

Î ëáí à ÆËÂËÏ ÆÏ,
 çàâ.á³ää³ëî ì çàõ³áí î °áðî î áéñüëî áî ì èñòáõðàà
 Ì óçâð ì èñòáõðàà Áî áääî à òà Æàðáàððè Õáî áî è³á

ДОЛЯ ОДНІЄЇ КАРТИНИ,

АБО ТАЄМНИЦЯ «МАЙСТРА ЗИМОВИХ ПЕЙЗАЖІВ»

«Музей має бути не тільки зібранням раритетів і зразків, він має бути одночасно й школою, храмом, священним місцем, куди мають линути всі для вивчення прекрасного й поклоніння красі». Ці слова належать Богдану Івановичу Ханенкові — нащадку старовинного гетьманського роду, відомому київському меценату й громадському діячу, водночас енергійному практику й світлому романтику. Його сердечній щедрості ми зобов'язані тим, що наприкінці позаминуло століття на Терещенківській (тоді — Олексіївській) вулиці Києва з'явився вишуканий двоповерховий будинок, відомий сьогодні усім. Стрункий ритм парних колон, граційні арочні вікна, ошатні ліплені гірлянди фризу, древній герб з лицарським шоломом на фасаді цього будинку нагадують прекрасні венеціанські палаццо. Інтер'єри будівлі створюють чарівну низку історичних стилізацій від готики до рококо. Втілюючи задум Ханенка, над створенням фасаду та інтер'єрів працювали різні архітектори й художники — Роберт-Фрідріх Мельцер, Петро Бойцов, Владислав Марконі, Олександр Кривошеєв, Вільгельм Котарбінський, Михайло Врубель. Сьогодні розміщений тут Музей мистецтв Богдана та Варвари Ханенків справджує сподівання колекціонера. Цей будинок зберігає безцінні скарби мистецтв, як храм, і є відкритим для кожного, як школа мистецтв.

Богдан Ханенко, закінчивши юридичний факультет Московського університету й розпочавши суддівську практику в Петербурзі, ще замолоду відкрив для себе вишуканий світ живопису старих майстрів. Він часто навідувався до Ермітажу і кожного дня проходив відомим на весь Петербург Апраксиним двором, де торгували різними антикварними дивами. Початок колекціонування сам Ханенко відносить до 1872–73 років. Згодом він став завсідником картинних галерей, антикварних крамниць і аукціонів, знавцем музейних зібрань Європи. Пристрасть до мистецтва виявилася для нього покликанням і долею.

Після виходу у відставку в 1888 році Ханенко оселився в Києві й почав створювати омріяний дім-музей. Предмети старовини й мистецтва Богдан Іванович розшукував на найбільших аукціонах Петербурга, Варшави, Відня, Мадрида, Парижа, Рима, а часом знаходив неоціненні скарби на занедбаних горищах не обізнаних у мистецтві власників. Ханенко постійно навчався сам і користувався консультаціями найвідоміших європейських учених. «Володіти картиною Тиціана чи грецьким мармуром V століття, — писав він, — і не пока-



Богдан Іванович Ханенко. 1900-ті роки

зувати ці предмети, — те саме, що привласнити собі самому невидані твори Пушкіна, Гете або Шекспіра. Творіння геніїв по своїй суті не можуть належати тільки тим, хто ними володіє». Ідеї про служіння суспільству й народній освіті, притаманні дворянській інтелігенції минулого століття, Ханенко не тільки декларував, а й діяльно втілював у життя. Окрім складання власного зібрання, він фінансував археологічні розкопки, підтримував місцеві художні промисли та власним коштом побудував павільйон російського живопису для Венеційської бієнале. Павільйон цей працює й досі.

На відміну від багатьох сучасників Ханенко не прикрашав зали свого особняка витворами мистецтв за принципом декоративності, а послідовно збирав колекцію загальнодоступного художнього музею. Інтер'єри будинку вибудовувалися під окремі розділи зібрання. Експонати та їхнє оточення, згідно з задумом, мали поєднатися в єдиний комплекс і створити образ часу, воскресити дух минулих епох.

