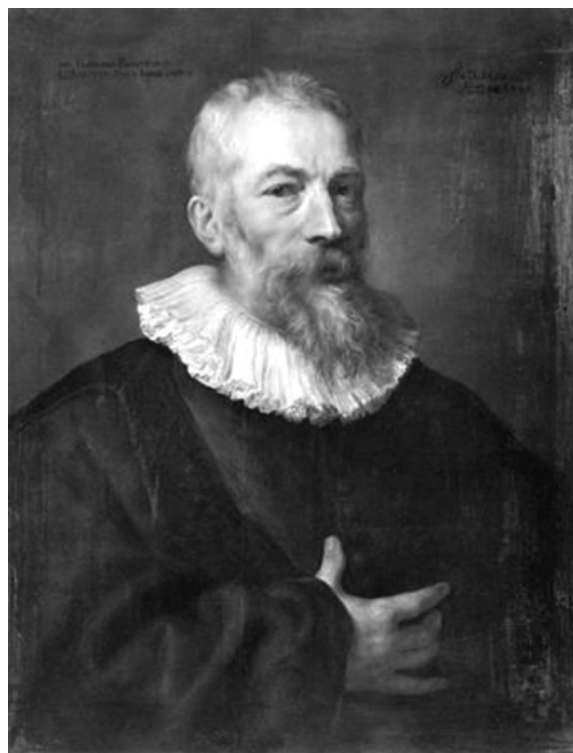


Рис. 3. Антоніс ван Дейк. «Портрет художника Мартена Пейпена». 1632 р. Королівський музей красних мистецтв. Антверпен.

¹ Антоніс ван Дейк. «Портрет художника Мартена Пепейна» (Дерево, олія; 72 × 56; Інв № 793). Королівський музей красних мистецтв. Антверпен [46].

герцога Букле-Квінсберрі (The Duke of Buccleuch and Queensberry), в його родинному маєтку Баутон Хауз поблизу Кеттерінга (Boughton House near Kettering) [31]¹. Відомо, що серію подібних портретів Ван Дейк написав під час перебування в Антверпені – між 1628 та 1632 роками, плануючи свою славетну «Іконографію» [32]. Грізайлі мали слугувати посібниками для граверів, які в подальшому повинні були відтворити в техніці різцевої гравюри зображення славетних сучасників Ван Дейка. Серед портретованих ним осіб – монархи й полководці, державні діячі й філософи, а також найбільш відомі художники, до яких Ван Дейк поряд з Адріаном Браувером, Пітером-Паулем Рубенсом, Якобом Йордансом, Франсом Франкеном, Жаком Калло, Ораціо Джентіллескі та іншими відносив і Мартена Пепейна. Пізніше, у 1645 році, вже після смерті Ван Дейка, ця серія гравюр була надрукована антверпенським видавцем Гіллісом Хендріксом й набула популярності під назвою «Centum Icones» («Сто образів»). Відомо, що портрет М. Пепейна для цього видання гравірував за вищезгаданою грізайлі Ван Дейка Схельте Больсверт (Schelte Bolsvert, (1586–1659) [33].

Зважаючи на те, що на датованому 1632 роком живописному портреті Ван Дейка з антверпенського музею Мартен Пепейн виглядає трохи старшим, грізайльний ескіз, ймовірно, було виконано дещо раніше – близько 1628 р. Якщо за часів створення підготовчого портрета Пепейну було приблизно 53 роки, то на живописному варіанті зображено художника у віці 58 років. Порівняно з ескізом на живописному портреті позицію рук і деталі костюма портретованого теж дещо змінено.

