

pk 4101.3
M89

+

22740

КОРОТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ

Шифр Рк Ш 10 ; М 89 Инв. № 2190014

Автор _____

Назва Музей мистецтв Всеукраїнської Академії наук: Каталог картин.

Місце, рік видання К., 1931.

ХХ, 72, 4 с.: іл.

48 л. іл.

Вип. _____

Мод-

**МУЗЕЙ
МИСТЕЦТВ
ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ
АКАДЕМІЇ
НАУК**

КИЇВ 1931

ДО Х-РІЧЧЯ
ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ
АКАДЕМІЇ НАУК

№ 54 мілметр. в. нахисени

34

Книга имеет:

Печатных листов	Выпуск	В переплетн. един. соедин. №№ вып.	Таблиц	Карт	Иллюстр.	Служебн. №	Наклад и исписка
5					54	79	$\frac{34}{1033}$

1871

L E M U S É E D E L ' A R T
D E L ' A C A D É M I E D E S S C I E N C E S D ' U K R A I N E

CATALOGUE DES TABLEAUX

PAR S. O. GHILAROFF

EDITION DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES DE L'UKRAÏNE

KJIW — 1931

Б227249

МУЗЕЙ МИСТЕЦТВ
ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ НАУК

КАТАЛОГ КАРТИН

СКЛАВ С. О. ГІЛЯРОВ

2190014



ВИДАННЯ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ НАУК
КИЇВ — 1931

Бібліографічний список цього видання
вміщено в „Літопису Українського
Друку“ „Нартовому репертуарі“
та інших покажчиках Української
Книжкової Палати

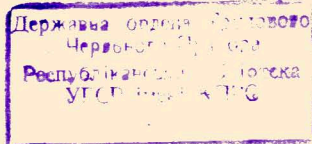
Дозволяється випустити в світ.

Неодмінний секретар Всеукраїнської Академії Наук

О. В. Корчак-Чепурківський.

Аудожня редакція В. Г. Єгоров.

Технічний догляд Г. Х. Комаров.



МУЗЕЙ, що тепер зветься Музей Мистецтва ВУАН, до Революції існував як приватна збірка. Власниками її були Б. І. та В. М. Ханенки. Багаті дідичі, промисловці - капіталісти Б. І. та В. М. Ханенки ще в 70-х роках минулого століття заходилися збирати пам'ятки художньої старовини. Спочатку — звичайна аматорська примха, колекціонерська діяльність Ханенків поволі набула систематичного характеру й свідомої мети. Не маючи дітей і безпосередніх спадкоємців, вони мало не всі свої кошти витрачали на колекціонування, щоб, утворивши в Києві публічний художній музей, тим увічнити своє ім'я в історії культури рідного краю. Здебільшого купували вони художні речі за кордоном — у Парижі, Римі, Берліні тощо, але багато коштовних творів довелося їм набути і на антикварному ринку в Москві та Петербургу, а також у Варшаві й Києві. В колекціонерстві Ханенкам надзвичайно щастило; не один раз, цілком випадково, потрапляли до них речі першорядного значіння. Наприклад, набувши за безцінь купу старих картин, звалених на горіщі одного московського «особняка», що належав гр. Мілютинові, вони знайшли серед них чудовий «Nature morte» Зурбарана, «Портрет старого» та «Жіночий портрет» шк. Рембрандта, «Воскресіння Лазаря» шк. Рубенса та ще кілька речей, що стали за окрасу всієї колекції.

Щиро закохані в старому мистецтві, але далеко не спеціалісти в мистецтвознавстві, Ханенки, набуваючи та визначаючи свої художні речі шукали порад й експертизи і в знайомих колекціонерів-аматорів, і у фахівців-істориків мистецтва і музеїстів. Відомий знавець і збірач нідерландських картин Семенов-Тяньшанський, проф. Київ. Університету Прахов, проф. Одеського Університету фон-Штерн, М. Ф. Біляшівський (потім академік ВУАН) — були за постійних радників Ханенкам у їхній колекціонерській діяльності, а в експертизі речей їхньої збірки брали участь такі корифеї європейської науки, як Боде, Бредіус, Фрідлендер, Гофстедде-Гроот та інш.¹

В результаті невтомної багаторічної праці, перед Великою Війною збірка Ханенків була вже одною з кращих приватних колекцій Росії. Близько трьохсот картин старих художників італійської, нідерландської, єспанської

¹ В бібліотеці Музею зберігається копія з рукопису Б. І. Ханенка, в якій він оповідає про історію складання своєї колекції картин.