У заповіті, складеному в березні 1917 року, Ханенко передав свої найцінніші колекції предметів старовини й мистецтва, рідкісну бібліотеку й сам особняк у власність місту Києву. Задум про музей світового мистецтва, відкритий для широкої громадськості, мала здійснити його дружина — Варвара Николівна. Вона походила з відомої київської родини Терещенків і була донькою Николи Артемовича — цукрового промисловця й, в свою чергу, великого благодійника й поціновувача мистецтв.

Варвара Николівна не тільки поділяла захопленість свого чоловіка мистецтвом, після смерті Богдана Івановича у складні часи громадянської війни вона зберегла колекцію і зробила все можливе, щоб його мрії про музей втілилися у життя.

Після декрету 1919 року про націоналізацію художніх скарбів колекція новоствореного музею суттєво поповнилася. Найціннішим дарунком стало зібрання петербурзького колекціонера Василя Олександровича Щавинського (1868–1924). Мешкати та працювати в Петербурзі Щавинському судилося з політичних обставин. Хімік за фахом, знавець та колекціонер живопису за покликанням, він, ще замолоду висланий з Києва за українофільські погляди, майже все життя провів вдалині від рідної землі та завжди мріяв прислужитися батьківщині. Відомо, що Щавинський товаришував та листувався з Богданом Ханенком. Не випадково Варвара Николівна Ханенко саме до нього звернулася, після смерті Богдана Івановича, з проханням приїхати до Києва і очолити музей. На жаль, певні особисті та політичні обставини не дали тоді Василю Олександровичу зробити це.

У буремному 1917 році В.О.Щавинський склав заповіт, у якому висловив бажання долучити своє зібрання, що складалося переважно з живопису та гравюр майстрів Нідерландів, Фландрії та Голландії, до колекції Ханенка. Того ж року, занепокоєний долею своєї збірки, Василь Олександрович передав значну її частину на тимчасове збереження до Ермітажу. У 1923 р. Щавинський подав до Всеукраїнської академії наук заяву, в якій підтвердив своє рішення, висловлене в заповіті.



Вхід до музею на вулиці Терещенківській

Краще за все людську і громадську позицію висвітлюють такі слова колекціонера: «Не маючи жодного способу переховувати мої малюнки або перевезти їх до Київського музею, я передав 122 з них, по опису, до Ермітажу на тимчасовий схов.

Московським декретом од 8 березня 1923 р. було оповіщено, що всі художні речі, що переховуються у державних музеях, визнаються як державна власність й власникам не повертаються.

Не маючи на думці перечити цій постанові, я, проте, гадаю, що я все ж таки маю рацію піклуватися, аби моя колекція, як не дуже корисна Ермітажеві, але маюча велике значення для українського музею, була передана згідно зі своїм призначенням...

Звертаючись з цим моїм проханням до Всеукраїнської Академії Наук, я маю ще додати: 1) що колекція моя складена переважно з малюнків західноєвропейських майстрів XVII ст., доби розквіту північного мистецтва, яка мала великий вплив на українську культуру, 2) що колекція моя складена виключно на мої трудові заробітки, бо жодного майна я не придбав собі, окрім книжок та малюнків, призначених українському музеєві, 3) її можна було б прилучити, якщо буде ухвалено Всеукраїнською Академією Наук, до музею Б.І.Ханенка, який вже має колекції цього гатунку.

Судилося мені значну частину мого віку перебувати за українськими кордонами, але ж я ніколи не покидав думки стати колись хоч у малій пригоді країні, яку я й мій рід завше вважали рідною».

1924 р. Василь Олександрович Щавинський трагічно загинув, 28 грудня його вбили бандити на вулиці Санкт-Петербургу.