Зображений на обох портретах гарний літній чоловік з правильними рисами обличчя, високим чолом, виразно окресленими скронями та прямим трохи видовженим носом дуже схожий на музиканта з флейтою з київського твору М. Пепейна (подібними є також зображення великого пальця руки та вуха, попри другорядність і, як вважається, «технічний характер» цих деталей й відому манеру Ван Дейка писати на портретах різних людей «типові вандейківські кисті»). Тобто, в київській «Алегорії Слуху», наймовірніше, бачимо невідомий раніше автопортрет Мартена Пепейна. З огляду на те, що «Алегорію слуху» було написано близько 1610 р., (Пепейну тоді мало бути приблизно 35 років) таке припущення є цілком виправданим, бо подібна практика введення в жанрові та історичні картини автопортрета від часів Відрод-

ження була дуже поширеною в європейському живописі.

Уточнення біографічних відомостей про М. Пепейна. Сучасні біографічні джерела дають змогу уточнити та доповнити факти з життя та творчості М. Пепейна, викладені в статті І. В. Лінник, на основі документально зафіксованих подій [34].

У 21.02.1575р. – майбутнього художника було охрещено в Антверпені. Його батько – Гійом Пепейн (Guillaume Perijn) (? – 2.4.1621), мав антикварну крамницю, торгував старими речами та картинами (тому його ім'я також зафіксовано в списках антверпенської гільдії Св. Луки). Відомо також ім'я матері художника – Катарина Ван ден Берге (Catharina van den Berge) (? – близько 1621). До цього часу не знайдено жодних документальних свідочств про обставини й місце навчання художника.

1600 р. – ім'я Мартена Пепейна зафіксовано в списках антверпенської гільдії Св. Луки.

1.1.1601 р. – Мартен Пепейн узяв шлюб з Марією Хейбрехтс (Marie Huybrechts, 1647–1648). Подружжя мало п'ятеро дітей. Один з синів та молодша дочка Пепейна – Катаріна – також стали художниками. Від 1653 ім'я Катаріни Пепейн (Catharina Perijn, хрещена в Антверпені 13.2.1619 – померла там само 12.11.1688) зафіксовано в списках антверпенської гільдії Св. Луки. Катаріна Пепейн була відома переважно портретами церковних діячів, виконаних під сильним впливом творчості Рубенса та Ван Дейка.

Хресною матір'ю старшої дочки Пепейна на ім'я Марта (хрещена в Антверпені 15.3.1615 – ?) була перша жінка Рубенса – Ізабелла Брант (Isabella Brant). Цей факт свідчить про дружні стосунки обох художників та заперечує більш схожі на історичний анекдот відомості про те, що Рубенс не хотів повернення Пепейна з Італії, вбачаючи в ньому свого суперника². Ці відомості наводить біограф Рубенса – Корнеліс де Бі (Cornelis de Bie), проте сам факт перебування Пепейна в Італії документально не підтверджений [35].

1602–1628 рр. – за цей час в гільдійській архівній документації зафіксовано присутність в майстерні художника вісьмох учнів.

1632 р. – Ван Дейк виконує живописний портрет Мартена Пепейна [36].

1642/3 р. – дату смерті Мартена Пепейна документально не зафіксовано. 1642 р. датовано заповіт художника, що зберігся в архіві антверпенської гільдії Св. Луки.

Про відомість М. Пепейна за життя свідчить його портрет в вандейківській «Іконографії»,

¹ Антоніс ван Дейк. «Портрет Мартена Пепейна» (Дерево, олія; 9.0 x 7.0 in.; № 209) Приватна колекція герцога Букле – Квінсберрі. Баутон Хауз поблизу Кеттерінга. Норзхемптоншир. Англія [47].

² Цей факт наводять також давні біографічні довідники [48].

кількість учнів в його майстерні та рівень замовлень, які художник виконував для великих церков Антверпена. Проте сьогодні творчість М. Пепейна не тільки не вивчена достатньо, але й дозволяє окремим дослідникам переглянути весь корпус творів, які до останнього часу атрибутовалися цьому майстру.