і французької шкіль, серед них кілька першорядних творів світових майстрів, чудовий добір італійської і східньої кераміки, гарні зразки античної мармурової пластики, теракоти й скла, старовинних меблів, гобеленів, зброї, тканини, художні вироби Далекого Сходу, староруські ікони, українські килими та вишивки і сила різного роду дрібних речей—емалі, срібла, монет тощо,—усе це містилося почасти в київському будинку Ханенків проти Миколаївського парку на вул. Терещенка, почасти в петербурзькій їхній квартирі на Мільйонній. Звичайно, що для широкої публіки двері збірок були зачинені, але власники не відмовляли в дозволі оглядати їх ученим фахівцям, а Б. І. Ханенко, і собі, в міру сил, їх опрацьовував та почасти публікував у вигляді художньо виданих альбомів («Collection Khanenko», «Древности Приднепровья», «Русские Древности»); видав він був і невеликий каталог своїх картин («Собрание картинъ Б. И. и В. М. Ханенко» К. 1899).

Матеріал для Музею був готовий, надходив час здійснити давно задуманий план—передати його в загальне громадське користування. Поруч київського свого особняка Ханенки будують великий сьомиповерховий будинок, що два його поверхи, безпосередньо зв'язані з залами особняка мали забезпечити майбутній музей відповідним приміщенням; а решту його розплановано під наймані квартири, щоб прибутки з них йшли на утримання музею: Ханенки бо не хотіли, передаючи Києву свою збірку, обтяжувати цим даром міський бюджет.

Настала війна. Перед потребами й завданнями воєнного часу відійшли на другий план справи культурні; Ханенки мусли відкласти організацію свого Музею до сприятливішого часу. Року 1915, коли Києву загрожувала германська окупація, чималу і найкращу частину київської колекції Ханенки евакуювали до Москви і передали на схов до «Історичного музею». У Києві залишилися речі порівнюючи другорядного значіння або надто невкладисті й незручні для перевезення.

Року 1917 вмер Б. І. Ханенко. Не зважаючи на тяжкі й несприятливі обставини перших років Революції, удова його, удова, скільки могла, далі поповнювала свій музей, кудувала порцеляну, ікони; за той час надійшли до збірки й деякі речі, що передали були В. М. Ханенковій її знайомі, емігруючи за кордон. В. М. Ханенко, звичайно, в силу своєї ялісової психології, не могла співчувати Революції, вона дуже боляче переживала руїну старого режиму; проте, не зважаючи на умовляння близьких, вона не хотіла покидати Києва й музею, що був для неї дорожчий за саме життя. Кажуть, ніби підчас гетьманщини, німецьке командування від свого уряду запропонувало їй на дуже вигідних умовах перевезти її майно в Німеччину та обіцяло, що там її збірку влаштують у спеціальному музеї, зберігши за ним назавжди ім'я Ханенків,—В. М. цю пропозицію категорично відкинула.

Коли вперше пришла радянська влада на Україну, в лютому 1919 року, за декретом Раднарккому про націоналізацію приватних художніх збірок,

колекцію Ханенків передано в відання ВУКОМИСу під назвою «Другий київський державний музей». На посаду вченого охоронця призначений був відомий художній діяч архітект Г. К. Лукомський, що за гетьмана переїхав до Києва з голодного Петрограда.

Ретельно взявся Лукомський впорядковувати музей, проявив тут чималий адміністративний хист, тактовність і вміння себе поставити в тій складній і своєрідній ситуації, що в ній опинилася нова установа. Зберегти за музеєм його характер індивідуального досягнення, яким так дорожила колишня власниця, забезпечити для неї самої місце в її домі, захистити майно музею від ревізій — усе це було тоді не легко. Разом із тим треба було привести збірку в музейний вигляд, скласти інвентарний і науковий опис речей, ввести певну систему в розміщення експонатів, завести етикетаж. До цієї праці, крім штатних співробітників, Лукомський залучив і окремих спеціалістів в тій або тій галузі мистецтвознавства. Наприклад речі української старовини описував Д. М. Щербаківський, пам'ятки археологічні — М. О. Макаренко, італійську майолику — А. С. Дахнович, античні пам'ятки — С. О. Гіляров, і т. д. Разом описано й заведено до систематичного карткового каталогу 1259 речей. За весь час цієї роботи Музей був відчинений для публіки (з 26—II); її перепускали без плати й обслуговували штатні пояснювачі — гіді. Збірка Ханенків стала публічним музеєм. Надійшли за той час до музею і деякі поповнення через ВУКОМИС: близько 30 картин і фамільних портретів з Яготинської колекції кн. Репніна, порцеляна з Білоцерківського маєтку гр. Браницької та деякі окремі речі і художня мебля з покинутих буржуазних квартир (напр. гр. Собанського).