Співробітникам музею Ханенків довелося докласти ще чимало зусиль, щоб у 1925–1926 роках його колекцію було таки «відпущено» з Ермітажу та долучено до збірки Ханенка. Проте, одна з найцінніших картин Щавинського до Києва так і не дісталася. Йдеться про твір учителя Рембрандта, амстердамського художника Пітера Ластмана (1583–1633) «Вірсавія за туалетом». Ця робота була серед тих 122 картин, які тимчасово зберігалися в Ермітажі. З невідомих причин у 1926 році її було вилучено з переліку творів, що передавалися до Києва. «Вірсавія» й досі перебуває в зібранні Ермітажу (Інв. ¹ 5590), хоча згідно з волею колекціонера, як частина єдиної колекції, мала увійти до скарбниці музею Ханенків. Лишається сподіватися, що це коли-небудь таки станеться.

В цілому за заповітом колекціонера музей отримав 169 живописних творів. Частина збірки, яка зберігалася в петербурзькій квартирі Щавинського, передала до Києва його вдова. На жаль, в подальшому всі ці твори спіткала складна доля зібрання Ханенків. За радянських часів з різних причин колекція музею зазнала значних втрат. Найгірші з них — вилучення багатьох дорогоцінних творів під час сумно відомих розпродажів Держторгу в 30-ті роки й нацистські пограбування в період Другої світової війни, у 1941–1943 роках німецька окупаційна влада вивезла з музею тисячі експонатів живопису, графіки й прикладного мистецтва, які не встигли евакуювати. Всі вони зникли безслідно. З 169 творів колекції Щавинського сьогодні залишилося лише 25.

До сумних сторінок історії збірки Ханенків слід віднести й події 1924 року. На вимогу Головпросвіти імена творців музею були виключені з його назви, як значилося в документах, «через повну відсутність за Ханенком революційних заслуг перед пролетарською культурою».

Сьогодні справедливість відновлено. У 1999 році музею повернуто назву, яку заповідали фундатори — Музей мистецтв Богдана та Варвари Ханенків. Перед відвідувачами унікального будинку-музею тут починається дивовижна подорож у просторі та часі, мандрування по прекрасних сходах світової художньої культури.

Твори ж, передані за заповітом В.О.Щавинського, є тепер окрасою постійної експозиції нідерландського, фламандського і голландського мистецтва. Їх вивчення досі триває, бо часом на те, щоб встановити ім'я автора того чи іншого твору, правильно зрозуміти його прихований зміст, потрібні роки, а іноді й десятиріччя. Саме так склалася доля «Зимового пейзажу» з колекції Щавинського — сьогодні одного з найбільш знаних шедеврів київського Музею мистецтв Б. та В.Ханенків. Про результати тривалого мистецтвознавчого пошуку надалі й піде мова.



Тут починається огляд музейних скарбів

І римхи погоди — ознака не тільки нашого часу. В кінці 16—на початку 17 сторіччя захід Європи потерпав від цілої низки незвично холодних зим. Цей період навіть здобув серед істориків назву малої льодовикової ери. Однак, попри суворість погодних умов, тодішні художники Нідерландів, країни, розташованої на території сучасних Бельгії та Голландії, знайшли у побіглих долинах та замерзлих каналах нове джерело натхнення. Засніжені краєвиди — інновація мистецтва 17 сторіччя — здобули серед публіки таку популярність, що багато живописців, намагаючись подолати

жорстку конкуренцію художнього ринку, присвятили свою творчість винятково вузькій спеціалізації — «зимовому пейзажу». Попит на зображення саме зимових сцен зростав тим більше, чим відоміші були митці, які зверталися до цього витонченого жанру. Простий перелік імен скаже сам за себе: Пітер Брейгель Старший, Абель Гріммер, Деніс ван Альслот, Хендрік Аверкамп, Лукас ван Валькенборх.