До безсумнівних творів М. Пепейна сучасні науковці відносять, насамперед, два підписаних та датованих вітваря для гостьового будинку церкви Св. Єлизавети в Антверпені: «Триптих Св. Єлизавети Угорської» (1623 р.) й «Триптих Св. Августіна» (1626 р.), а також вже згадуваний вище твір «Перехід через Черемне море» (1626 р.) з Музею красних мистецтв в Антверпені та вітварну картину «Св. Норберт» (1637 р.) для Антверпенського кафедрального собору [37]¹. Можна назвати ще дві картини у Валенсені (Франція) (Valenciennes, Musée des Beaux-Arts) – «Св. Бернар та князь Аквітанський» та ескіз до антверпенського вітваря Св. Єлизавети Угорської (там само) [38]. Всі ці твори характеризуються дещо консервативним, для другого-третього десятиріччя XVII ст. стилем, сповненим ремінісценціями скульптури XVI ст. з подібною, трохи скутою поставою фігур. Дослідники відзначають також помітний в цих творах вплив Амброзіуса Франкена Старшого (Ambrosius Francken the Elder, близько 1544–1618). До сильних сторін живопису Мартена Пепейна більшість науковців відносить вдалі, гостро портретні характеристики персонажів [39]. Останнім часом (публікація 2006 р.) німецька дослідниця нідерландського живопису Урсула Хертінг – авторка ґрунтовної монографії про художню династію Франкенів – висловила несподіване припущення про те, що твори «кабінетного формату» («Весільний бал» та «Бал») з московського музею, а також всі картини серії «П'ять почуттів»², належать не Мартену Пепейну, а іншому художнику [40]. Дослідниця вважає, що стиль цих «малих» картин з граційними фігурами, «які мають стереотипні лиця та гнучкі абрис», сформувався під впливом ранніх творів Ієронімуса Франкена Старшого (Hieronymus Francken the Elder, 1540–1610) та Франса Франкена Молодшого (Frans Francken the Younger, 1581–1642). Цю манеру У. Хертінг вважає цілком відмінною від стилю великих за розмірами творів М. Пепейна, «з подекуди незграбними фігурами та «портретними» обличчями». Зважаючи на те, що московський твір «Весільний бал»

підписано повним іменем художника «М. Перуп», а «Бал» та картини серії «П'ять почуттів» – монограмою «МР», німецька дослідниця висловила версію, згідно з якою «кабінетні» твори можуть належати пензлю сина Мартена Пепейна на ім'я Маартен, або пензлю його молодшого брата – повного однофамільця художника. Проте, в архівних документах антверпенської гільдії Св. Луки У. Хертінг не знайшла переконливих доказів існування таких живописців.

На наш погляд, причини значної різниці в стилі творів в обох груп слід шукати у невивченій до кінця біографії самого Мартена Пепейна. Цілком ймовірно, що художник міг навчатися в майстерні Франкенів, або перебуває під впливом дуже виразного стилю цієї славетної майстерні на ранньому етапі своєї творчості. «Іншу» манеру відомих на сьогодні пізніх творів Пепейна можна пояснити, зокрема, впливом італійських майстрів, бо всі великі за розмірами твори художника датовані другим десятиліттям XVII ст., або написані ще пізніше, можливо дійсно після його повернення з Італії. У. Хертінг ніяк не пояснює той факт, що картини серії «П'ять почуттів» та визнаний нею як еталонний твір «Перехід через Черемне море» (1626 р.) підписано однаковою монограмою. З огляду на це, доцільно було б провести порівняльний техніко-технологічний аналіз творів обох груп. Частково матеріали для подібного порівняння надають результати дослідження київського твору. На жаль, показове в даному випадку рентгенографічне дослідження подосі провести не вдалося.