Восени 1919 р. Радянська влада покинула Київ і місто зайняла біла армія Денікіна. Декрети про націоналізацію були скасовані й В. М. Ханенко знову стала власницею музею. Але, упевнена в несталості добровольчого режиму й передбачаючи повернення влади Рад, В. М. Ханенко, щоб зберегти за музеєм його індивідуальну суцільність і забезпечити його від того розпорощення, що випадало тоді на долю багатьох приватних колекцій в Росії, вирішила передати музей у власність Всеукраїнській Академії Наук. Високий авторитет цієї установи здавався їй за достатню гарантію від таких можливостей. Це вирішення вона й здійснила дарчим актом з 29/XII—1919 р. Проте юридичної сили цей акт набути не встиг: радянська влада знову повернулася на Україну.

За дальших часів, в обставинах громадянської війни, зміни урядів, польської окупації, Музей перебував у непевному стані; його належність до ВУАН ніяк не оформлювано, був він підпорядкований Губкомісові, («Губерніяльний Комітет Охорони Пам'яток Мистецтва»), що на чолі його стояв т. Б. Вольський, (Лукомський виїхав за кордон незадовго перед відходом Денікіна) а при голяках музей фактично був у повному розпорядженні В. М. Ханенкової, проте функціонував як публічна установа, неначе в силу інерції.

Лише на початку 1921 р. Академія офіційно вступила у володіння Музеєм. 28 лютого Спільне Зібрання Академії затвердило статут музею визначило його штати. Загальне керування Музеєм віддано комітетові (в складі 2 представників од ВУАН, одного від Академії Мистецтва, директора Музею і фундаторші Музею на правах довічного члена. (В. М. Ханенко вмерла року 1922, 24 квітня). На посаду директора призначено М. О. Макаренка, на посаду консерватора А. С. Дахновича, на вченого секретаря П. Н. Лозієва, на бібліотекаря К. П. Вишневічу. Разом штат Музею склався тоді з 12 осіб.

Музей нарешті став на певний ґрунт. Проте зовнішні умови ще довгий час не дозволяли музеєві налагодити своє життя. Голод, холод у приміщеннях, що не опалювалися, мізерні асигнування і кумедно-малі оклади паралізували працездатність персоналу й активність установи.

Влітку того ж таки року Академія відрядила директора музею М. О. Макаренка до Москви з дорученням розшукати й перевезти до Києва ті речі Ханенківської колекції, що там залишилися після евакуації 1915 р. Ці речі після Революції із сховищ Історичного музею потрапили до Московського Музейного Фонду, а звідти розійшлися по різних музеях Москви. Наприклад, ікони й кілька італійських примітивів опинилися в Третьяковській Галерії, решта картин у Румянцевському музеї, порцеляна й скло—в колекції Морозова. Здебільшого евакуовані речі М. О. Макаренкові пощастило розшукати, але деякі, і серед них близько 30 картин з числа найкращих із усієї збірки, невідомо куди поділися і до Києва не повернулися. Зник таким чином «Етюд голови св. Анни» роботи Рубенса, «Бійка кінноти» П. Учело, «Селянське свято» Брейгеля Мужичького, «Букет квітів» Брейгеля Оксамитного, «Поклоніння волхвів» Кареля фан Мандера, «Краєвид» фан де-Вельде та інші. Перевіз М. О. Макаренко до Києву і ті речі, що були в петроградській квартирі Ханенків.

Речі, що їх привіз М. О. Макаренко, збагатили склад Музею принаймні в три рази. Картини перед тим розвішані були досить рідко, а тепер заповнили стіни поспіль, неначе паркетом; переповнилися й вітрини, але всього привезеного розмістити ніяк не можна було й чимало речей і цілих колекцій довелося заховати в коморах. Коли розміщали нові експонати, Музей був на цілих три місяці закритий для публіки, а коли його знову відкрили, то публіку перепускали вже не без плати, як раніше, а за плату в 2.000 і 1.000 карбованців (грошовими знаками того часу); цю плату встановив був Комітет Музею.

Наступними роками (1922—24) діяльність Музею полягала майже в тому, тільки що він у певні дні відкривав свої двері для відвідувачів, обслуговував поясненнями екскурсантів і підтримував своє господарство. Описування привезених із Москви й Петрограду речей спочатку, хоч і поволі, але провадили, але, після скорочення штатів і скасування посади консерватора, припинили зовсім; експозиція, що її влаштували були р. 1921, залишалася без змін. За браком коштів не вживали й потрібних заходів

до реставрації картин, що чимало страждали через неопалення і вогкість музейних приміщень.