До цього ж ряду належить і автор «Зимового пейзажу». За гострою виразністю індивідуальної манери він був чи не найсамобутнішим з тогочасних художників-«зимовиків». На



жаль, ім'я цього майстра, як це часто трапляється в історії мистецтва, загубилося в пліні часу, здавалось би, навік. Його сповнені таємничої сили краєвиди, зовсім не схожі на інші зображення зими, ще з 17 сторіччя прикрашали славетні художні збірки, але до недавнього часу всі вони вважалися творами невідомого художника. Картина Франца Франкена Молодшого «Інтер'єр галереї» з віденського Музею історії мистецтва є свідченням того, що за життя цей митець мав славу, гідну його таланту. Поряд з іншими картинами та дивами природи в інтер'єрі «кабінету шанувальника мистецтв», як тоді називали приватні збірки художніх скарбів, на картині Франкена зображено один з зимових краєвидів нашого майстра.

Проте майже ціле століття знадобилося для того, щоб декілька поколінь знавців нарешті змогли встановити справжнє ім'я цього віртуоза пензля.

Першим, хто звернув увагу істориків мистецтва на групу близьких за стилем творів, був Василь Олександрович Щавинський. У своїй статті в часописі «Старые годы» за 1908 рік він описав не підписаний та не датований краєвид із власної збірки та запропонував для загадкового пейзажиста умовне ім'я — «Майстер зимових пейзажів». Порівняння з картинами іншого нідерландського художника — Йооса де Момпера дозволило Щавинському дійти висновку, що «Майстер зимових пейзажів» творив у першій чверті 17 ст. в Антверпені. Окрім того, дослідник знай-

шов у приватних російських колекціях, як пише він сам, «три зимових пейзажі, такі за характером композиції і стилю рисунка близькі один до одного, що відразу признав у них твори одного пензля». Колекціонер був також першим, хто вказав на головні прикмети своєрідної стильової манери цього художника. «Величне, вкрите інеєм дерево, тонке і ніжне мереживо оголених гілок і гілочок він населяє згра-

ями пернатих, старанно відзначаючи особливості кожного виду. Типова особливість композиції майстра полягає в тому, що він обмежує зображуваний пейзаж справа чи зліва, а іноді й одночасно з обох боків, могутніми стовбурами старих дерев, що відіграють роль традиційного коричневого першого плану», — писав з цього приводу Щавинський.

В експозиції київського музею ця картина до останнього часу була



Франц Франкен Молодший. Інтер'єр галереї



Гейсбрехт Лейтенс. Зимовий пейзаж. Малюнок. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург

позначена як твір невідомого художника кола Пітера Брейгеля Старшого. Повна відірваність від зарубіжної фахової літератури як за радянських часів, так і в злиденні для науковців роки незалежності не дозволила музейникам дізнатися про сенсаційну статтю голландського знавця живопису Петруса Рееліка, який ще у 1942 році опублікував вишуканий зимовий пейзаж зі своєї власної колекції. На зворотньому боці цього твору було викарбовано монограму з літер «Г» та «Л». В списках майстрів гільдії антверпенських живописців — гільдії Св.Луки дослідник відшукав відомості про художника, ім'я котрого збігалося з початковими літерами монограми. Це ім'я було — Гейсбрехт Лейтенс. Вказуючи на цілий ряд подібних за стилем картин у європейських музеях і приватних колекціях та спираючись на характерні деталі авторського почерку, відмічені

В.О.Щавинським, П.Реелік висловив припущення, що «Майстер зимових пейзажів» та Гейсбрехт Лейтенс — той самий художник. Список автентичних творів майстра дослідник розширив від трьох, вказаних Щавинським, до вісімнадцяти.

Минуло ще тридцять п'ять років. Аж ось у 1973 наполегливі архівні пошуки та блискучий стилістично-порівняльний аналіз дозволили німецькій дослідниці Едіт Грейндл назвати вже сорок чотири достовірні картини загадкового «Майстра зимових пейзажів». Лише чотири з них мають підпис-монограму «Г.Л.», і тільки на двох зображено не зиму, а іншу, теплу пору року.

