

երկայնական առանցքով անցնող ողի շնորհիվ: Սրանցից փոքրի (նկ. 3) երկարությունը 19 սմ է, լայնությունը միջին մասում 6 սմ է, իսկ ծայրում՝ 2 սմ: Երկրորդ մանգաղը ավելի մեծ է՝ համապատասխանաբար 21, 7,5 և 2,5 սմ չափերով: Սայրերը երկու հավասար մասի բաժանող ողերի հաստությունը 2,5-ից 3 սմ է, իսկ սայրերի հաստությունը 1 սմ:

Վերը նշված նմուշների ձևաբանական վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ վերջիններս հանդիսանում են մանգաղաձև գործիքների առաջին և երկրորդ խմբերի ձևերի սին-

թեզը և կիրառվել են տարբեր բնագավառներում: այն է՝ 1. օգտագործվել են որպես մանգաղներ և 2. անհրաժեշտության դեպքում այգեգործության, կաշվի արտադրության մեջ, որպես կտրող դանակներ: Այս գտածոները հարստացնում են հին Հայաստանի գործիքների մասին մեր պատկերացումները, վկայում են երկրագործության և անասնապահության զարգացած ձևերի, ինչպես նաև ստացվող մթերքների (կաշվի) ինտենսիվ մշակման մասին:

Ս. Ս. ԶԻՆԵՎԱՐՅԱՆ

К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ ТРЕХ НАТЮРМОРТОВ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ МАСТЕРОВ ИЗ СОБРАНИЯ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ АРМЕНИИ

1. «Охотничьи трофеи» Виллема Гау Фергеусона. В 1925 г. из Государственного музейного фонда (ГМФ) в Государственную картинную галерею Армении (ГКГА)¹ была передана картина «Охотничьи трофеи» (инв. № 288; холст, масло; 125,5×105), числящаяся в акте передачи произведением Яна Веникса (ок. 1642—1719). Так она вошла и в каталоги 1926² и 1930³ годов. В устной беседе В. Ф. Левинсон-Лессинг высказал мнение о принадлежности картины Корнелису ван Лелленбергу (1626—после 1676). Эта атрибуция принята в каталоге 1965 года⁴. Под этим авторством она упоминается и у Р. Г. Дрампяна⁵.

¹ В то время—художественный отдел Гос. музея Армении. Реорганизован в 1935 г. в Гос. музей изобразительных искусств, переименованный в 1947 г. в Гос. картинную галерею Армении.

² Государственный музей Армении. Каталог художественного отдела, Эривань, 1925, № 10.

³ Հայաստանի պետական Բանկարան. Գեղարվեստական բաժին. Պատկերասրահի կառուցումը, Երևան, 1930, № 35. Далее: каталог 1930.

⁴ Государственная картинная галерея Армении. Каталог (Живопись, скульптура, рисунок, театр). Ереван, 1965, с. 554. Далее: каталог 1965.

⁵ Р. Г. Дрампян. Государственная картинная галерея Армении. М., 1982, с. 221.

В центре композиции художник изобразил красно-коричневого петуха, подвешенного за ножку и свисающего над столом, на краю которого покоится его голова. Над петухом свисают также подвешенные за ножки и крылышки разного вида птицы (в том числе и сокол) и предметы охотничьего снаряжения. На столе складками лежит болотного цвета ткань с бахромой и ряд других предметов. Весьма осязательно написанный угол стола и колонна, виднеющаяся справа, подчеркивают пространственность композиции. Свет, падающий сверху, живописно играющими бликами отражается на поверхности предметов. Общий темно-коричневый колорит картины оживлен пятнами красного и зеленого, вкраплениями желтого, серо-голубого, серо-розового. В зависимости от фактуры и формы предметов разнообразны и технические приемы их исполнения. Так, например, жесткое оперение написано длинными плотными мазками, а пух—более короткими, тонко наложенными. Полотно отличается мастерством передачи фактуры предметов и удивительной тонкостью цветовых соотношений. К сожалению, оно сильно пострадало от времени—пимеются осипли красочного слоя с последующими записями и тонировкой.

Атрибуция рассматриваемой картины Лелленбергу вызывает сомнения в силу ее стилистических особенностей. Как известно, Лелленберг специализировался в основном на небольших картинах с мерт-

выми птицами, которые писал в большинстве в серо-серебристых тонах, чуть жидкими красками фиксируя тонкие цветовые переходы. Композиции Лелиенберга отличаются лаконичностью.