Восени 1924 року була в Музеї ревізія РСІ. Ревізійна комісія зауважила ряд хиб і ненормальностей у діяльності директора, констатувала зокрема відсутність інвентарного опису і документів що стосувалися б до привезених з Москви й Ленінграду речей. В наслідок цього М. О. Макаренка звільнено з посади адміністративним порядком. На директора Музею Народний Комісаріат Освіти призначив ректора Київського Художнього Інституту—І. І. Врону (затверджений у вересні 1925 року).

За ухвалою Музейного Комітету організовано спеціальну комісію, що мала завдання перевірити та переінвентаризувати все наявне майно Музею. Комісія складалася з представників од ВУАН та інших Київських наукових установ.

За весь час інвентаризації (з грудня 1924 до квітня 1925 року) Музей для публіки був зачинений, а залі, комори, вітрини й інші приміщення, де було ще не описане майно, Комісія запечатала і здіймала печатки в міру описування. Щодня виконану працю фіксували у відповідних актах. Таким чином складено картковий опис усіх речей Музею; цей опис одночасно став за інвентар, що його доти бракувало (разом описано 4465 речей).

Паралельно з обліком розпочато і працю коло визначення речей. Чимало їх зовсім не мали визначення і будь-якої документації. Р. 1919. За Лукомського, складаючи картковий опис і встановлюючи походження та атрибуції експонатів, базувалися переважно на відомостях колишньої власниці й даних каталогу, що його опублікували Ханенки ще року 1899; ті самі дані повторено й в показнику Макаренка, виданому року 1924. У багатьох випадках ці визначення були явно хибні і їх неправильність вражала з першого погляду (напр., копія з дуже відомого твору флямандського майстра ван дер Ліса «Св. Ієронім» фігурувала як робота Л. Джордано, характерні зразки скульптури доби Ренесансу визначалися, як античні, і т. д.), в інших випадках атрибуція речей, хоч і правдоподібна, потребувала перевірки, бо невідомо було, хто саме автор даної атрибуції і на яких підставах її зроблено. Архів Ханенків, що в ньому, як сказано вище, повинно було зберегтися листування про придбання та експертизу речей Музею, за свідченням М. О. Макаренка, після смерті В. М. Ханенкової, разом із особистим листуванням небіжчиці спалила сестра її М. М. Іващенко. Деякі дані про походження окремих речей можна було здобути з каталогів аукціонних продажів,—багато цих каталогів зберіглося в бібліотеці Музею. Ці самі каталоги чимало допомогли і в атрибуції, оскільки в них зазначено імена експертів, і оскільки ці експерти мали певний науковий авторитет. Наприклад, картини, що їх набували Ханенки з колекції консула Вебера в Гамбурзі (між іншим «Портрет інфанти Марії Терези» Веласкеза, «Знесення богоматери» Чезаро да Сесто) можна було вважати за досить атестовані каталогом, що його склав Фридендер; не збуджували сумнівів й ті речі, що були на виставці, вла-

штованій у Петербурзі журналом «Старые Годы» р. 1908, тощо. Але решта потребувала спеціальних заходів до перевірки їх визначення. Цю роботу (щодо картин) провів був учений секретар С. О. Гіляров почасти самостійно, почасти листуючись із авторитетними знавцями в тій чи тій галузі мистецтвознавства, і в межах союзу СРР і за кордоном. С. О. Гіляров налагодив листування, щоб переекспертувати пам'ятки Музею, з такими установами, як Ермітаж, «Музей изящных искусств» у Москві, Дрезденська картинна Галерія, Галерія Ліхтенштайна у Відні, Kaiser Friedrich Museum у Берліні, Національна Галерія і Bridgewater House у Лондоні, Музей Cinquanteenaire у Брюсселі і т. д. Особливе значіння для Музею мала ласкава участь у перевірці його матеріялів славнозвісного вченого фахівця в малярстві нідерландському д-ра Гофстедде де-Гроот-а; він подав свої висновки про всі майже твори фляманської і голяндської школи, в окремих випадках підпираючи ці висновки надісланням фотографічних репродукцій із власної своєї колекції. З такою же увагою ставився до запитань Музею і берлінський вчений проф. Вінклер, директор Kaiser Friedrich Museum д-р Зарре та інш., а відомий спеціаліст мусульманського мистецтва д-р К. І. Ламм (Швеція), що до нього Музей звернувся по консультацію, щоб визначити окремі речі з колекції східнього скла, взяв на себе опрацювати всю колекцію, що і виконав на підставі фотографій, що їх Музей йому надсилав.