Однак, нечисленні факти з біографії Гейсбрехта Лейтенса, які дослідниці вдалось на той час встановити, були надзвичайно скупими. Ми і

тепер маємо лише приблизне уявлення про особистість «Майстра зимових пейзажів». Відомо, що художник народився 1586 року у Антверпені, навчався та був підмайстром у знаного нами лише за ім'ям живописця Жака Вроліка. У 1611 році Гейсбрехт Лейтенс отримав кваліфікацію самостійного майстра в гільдії Св.Луки та з 1617 по 1627 рік мав кількох учнів у власному ательє. Окрім того, в архівах гільдії художник згадується як капітан громадянської вахти. (Дещо пізніше Рембрандт увічнив одну з команд подібної соціальної служби, що охороняла громадський порядок в місті, у своїй славетній «Нічній варті»). Для остаточної впевненості у тотожності монограміста «Г.Л.» та антверпенського «Майстра зимових пейзажів» цих документально підтверджених фактів було недостатньо.

І ось нарешті в 1988 р. (за збігом обставин — ніби навмисне до 80-річчя першої статті Щавинського) беззаперечний доказ, якого так бракувало, було знайдено. У часопису «Die Kunst» німецька дослідниця Урсула Хертінг опублікувала довгоочіку-

вану типову за стилем картину «Зимовий пейзаж із сокольничим та струмком, що замерз». Твір було підписано вже не монограмою, а повним ім'ям художника — Гейсбрехт Лейтенс!

Між тим, у київському музеї, де зберігається саме та картина художника, з якої й почалося відродження імені Гейсбрехта Лейтенса з небуття, про тривалий і майже детективний



Зимовий пейзаж з циганами. Музей історії мистецтв. Відень



Гейсбрехт Лейтенс. Зимовий пейзаж. Фрагмент

хід мистецтвознавчого розслідування не було відомо нічого. У 2006 році, завдяки міжнародній організації дослідників мистецтва Нідерландів (CODART), мені пощастило працювати в одному з найвідоміших в Європі мистецтвознавчих архівів у Гаазі. Тут, розшукуючи серед досконало організованих картотек хоч які-небудь свідчення про загадкового художника, я й ознайомилась із матеріалами тривалого дослідження. З'ясувалося однак, що жоден з закордонних колег — дослідників спадку «Майстра зимових пейзажів» особисто не бачив і не аналізував київського твору. Належність цієї картини, позбавленої не тільки підпи-

су, але й монограми, пензлю Гейсбрехта Лейтенса ще потрібно було довести.

В музеї Ханенків розпочалося комплексне дослідження твору. Поєднання стилістичного аналізу із вивченням техніко-технологічних характеристик дозволило нарешті повернути перлині київської колекції справжнє ім'я її автора.

Придивимось до нашого «Зимового пейзажу» пильніше: застигли у льодовій розкоші голі дерева чудернацької форми, припудрені першим снігом сучкуваті гілки, розгалужені на тисячі вигинів, заплутані у лабіринт... Тендітно та ніжно художник зображує могутні крони: з-під