Подчеркнутая декоративность ереванского полотна, его мотив и композиция, а также манера исполнения сближают «Охотничьи трофеи» с произведениями другого голландского мастера, шотландца по происхождению, Виллема Гау Фергюсона (1632/33—после 1695), который работал в Гааге (1660—1668) и в Амстердаме (1681). Писал он главным образом натюрморты с битой дичью, а также пейзажи с руинами.

Главным объектом изображения в натюрмортах Фергюсона являются охотничьи трофеи. Он варьирует композиции, составленные из разного вида птиц (чаще изображает сокола), предметов охотничьего снаряжения, которые свисают над столом или лежат на нем. Зачастую в композиции художник вносит элементы архитектуры, помещая их на темном фоне. Известные нам произведения Фергюсона сравнительно невелики по размерам. Живописная манера отличается тонкостью наложения мазков, тщательной выписанностью отдельных деталей. Существенную роль в его картинах играет свет, падающий как бы сверху и создающий живописную игру на поверхности предметов, помещенных в центре композиции. Исследователи творчества художника отмечают, что мастерски исполненные им декоративные картины с битой дичью иногда приписывались Яну Венпксу.

Сравним ереванскую картину с близкими по мотиву и композиции произведениями Фергюсона—«Натюрморт с битой дичью» (подписан автором, инв. № 1631; холст, масло; 56×49) из собрания Государственного музея изобразительных искусств Казахской ССР им. А. Кастеева и «Битая дичь» (инв. № 7411; холст, масло; 100×80) из собрания Государственного Эрмитажа.

Во всех трех картинах прослеживается и композиционная близость и повторение мотива с небольшой разницей. Некоторые особенности и детали ереванской картины повторяются в перечисленных выше натюрмортах художника. Это и темно-коричневый фон, и угол деревянно-

го стола, и удивительно похожая во всех трех картинах ткань с бахромой, и фигурирующий во многих композициях мастера колпачок для соколиной охоты, настолько характерный для Фергюсона, что равнозначен его подписи. Во всех трех картинах одинаково освещение предметов. Схожа и манера письма.

Стилистическое сходство между картинами из собрания Алма-Аты, Ленинграда и Еревана, на наш взгляд, очевидно, и может служить достаточным основанием для атрибуции «Охотничьих трофеев» Фергюсону. Голландский мастер малоизучен, и потому датировка рассматриваемой картины представляет определенную трудность. Исходя из стилистических особенностей полотна предположительно его можно отнести к последнему периоду творчества художника. Такого рода декоративные натюрморты с охотничьими трофеями более характерны для голландской живописи последней трети XVII в.

2. «Натюрморт» художника круга Виллема Класа Хеды. В 1930 г. из Всесоюзного объединения «Антиквариат» в ГКГА поступил «Натюрморт» (инв. № 621; дерево, масло; 63,5×47,5), помеченный в акте передачи следующим образом: «Круг Хеды». В «Антиквариат» картина была передана в 1929 г. из Государственного Эрмитажа, куда поступила в 1925 г. через ГМФ из известного собрания П. П. Дурново.

На столе, помещенном в нишу, стоят пузатый кубок-румер, высокий штанген-глас, делфтская тарелка с лимоном, срезанная корочка которого винтом соскальзывает с края стола, подчеркивает воздушное пространство перед ним. Натюрморт отличается цельностью и продуманностью композиции, лаконичностью в подборе предметов. Колорит подчинен тону началу, а мягкий свет льющийся потоком, выделяет предметы из неясного фона.

В каталоге 1965 года⁶ натюрморт числится произведением неизвестного голландского художника XVII века. Так она упоминается и у Р. Г. Дрампяна под названием «Натюрморт с бокалом»⁷.

⁶ Каталог 1965, с. 546.

⁷ Р. Г. Дрампян. Указ. соч., с. 223—224.

Многое сближает рассматриваемую картину с натюрмортом Виллема Класа Хеды (1594—1680/82)—и подбор предметов, лишенных ярких локальных цветов, и контрастное сопоставление их различных материальных качеств, и строго продуманная композиция и неяркое, спокойное освещение. Среди произведений голландского мастера особенно близок нашему по мотиву и композиции «Натюрморт» (инв. № 66; дерево, масло; 73×51), подписанный и датированный 1660-м годом Хедой, из собрания Национального музея в Познани (Польша)⁸. Но ереванская картина во многом уступает произведениям Хеды качеством и манерой исполнения. Известно, что и у Питера Класа (1591—1661), и у Хеды—крупнейших представителей «мочохромных завтраков»—было много последователей, работавших в тех же традициях и находящихся под влиянием их творчества. Учитывая близость ереванского натюрморта с произведениями Хеды, считаем возможным определить его как работу художника круга Виллема Класа Хеды (как и было упомянуто в акте передачи). На основании стилистического анализа натюрморт предположительно датируется началом 1660-х годов.