Крім цих листовних зв'язків, Музей навязав і персональні стосунки з окремими мистецтвознавцями з Москви й Ленінграду, що перебували в Києві і працювали над його збірками. Дуже корисна для визначення матеріялів Музею була участь молодих московських вчених спеціалістів з античного мистецтва, співробітників «Музея изящных искусств» — т. т. Харко, Розумовської, Блаватського і Кобиліної; вони старанно вивчили всі пам'ятки античної скульптури та кераміки, що належать Музею, а результати своїх дослідів подали в прилюдних доповідях і в самому Музеї і в науково-мистецьких закладах Москви й Ленінграду (ГАХН, Академія матеріяльної культури та «Музей изящных искусств»).

Розпочата 1925 року перевірка визначення речей Музею, тим самим способом провадилася і протягом наступних років, тобто і власними силами персоналу Музею, і через листовні звертання до іногородніх і чужоземних авторитетів; також використовували знання і досвід спеціалістів, що навідувалися до Музею (вчені охоронці «Музея изящных искусств» Ш. М. Розенталь, В. Н. Лазарев, зав. відділу Музею Троїцької лаври О. М. Свірин та інші). Щоб розв'язати деякі спірні питання, 1926—1928 р. вчений секретар Музею С. О. Гіляров двічі їздив до Ленінграду, і ставив такі питання на обговорення вченої колегії картинної галереї Ермітажу.

В наслідок цієї праці майже весь склад Музею науково перевірено, традиційні визначення, якщо виявлялося, що вони правдиві,—обґрунтовано; неправдиві й хибні—виправлено. Що правда, деякі речі позбулися від цього тих ефектовних атрибуцій, що під ними фігурували раніше. Два

Рембрандта, що ними пишався Музей Ханенко, як виявилося, є лише роботи школи цього майстра («Портрет старого» — копія з Рембрандта роботи його учня Фердинанда Боля, «Жіночий портрет» — робота Бекера), «Ліс», що його приписували Рюїздаєві, — робота Кесселя, «Портрет», що фігурував під іменем фан дер Гельста — робота фан Кейлена, і т. д. Багато картин, що їх вважали за оригінали, як виявилося, є лише копії (фан Дейк, Рубенс, Кореджо), інші зовсім загубили свої іменні атрибуції і перейшли до категорії «анонімів».

Поруч інвентаризації і визначення речей, того ж таки 1925 року проведено й ряд заходів до консервації і реставрації картин. Реставратор Лаври М. І. Касперович склав опис усіх картин, з погляду загрозовності їхнього стану, і на підставі цього опису вироблено план систематичної реставрації. Цей план великою частиною й виконано. Реставраційні роботи до 1927 р. провадив М. І. Касперович, а потім реставратор Київської Картинної Галерії Т. І. Дедь. Разом за 1925—1929 рр. розчищено й реставровано 30 картин.

У зв'язку з реставрацією і перевіркою атрибуцій широко провадили й фотографування музейних речей, що знімки з них потрібні були для порівнянь і експертизи. До 1928 року таке фотографування виконували вільнонаймані майстри, а року 1928 влаштовано при Музеї і власну фотолaborаторію з відповідним устаткуванням. На початку 1930 року фототека Музею мала близько 1500 негативів.¹

Закінчивши облік майна, узялися до переміщення й перевішування експонатів, щоб внести щонайбільше системи в експозицію. Із заль усунуено чимало зайвих речей обстави, що надавали Музеєві вигляд житлового приміщення, картини розгруповано по школах у певній хронологічній послідовності, внесено й більше наукової системи в розміщенні речей по вітринах. Проте, через тісноту приміщень, чимало матеріялу довелося залишити в коморах. Щоб хоч почасти показати його глядачам, у план дальшої експозиції речей покладено, як принцип, постійну часткову їх мобілізацію. Від часу до часу виставлені експонати замінювано на речі з фонду; тим досягали і ширшого показу, і певного відсвіження змісту заль. Крім таких часткових переміщень за 1926—1928 р.р. двічі проведено і ґрунтовне перевішування всіх картин.

Для тієї самої мети — якнайширше показати свої скарби, вживав Музей і методу тимчасових виставок. Року 1926 виставлено картини збірки Щавинського В. О., року 1927 улаштовано виставку тканини, року 1928 — виставку мистецтва Далекого Сходу, року 1929 — виставку Голянської мариони, а року 1930 — виставку українського килима.

До 1926 року Музей складався майже з самих тільки речей Ханенкової збірки, але за останні 3 роки він збагатився новими придбаннями.