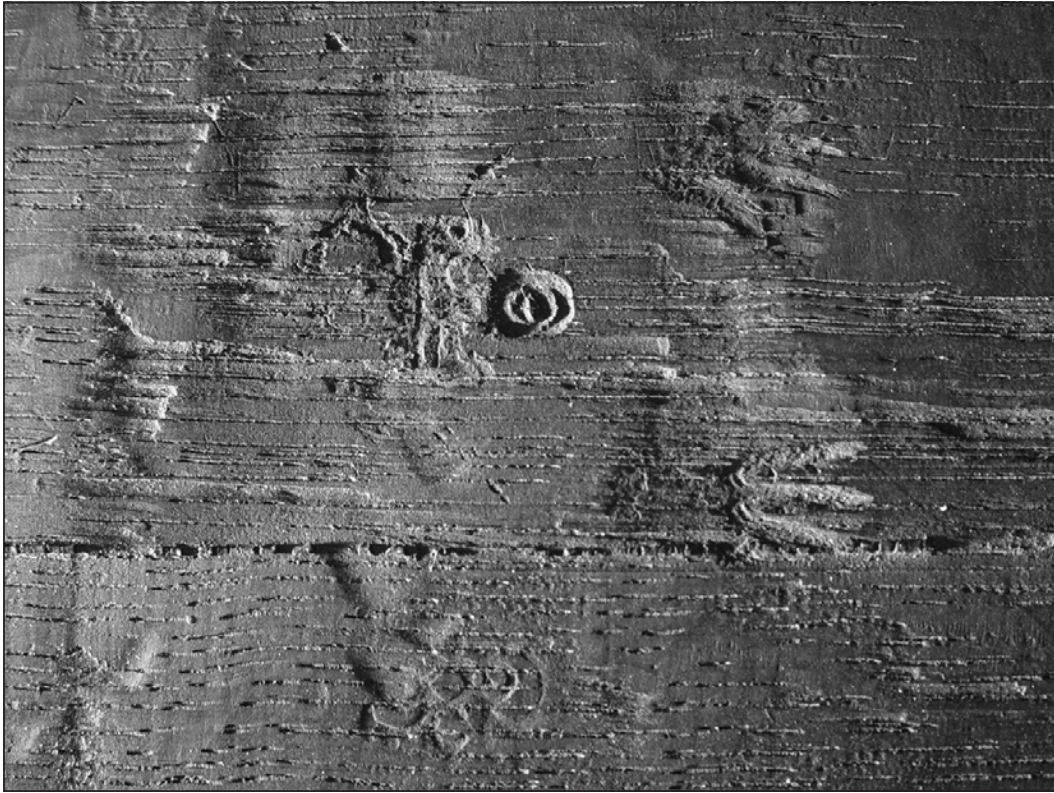
Гейсбрехт Лейтенс. Зимовий пейзаж. Фрагмент

його пензля виходять справжні портрети дерев, майже монохромні, з сіро-блакитно-охровими та коричнево-жовто-рожевими відтінками. На гілках безліч птахів. Тут можна впізнати сойку, одудів, кількох сорок. Двійко зимородків на нижній гілці ніби очікує на мить, коли селянин, що стоїть поруч на льоду, проб'є жердиною лунку й можна буде розпочати риболовлю.

Цікаво, що такі самі пейзажні мотиви зустрічаються майже в кожному творі Гейсбрехта Лейтенса. Зважаючи на подібний «постійний репертуар», деякі науковці навіть висловлювали припущення, що якась хвороба прикувала художника до оселі, спо-

нукуючи його з картини в картину комбінувати однакові елементи в різному порядку. Проте така «монomanія», як жартома назвала цей творчий метод Урсула Хертінг, вочевидь заснована на малюнках, зроблених з природи. Один з них, до речі, дуже близький до київського пейзажу, зберігається сьогодні в Ермітажі. Тож «монomanія» Гейсбрехта Лейтенса не свідчить про відсутність творчої фантазії, а, скоріше, відображає смаки публіки, яка вимагала від нього саме типових витворів, з характерним пізнаванням почерком.

Цілу низку подробиць зимування з постійного репертуару Гейсбрехта Лейтенса відтворено у київській кар-



Клейма на зворотному боці дошки, на якій написано картину

тині. Це не тільки старі дуби з вузлуватими стовбурами, але й високі будинки з гостроверхими зубчастими фронтонами, кривенькі сільські хатки зі стріхами, вкритими снігом; напівпрозора огорожа, яка складається з нещільно збитих дощок, ажурна алея тонких дерев, що веде в глибину живописного простору, повалене дерево на передньому плані, вкрите памороззю, та багато інших.