На нашу думку, київська «Алегорія слуху» належить до раннього етапу творчості Мартена Пепейна, позначеного впливом маньєристичного живопису, а її цінність, зокрема, полягає в тому, що це один з небагатьох ранніх жанрових творів майстра (лише два інших – в ДММ у Москві), які є сьогодні музеям. Введений в жанрово-алегоричну сцену автопортрет художника, відомого саме майстерністю зображення історичних та релігійних персонажів, наділених виразними портретними характеристиками, додає значущості невеличкій картині з Музею Ханенків.

Уточнення даних наукового паспорта

Науковий опис. Зважаючи на все вищевикладене, доцільно внести зміни в опис картини, наведений в інвентарній книзі (російською), який

¹ Marten Pepyn, «St Norbert», 1637, Oil on panel, 158 x 120 cm, O.-L. Vrouwekathedraal, Antwerp [49].

² За стилістичними особливостями до цієї ж групи творів можна додати й – «Весілля в Кані Галилейській» («The Marriage at Cana», Oil on Panel, 74 x 104.8 cm.) [50]. Цей твір, що був на аукціоні в 1998 р. містить низку мотивів, близьких київській «Алегорії Слуху». За жанровим трактуванням сюжету й композиційною схожістю з московськими картинами, його також можна датувати першим десятиріччям XVII ст. Окрім того, відносно недавня оцінка цього твору експертами Сотбіс (EUR 15,000–20,000) може слугувати показником для визначення сьогоденної страхової вартості київської картини.

містить певні фактичні та стилістичні неточності.

Замість: «За клавикордами сидит, отображенная по колени молодая женщина в ярко-красном платье с поднятым вверх белым воротником и с высокой прической. Она повернулась направо и смотрит на молодого человека в коричнево-серой безрукавке и с желтыми рукавами, который держит в левой руке флейту. За ними юноша в темной одежде играет на лютне. Фон темно-коричневый. В левом нижнем углу монограмма».

До наукового паспорта слід записати: «На темному тлі зображено трьох музикантів: на передньому плані ліворуч – зображена в $\frac{3}{4}$ звороті праворуч дама, яка грає на верджинелі з розписною покриткою, в червоному платті типу «вестідо» з відігнутим «коміром Медичі» та з високою зачіскою; з лівого боку – зображений в профіль чоловік з флейтою у правиці, (автопортрет Мартена Пепейна (?), у коричнюватому колеті з брижовим коміром, широких, що носять на стегнах, штанах, й у панчохах на підв'язках; в глибині, ліворуч від центру – юнак з лютнею.

У лівому верхньому куті – підпис-монограма «МР» (букви написані разом).

Опис зворотного боку:

Дошка паркетована, на дошці та планках паркетажу старі написи та номери:

«5272» – на дошці грифельним олівцем;
«854» – на планках паркетажу чорною тушшю;
«Паркетирована в 1909 г.» – на середній вертикальній планці грифельним олівцем;
«121» – угорі на правій вертикальній планці зеленим олівцем, цифри в колі;

«Из Киева. Муз. зап/в ис. ЖК16 Мошь «Трио» 28 × 33. 1/2» – в центрі на нижній горизонтальній планці грифельним олівцем;

«25» – внизу на лівій вертикальній планці горішковым чорнилом на паперовій наклеїці;

«983» – праворуч на нижній горизонтальній планці блакитною олійною фарбою;

«20 ЖК» – ліворуч на нижній горизонтальній планці білою олійною фарбою».

Транскрипція імені майстра. При внесенні відповідних змін в інвентарні дані картини «Тріо» (заміна назви твору та його датування), необхідно взяти до уваги також те, що латинське написання імені та прізвища автора відоме в двох варіантах: «Marten Perun» та «Marten Perijn» [41]. За правилами транскрипції, й буква «у», й дифтонг «іј» голландського алфавіту традиційно співвідносяться з українською фонемою «ей» [42]. Саме така транскрипція повсюдно закріплена в мистецтвознавчій літературі (для порівняння: «Snyders, Gysbrecht, Gryf, Metsys, Dijck, Lodewijk» – «Снейдерс, Гейсбрехт, Грейф, Метсейс, Дейк, Лодевейк»), тому доцільним є заміна в музейній документації «Пепін» на «Пепейн».