¹ Р. 1930 в зв'язку з організацією відділу Сходу, що для нього треба було виділити частину експозиційної площі, зроблено було ще раз ґрунтовну перевірку усіх картин.

Серед цих здобутків перша і найвидатніша була колекція картин лєнінградського колекціонера В. О. Щавинського, числом 194 №№.

Українець походженням, В. О. Щавинський збирав свою колекцію не тільки для себе самого; він мав на увазі згодом офірувати її «Українському Національному Музеєві». Він сподівався, що такий музей повинні таки колись утворити в Києві й в нього, як він гадав, мала б увійти й добре відома йому збірка його приятеля Б. І. Ханенка. Тому, набуваючи речі, він прагнув здобувати саме такі, що правили б за додаток і доповнення до збірки Ханенків. Тестаментом, складеним року 1917, усю свою науково-художню спадщину він відказував цьому майбутньому Українському національному музеєві. Підчас революційних подій у Ленінграді, В. О. Щавинський передав свою колекцію на схов до Ермітажу, де й застав її декрет про націоналізацію приватних художніх збірок. Лише кілька (щось із 40) картин залишилося у Щавинського вдома, вдома залишилася й його бібліотека з книжок із історії мистецтва і велика збірка (понад 18.000) фотографій з творів італійського, еспанського, флямандського, голяндського, німецького, французького та інш. малярства.

Рoku 1924 В. О. Щавинський загинув від руки вбивці. Удова його, К. О. Щавинська, знаючи волю свого чоловіка, цю книгозбірню й фотографії, а також і згадані картини, тоді ж таки передала до ВУАН, гадаючи, що Академія відразу ж передасть їх до Музею мистецтва. Проте, ВУАН спочатку віддала Музеєві лише картини та фотографії, а бібліотеку передала до Кабінету українського мистецтва. Лише після довгих суперечок Музеєві пощастило року 1928 добитися й цієї бібліотеки, числом 509 одиниць.

Одержавши картини, що їх подарувала ВУАН К. О. Щавинська, Музей одразу ж заходився здобувати з Ермітажу й решту картин збірки В. О. Щавинського. Згаданий вище тестамент В. О. Щавинського з 1917 року, звичайно, не мав юридичної сили і не міг правити за підставу, щоб видати ці картини Музеєві. Отже спочатку вимоги Музею в цьому напрямку Наркомос РСФРР рішуче відхилив. Але Музей, переконаний у своєму моральному праві, енергійно настоював далі, його доводи підтримав й Упрнаука. Рoku 1926 Музей на кошти, приділені від Київського Окрвиконкому, відрядив у цій справі до Москви вченого секретаря С. О. Гілярова. Тов. Гілярову, за допомогою Уповноваженого Наркомосу України при Наркомосі РСФРР тов. Самборського, пощастило виклопотати від Начальника Головнауки РСФРР наказ Ермітажєві передати картини Щавинського до Музею Мистецтва ВУАН. Збірка Щавинського не аби як збагатила відділ нідерландського малярства, поповнила деякі пробіли і в колекції картин італійської школи.

Підчас згаданого відрядження С. О. Гіляров констатував, що в московському «Музее изящных искусств» є картина Маньяско «Похорон ченця», що належала до колекції Ханенків; і що її через те Музей Мистецтва міг уважати її за законну свою власність. Навколо цієї картини між Нарко-

мосом РСФРР з одного боку, Музеєм і Упрнаукою—з другого, виникла довга суперечка. Наркомос в особі тов. Луначарського відмовлявся віддати її Музеєві, посилався на надзвичайну її історичну й мистецьку вартість і на недоцільність переховувати в провінційному музеї річ такого виняткового значіння, пропонував за неї певну компенсацію. Музей на це не погоджувався і нарешті настояв на своєму: картину йому видано.

Крім картини Маньяско, Музеєві пощастило виявити місце знаходження ще двох картин із збірки Ханенків, з числа тих, що загинули, а саме— «Арка Константина» Беркгейде та «Вуличний музикант» Люнденса. Перша з Московського Музейного потрапила аж до Ташкентського Музею, друга виплила на антикварному ринку в Москві, її хтось запропонував Держторгові для закордонного експорту. Вживши відповідних заходів, Музей добився, що йому повернули обидві речі. Влітку року 1929 виявилось, що картину Брейгеля «Селянське свято» із збірки Ханенків придбав десь в Австрії Нью-Йоркський Metropolitan Museum, де вона тепер і перебуває.

З музейного фонду ленінградського відділу Головнауки Музей виклопотав чимало різних роду речей: старої французької і англійської порцеляни, голландського й італійського фаянсу, італійської і східної бронзи, слонової кістки тощо загалом 242 №№.