Маємо пам'ятати, що сучасники Гейсбрехта Лейтенса сприймали такі мотиви не лише як відтворення зимової краси. Тодішній глядач відчував набагато більше, ніж ми, теперішні, що все сприймаємо поверхово. Символічне значення цього пейзажу лег-

ко прочитувалось давніми шанувальниками живопису. У 16–17 ст. вельми популярними були серії з чотирьох картин, присвячених чотирьом сезонам року. В таких серіях голландська традиція послугоувалася найчастіше персоніфікацією — з кожною порою року пов'язували певний вік людини: у вигляді юнака зображували весну, постать задумливого старця уособлювала зиму. У Фландрії другої половини 16 ст. вкоренилася ще одна, нова традиція — пейзажі зі сценами втечі до Єгипту, народження Христа або поклоніння волхвів у сезонних серіях сприймалися як алегорія зими. Поряд з біблійними сюжетами в подібних

пейзажах були присутні й жанрові елементи. По окремих сільськогосподарських роботах можна було навіть впізнати, про який місяць йдеться: у листопаді тварини з пасовища поверталися до хліва, господарі забивали худобу; грудень був місяцем святкування; у січні від хати до хати ходив вертеп, й збирали хмиз, який здули з дерев зимові буревії; місяць лютий був улюбленою для всіх порою карнавалу.

Однією з реалій життя для сучасників нашого художника був також страх перед зимою. У 1564–65 рр., починаючи від другого дня Різдва аж до свята Трьох Королів (Волхвів), ріка Шельда у Антверпені повністю замерзла, і багато людей померло від холоду. Тож страх перед зимою асоціювався зі страхом перед смертю. Звиклий до іносказань глядач 17 сторіччя, роздивляючись зимовий краєвид, наповнений заклопотаними фігурками персонажів, розумів, що тут криється певний натяк: так само як ми готуємось до зими, слід готуватися й до смерті.

Не виглядає, однак, на те, що в підсвідомості Лейтенса під час написання нашої картини звучав лейтмотив «зима — смерть». Надто вже спокійно й розмірено тече життя людей, надто багато на гілках безтурботних птахів, надто ніжними фарбами змальовано вкриту першою памороззю землю. В київському «Зимовому пейзажі» не відчувається ані напруження, ані трагізму. Навпаки, в природі ніби розлите казкове різдвяне передчуття. Може, тут йдеться про просвітлену християнську душу, що спокійно споглядає плин часу. Чи був

«майстер зимових пейзажів» філософом? Чи просто уважним спостерігачем подробиць буття?

Спробуємо однак встановити, про який саме місяць розповідає тут художник. На деревах подекуди зеленіє листя, ще не засохле від холоду, лише потемніле. На дальньому плані зображено селянку із в'язкою очерету для худоби, вже переведеної з пасовиська до хліву. Відомо, що очерет найлегше висмикується відразу по тому, як річка стане. На передньому плані ліворуч — чоловік, котрий жердиною випробовує міцність першого, мабуть ще крихкого льоду. Праворуч — селянин з півнем, чи то щойно купленим до свята, чи навпаки, призначеним на продаж, ймовірно напередодні м'ясниць, що у Нідерландах мали загальносуспільне та навіть економічне значення. По всіх показниках — зима тільки починається, й надворі — кінець листопада, а скоріше — й початок грудня.

Якби ми не знали, що під деревом біля вогнища зображені цигани (подібні постаті у незвичному одязі — яскравих накидках і тюрбанах бачимо на багатьох творах Гейсбрехта Лейтенса), можна б припустити, що художник зобразив відпочинок трьох волхвів. Згадаймо, що в алегоріях зими екзотичні постаті посланців далеких країв слугували провісниками різдвяних свят, що наближаються, й залишимо за таким прочитанням трійці персонажів біля вогнища принаймні статус живописної алузії на тему волхвів.