К сожалению, картина сильно потемнела, а некачественная реставрация и новый слой покровного лака создают сложность для ее более глубокого изучения.

3. «Рыбы на берегу» Абрахама ван Бейерена (?). В 1928 г. из Государственного Эрмитажа в галерею поступила картина, помеченная в акте передачи следующим образом: «Неизвестный голландский художник XVII века. Натюрморт». В Эрмитаж она была передана в 1921 г. через ГМФ из собрания Н. К. Рериха. В каталоге 1928 года⁹ числится так же как в акте передачи, а в каталоге 1930 года¹⁰—как произведение художника гол-

ландской школы первой половины XVII века. В устной беседе А. Д. Чегодаев и М. И. Щербачева высказали мысль о принадлежности картины Абрахаму ван Бейерену (1620/21—1690). Эта атрибуция принята в альбоме 1960 года¹¹ и в каталоге 1965 года¹². Р. Г. Дрампян справедливо высказал сомнение в принятой атрибуции¹³ и датировал натюрморт второй половиной XVII века.

На фоне холмистого, скупо обозначенного водного пейзажа художник изобразил сваленный на землю морской улов, включающий, помимо рыб, лангуста, ракушек, устриц. Справа на бочке лохань с разрезанной на куски рыбой. Чуть вглубине, привлеченная ее запахом, приготовилась к прыжку кошка. Коричневый колорит картины оживлен яркими акцентами красного, изумрудного, черного, серо-серебристого, бледно-оранжевого, подчеркивающим декоративное начало полотна. В упоминаемых выше публикациях натюрморт значится под разными наименованиями. Исходя из темы картины, уточним ее название—«Рыбы на берегу» (инв. № 482; холст, масло; 80,5×103,7)¹⁴.

Как известно, Бейерен, лучший живописец рыб, часто обращался к этой теме на раннем этапе творчества. Поздний период его деятельности в основном связан с изображением роскошных завтраков, букетов цветов. Его кисти принадлежат и ряд марин. Благодаря исключительному композиционному дару и безупречному живописному чутью, Бейерен в своих картинах раскрывал не только красоту предметного мира на переднем плане холста, но и всю прелесть пейзажного фона. В его картинах своеобразно слиты воедино пейзаж и натюрморт (пре-

тернал, на котором она исполнена, а именно—82×105, дерево.

¹¹ Государственная картинная галерея Армении. Альбом (Автор-составитель Р. О. Парсамян). М., 1960, № 77.

¹² Каталог 1965, с. 541.

¹³ Р. Г. Дрампян. Указ. соч., с. 224.

¹⁴ По всем краям картины подставки по 5 см. Размеры без надставок—75,5×98,7. Имеются многочисленные записи по всему фону.

⁸ Натюрморт воспроизведен в книге: А. Добрыска. *Museum Narodowe w Poznaniu. Galeria Malarstwa obcego. Przewodnik*, Poznan, 1977, II, 42, p. 94.

⁹ Հայաստանի պետական թանգարան. Գեղարվեստական բաժին. *Կոր ձեռք բերված իրերի ցուցանիշներ*, Երևան, 1928, № 15.

¹⁰ Каталог 1930, № 30. Здесь неправильно указаны размеры картины и ма-

индивидуально-рыбный). Голландский мастер пишет широко и свободно, и его почти эскизная манера письма со вспыхивающими местами бликами света сообщает картинам особую, только им присущую, выразительность.

При сравнении ереванской картины с подлинными произведениями Бейерена становится очевидной (несмотря на близкий мотив) их стилистическая разница. В рассматриваемом полотне нет характерных для Бейерена единства и продуманности композиции, весьма слабо и схематично написан пейзажный фон (водные пейзажи Бейерена отличаются большой динамикой и драматичностью), живописный почерк характеризуется плотным мазком, да и колорит картины, подчеркивающий ее декоративность, чужд для рыб-

ных натюрмортов художника, который здесь в основном следовал принципам тотального колорита.

Учитывая вышесказанное, считаем, что на данном этапе работы над картиной авторство Бейерена следует поставить под сомнение.

Некоторые особенности полотна—композиция, тяготение автора к монументальности, подчеркнутая декоративность—наводят на мысль о его принадлежности фламандской школе XVII века. Но вопрос этот требует дальнейших исследований и обоснований.

Рассматриваемые в статье картины сильно потемневшие, что не дает возможности для их качественного воспроизведения.

В. Г. БАДАЛЯН