Поповнення надходили до Музею й іншими шляхами. Ще року 1925 з колекції розформованого кабінету Мистецтва кол. Київського університету Музей дістав кілька картин, кілька зразків східної і античної кераміки й 173 книжки. З колишньої фундаментальної бібліотеки Київського Університету, коли вона перейшла до Всенародної Бібліотеки України, вилучено кілька творів малярства, що їх і розподілено поміж Київськими музеями. Музеєві Мистецтва дісталися звідти між іншим два портрети, один—роботи Віже Лебрена (цей портрет вважали за портрет графа Головкина), другий—невідомого майстра XVII ст. Дослідами Музею встановлено, що перший із них—це портрет Станіслава Августа Понятовського, останнього короля Польщі, а другий—короля польського Яна Казимира, роботи С. Бурдона.

Порядком систематичного перерозподілу музейних фондів київських музеїв відповідно до цільового спрямування кожного, Музей Мистецтва одержав од Всеукраїнського історичного музею 16 картин старих західноєвропейських майстрів, серед них оригінальні твори Лондоніо, Моралеса, Крауса та інш., три гобелени фляманського виробу XVII ст., колекцію фрагментів східної кераміки, переважно середньоазійської і єгипетської, багато речей далеко-східного походження з різбляної кістки, порцеляни й металю і бронзові фігурки тибетських богів (разом 210 №№). Ці поповнення надходили до Музею кількома нападами протягом 1925—1928 рр.

З музею Лаври року 1928 одержав Музей дві картини виняткової цінності: «Різдво Христове» примітив фляманської школи, що, як вияви-

лося, є твір так званого «Meister von Frankfurt» і велику картину «Адам із Євою», — оригінал славетного німецького майстра Луки Кранаха.

З фондів Київської картинної галерії Музеєві передано з 1928 до 1930 р. 187 картин старих майстрів, серед них «Іван Христитель» Пальми Молодшого, «Анахорети» Франца Франкена, «Квіти» Гейзума, «Давід» Падованіно, «Венеція» Гварді, «Башта Вавілонська» Фергахта і багато інших, що їх атрибуції покищо не встановлено. Частина цих картин має на собі ознаки, звідки видно, що належали вони колись Ермітажеві і, в числі інших продані були з наказу царя Миколи I року 1854¹ з аукціону. Таких картин у Музеї близько 20.

Придбання речей купівлею провадили в дуже скромному обсязі — і тому, що не було на це спеціальних асигнувань, і через бідність київського антикварного ринку. З числа таких придбань можна відзначити кілька зразків перської і дагестанської кераміки XVI—XVIII ст., що року 1927—28 купив Музей у постачальника Ермітажу гр. Саїда Магометова, 8 №№ фаянсу та скла швейцарського виробу XVIII ст., куплених у гр. Тарновського та кілька дрібних речей далеко-східнього походження. Іноді траплялися пропозиції речей більш-менш видатного художньо-історичного інтересу (напр. гарної картини шк. Рубенса «Аполон і Марсії», твори Солімени, Бровера, архаїчна китайська ваза), але тут Музей не витримував конкуренції з приватними колекціонерами і придбати їх не спромігся.

Одержуючи поповнення з фондів інших київських музеїв, Музей Мистецтва, натурально, мусів і собі передавати їм із свого фонду ті речі, що не відповідали його цілевому спрямуванню, як Музею чужоземного мистецтва. Року 1925 до Всеукраїнського історичного музею передано акварель Врубеля «Східня казка», «Портрет гр. Мамонова» роботи Левитського, кілька фамільних портретів родини Ханенків та Репніних, збірку межігірського фаянсу та колекцію українського шитва, а також деякі художні меблі з числа тих, що потрапили до Музею 1919 р. До Київської картинної галерії р. 1928 передав Музей свою колекцію російської порцеляни і скла. До Всенародньої Бібліотеки України передано із книгозбірні Ханенків книжки з письменства, юридичних наук тощо (числом 3.510) та до Кабінету Українського мистецтва книжки з історії та етнографії України.

Крім речей, вище перелічених, можна либонь вважати за поповнення останніх років і збірку середньозійської кераміки, що колись належала проф. Васильєву і до Музею потрапила, здається, ще року 1921. До 1927 року ця збірка лежала безформенною купою з декількох тисяч розгрошених, розбитих і перемішаних фрагментів. Року 1927 за допомогою студентів музейного відділу Київського Художнього Інституту, що їх надіслав Інститут до Музею на практику, це череп'я систематично розібрано, розсортовано, відповідні фрагменти з'єднано, склеєно, почасти догіпсовано, почасти нашито на диктові шити. Складалася таким способом ціла колекція з надзви-

¹ Див. статтю барона Врангеля і «Искусство и император Николай I» в журналі «Старые Годы» 1913, VII.