Таким чином, наше повідомлення дає підстави до затвердження нових інвентарних даних на твір № 20 ЖК.

Замість: «Мартін Пепін, 1575 – бл. 1642, «Тріо» у відповідну документацію слід внести: «Пепейн, Мартен; Перун (Perijn), Marten; 1575, Антверпен – 1642/3, Антверпен; Фландрія; «Алегорія Слуху» з серії «П'ять почуттів». Близько 1610 р.; Дерево (дуб), олія; 34 × 28,5».

1. Архів ММБВХ. Од. хр. №13, Оп. №7, Спр. №1. – інвентарна книга живопису ЖК, почато: липня 1946 р.
2. Собрание картин В. А. Щавинского. – СПб., 1917. – С. 107.
3. Сак Л. Н. «Картины Мартена Пепейна в музеях СРСР / Л. Н. Сак // «Искусство» –1960– №1, – С. 70–73.
4. Київський Державний музей західного і східного мистецтва. Каталог західноєвропейського живопису і скульптури. – Москва, 1961. – С. 77. – Кат № 93.
5. И. В. Линник, «Живопись Мартена Пепейна в собраниях СССР / И. В. Линник // Труды государственного Эрмитажа. – Л., «Искусство», 1985. – т. XXV – С. 41–49.
6. Там само. – С. 46.
7. Там само. – С. 47.
8. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. – Antwerpen. Catalogus Schilderkunst Oude Meesters. – Antwerpen, 1988 – Blz. 287.
9. Schuster-Gawlowska M. Marques de corporations, poincons d'atelier et autres marques apposees sur les supports de bois des tableaux et des retables sculptes flamands / M. Schuster-Gawlowska // Essai de documentation a partir des collections polonaises. Jaarboek van het koninklijk museum voor schone kunsten. – Antwerpen, 1989. – P. 211–261.
10. Егорова К., Государственный музей изобразительного искусства им. А. С. Пушкина. Собрание живописи. Нидерланды 15–16 в., Фландрия 17–18 в., Бельгия 19–20 в. / К. Егорова, – М., 1998. – С. 234. (Див. також 3, 5).
11. Senses and Sins. Dutch Painters of Daily Life in the Seventeenth Century / Ed. by J. Giltaij. – Rotterdam, 2004. – P. 247–248.
12. Майкарп А. Зримая музыка. Европейская живопись и графика 16 – начала 19 веков. Каталог выставки в ГМИИ им. А. С. Пушкина 28.11.2000 – 25.2.2001 / А. Майкарп. – М., 2000. – С. 15.
13. И. В. Линник. «Живопись Мартена Пепейна в собраниях СССР» / И. В. Линник. – С. 41.
14. Див. 10. Кат. № 4, 5, 17, 25; Лл. С.27, 28, 30, 31.
15. <http://www.reference.com/browse/wiki/Harpsichord> (25.07.06).
16. Wikipedia, <http://www.bigduck.com/mottos.html> (28 July 2006).
17. McLaren N., The Dutch Shool 1600–1900, National Gallery Catalogues / N.McLaren –London, 1991/ – V. 1. – P. 466–469.
18. Див. 11. – P. 265, 268, 285.
19. Стамеров К. К. Нариси з історії костюма / К. К. Стамеров. – Київ, 1978. – Ч. II. – С. 35–58.
20. Мерцалова М. Н. Костюм разных времен и народов / М. Н. Мерцалова. – М., 1993. – Т. 1. – С. 312.
21. Стамеров К. К., Вказ.праця – С. 43.
22. Там само.
23. Там само. – С. 46.
24. Там само.
25. Там само. – С. 41.
26. Див. 20.