Суто живописні прийоми, що їх віртуозно використовує автор київського твору, також збігаються з ма-

нерою підписаних еталонних творів Гейсбрехта Лейтенса. Художник не лише послуговується пензлями різних розмірів та форми для передачі імлістого зимового повітря, він злегка розмазує ще непросохлий фарбовий шар, інколи послуговуючись просто пальцем. Такий прийом добре помітний зокрема у зображенні крони дерева. На одній особливо м'яко модельованій ділянці (в кінці алеї) майстер навіть залишає власний дактилоскопічний відбиток! Авторський почерк нагадує багату оркестровку музичної п'єси. Серед віртуозних прийомів та технічних хитрощів: «продавлювання» зворотнім кінцем пензля сирого фарбового шару, тендітне «штрихування», при якому пензель працює як найтонший олівець, численні нашарування прозорих фарб — лесировки, й так звані «пропущення» — майже зовсім не прописані фарбою (лише прозорим лаком) ділянки, крізь які проглядає золотистого відтінку дерев'яна основа.

Проте не тільки стилістичні ознаки доводять у нашому творі авторство Гейсбрехта Лейтенса. Під час дослідження зворотного боку дубової дошки, підготовленої для «Зимового пейзажу» за всіма канонами нідерландської технології, несподівано відкрилися справжні цехові клейма!

На більшості нідерландських картин завдяки численним простругуванням основи такі клейма сьогодні вже втрачені. Реставратори різних часів виконували подібний захід, аби запобігти руйнації картини через «діяльність» жуків-древоточців. Всі клейма «Зимового пейзажу» нам вдалося розшифрувати.

Перше клеймо — «дві долоні» — випалене за допомогою залізного тавра, розігрітого до червоного кольору. Воно належить Антверпенській гільдії Св. Луки та засвідчує якість підготовленої під живопис дошки. Сам знак — «дві долоні», який є складовою частиною герба Антверпена, пов'язують з давньою легендою про велетня, який одрубав кисті рук тим, хто не хотів сплачувати податок за подорожування повз місто по річці Шельді. За народною етимологією звідси й походить, буцімто, назва міста: Антверпен — голландською «hand werpen (лат.)» — «кидати руку».

Друге клеймо — «замок» — на наступному етапі гільдійського контролю слугувало вже підтвердженням якості роботи художника. Під «якістю» в цьому випадку контролери розуміли лише технологічні властивості живопису, не зазіхаючи на оцінку художнього рівня твору. Мотив замку гільдія запозичила з другої складової частини герба Антверпена.

Останнє, третє клеймо — стилізований рослинний мотив — виконано на дошці у «холодний» спосіб, продавлюванням. Цей знак належить особисто майстру, що виготовив дошку, й майже дорівнює підпису. Окрім елементів орнаменту, клеймо містить ініціали ремісника. У нашому випадку — «СС» чи «GG». Такий «підпис» ставили тільки дошкарі певної майстерні в Антверпені. Важливим також є те, що на київській картині присутній повний комплект клейм, який зустрічається досить рідко й може слугувати еталонним при порівнянні з іншими роботами Гейсбрехта Лейтенса.

Отже, на остаточне розкриття загадки «Зимового пейзажу» з колекції Щавинського знадобилося без малого 100 років! Нарешті стару етикетку в музеї Ханенків можна замінити. Замість «Невідомий художник кола Пітера Брейгеля Старшого. Початок 17 ст.» на ній буде вказано: «Гейсбрехт Лейтенс (1586–1646/56)».

Чи допоможе це пояснити таємну манливу силу, що йде від казкового засніженого краєвиду? Чи наблизить нас до розуміння прихованого послання цієї картини? Чи стане ще одним кроком на нескінченнім шляху до мистецького всесвіту?

Приходьте до Музею Ханенків і вирішуйте самі.