27. Стамеров К.К., Вказана праця – С. 43.
28. Там само. – С. 48.
29. Там само. – С. 38.
30. Див. 8, Blz. 118.
31. <http://www.boughtonhouse.org.uk/htm/gallery/vandyckm209.htm> (29.07.06).
32. Браун К. Ван Дейк / К. Браун. – М., 1987. – С. 131–134.
33. Там само.
34. Див. <http://www.rkd.nl/rkddb> (27.07.06); <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/pepijn/snorbert.html> (27.07.06).
35. Harting U., Pepyn, Maarten [Pepijn, Marten], Grove Art Online / U.Harting. – Oxford, University Press, 2006.
36. Див. 8, Blz. 118.
37. Там само.
38. <http://www.valenciennes.fr/> (29.07.06).
39. Harting U., Op. cit.
40. Там само.
41. Див. 34, 35.
42. Лидин Р. А. Иностранные имена и фамилии. Написание и произношение. Словарь / Р. А. Лидин. – М., 1998. – С. 150.
43. Див. 10.
44. Див. 12.
45. Там само.
46. Див. 8, Blz. 118.
47. Див. 31.
48. Див.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begr. von U. Thieme/F. Becker, I-XXXVII. – Leipzig 1907-50. – B. 26 – S. 392.; Bryan M.. Dictionary of Painters and Engravers Biographical and Critical / M. Bryan. – London, 1886. – V. 2. – P. 271.
49. <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/pepijn/snorbert.html> (27.07.06).
50. Sotheby's, Important Old Master Paintings. – New York: Friday, January 30, 1998, [Lot 169].

O. Zhivkova

THE PICTURE OF MARTEN PEPYN IN B. & V. HANENKIV'S ART MUSEUM COLLECTION

The article is devoted to attribution of Marten Pepyn's picture. Finally, peculiarities of manner and particular artist's name are defined.

УДК 069.01:27-524

Бондарець О. В.

ХРАМ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ТЕОРІЙ МУЗЕЙНИЦТВА ¹

У руслі системно-комунікаційного підходу до вивчення музейної справи храм розглядається як домусейна форма нагромадження та використання історико-культурних цінностей. Автор також звертає увагу на храмові комплекси, враховуючи основні завдання екомусею, та наголошує, що збереження in situ є однією із сучасних тенденцій розвитку музейної справи.

Час та простір сучасної культури опосередкований романтичною міфологією, що зображує музей храмом, до того ж храмом вічним, храмом виявлення абсолютного духу. Основним завданням музею як імпліцитного умістилища абсолютного духу, як зазначає Г. Вдовін [1], є збереження. Але згідно з цією концепцією музей споконвічно несе в собі антиномію «збереження» та «доступності», «охорони» та «трансляції». І «хранителі», і «популяризатори» вказують на втрату почуття оригіналу, що є першопричиною кризи музейництва як світоглядної кризи.

Саме тому сучасні дослідники, вивчаючи теоретичні засади музейництва, звертають особливу увагу на річ. Речі існують самі по собі, але значен-

ня реальних вони отримують залежно від того, в якому комунікативному вимірі перебувають. Певним когнітивним механізмом опосередковане розшарування реальності, насамперед, на сферу фізичного буття, що доступна через спостереження речей, та сферу повідомлень, що доступна через повідомлення про них [2]. У сфері повідомлень річ отримує знакове оформлення. Б. О. Парахонський наголошує, що речі як знаки мають певне інформаційне навантаження двоякого типу: 1) інформацію про сутність речі та 2) значення в певній мовній системі [3]. Межа між річчю-в-собі та річчю-для-нас відділяє дійсне від уявного.

Наукове пізнання прагне до досягнення речей самих у собі. Оскільки сама річ та її зв'язки не надані

¹ Доповідь на IX Міжнародних Могиланських читаннях «Музейне збереження пам'яток сакрального мистецтва. Історія, сучасна практика і майбутнє» (17–18 лютого 2005 р.).