чайно інтересних зразків, що по них можна простежити всю еволюцію ганчарства Середньої Азії від IX до XIX ст. Разом за період з 1925 р. до 1930 р. число інвентарних №№ збільшилося на 1.687.

Щодо персонального складу Музею, то після звільнення Макаренка р. 1924 і до 1929 на чолі Музею стояв І. І. Врона, а р. 1929 його місце заступив М. Ф. Христовий. Посаду наукового секретаря з 1923 р. обіймав С. О. Гіляров (з 1926 р. як заступник директора), бібліотекаря (після смерті Вишневської 1924 р.) О. С. Поліщук. Всі клопоти Музею перед НКО про збільшення штату довгий час залишалися без наслідків, лише 1928 р. число наглядачів збільшено до трьох (замість двох) і встановлено додаткову посаду сторожа; тільки на 1929—30 р. Музеєві пощастило добитися, щоб завели до штату посаду завідувача відділу східного мистецтва, (на цю посаду призначено М. І. Визмітіну) та одну комбіновану канцелярську посаду діловода-рахівника. Обмеженість штату спричинялася до ненормального навантаження співробітників і примушувала адміністрацію Музею покладати на декого з них, в міру їхньої здатності, функції, що виходили поза межі їхніх безпосередніх обов'язків. Наприклад, бібліотекар виконував водночас і працю діловода, один наглядач працював за друкарницю й каталогізатора, другий — за фотографа й монтажера, двірник правив за кур'єра; заступник директора С. О. Гіляров до 1930 р. фактично об'єднував у своїй особі і наукового секретаря, і консерватора і завідувача всіма відділами Музею; на нього ж з 1926 р. Упрнаука поклала й готування аспірантів.

Комітет Музею, що за статутом, затвердженим р. 1921, повинен був керувати його життям, функціонував лише до 1925 року. У вересні 1925 року, через деякі розходження між комітетом і адміністрацією Музею, цей комітет постановою президії Упрнауки скасовано; тією ж таки постановою всю відповідальність за Музей і керівництво його справою покладено одноособово на директора І. І. Врону, до того ж йому запропоновано скласти проєкт нового статуту. Проєкта тоді ж таки складено і надіслано до центру, але затвердження цей проєкт не дістав і ввесь дальший час Музей працював без будь-якого колегіального органу.

Діяльність Музею, як установи освітньої, до 1926 року виявлялася тільки по культосвітній лінії, і лише з 1926 року, коли утворено при Музеї інститут аспірантів, пішла також і в науково-освітньому напрямку.

В культосвітній роботі Музей ставив собі завдання популяризувати свої матеріали серед широких мас, збуджувати у відвідувачах інтерес до проблем мистецтвознавства, влаштовуючи відповідні екскурсії, і вносячи молитосвітній момент в експозицію речей. Культосвітній принцип покладено і в основу короткого каталогу Музею, що той каталог видано року 1927.

Першими роками свого існування Музей мав штатних пояснювачів-гідів. Потім, коли посади гідів було скасовано, керівництво екскурсіями довелось взяти на себе науковому персоналові Музею. За роки 1921—24

пояснення екскурсій давав переважно директор Музею М. О. Макаренко та консерватор А. С. Дахнович, а потім й вчений секретар С. О. Гіляров. Ця праця відривала їх од їхніх безпосередніх обов'язків; це почасти спричинялося й до малої наукової активності Музею за згаданий період. Починаючи з 1925 року керівництво екскурсіями перейшло до екскурсоводів від лекційно-екскурсійного бюро Окрполітосвіти; здебільшого екскурсії проводила П. А. Кульженко (потім аспірант Музею). Працю екскурсоводів за нарядами оплачувало лекційно-екскурсійне бюро Окрполітосвіти.

Відвідування Музею за 10 років його існування визначається такими числами:

року	Музей мав	1.924	відвідування при	29	екскурсіях,
1920	"	1.991	"	"	48
"	"	5.560	"	"	98
"	"	3.610	"	"	41
"	"	5.893	"	"	121
"	"	4.740	"	"	119
"	"	4.905	"	"	106
"	"	10.572	"	"	217
"	"	11.868	"	"	250
"	"	13.226	"	"	212
"	"	18.030	"	"	359

За першу половину (січень—червень) 1930 р. було 22.054 відвідування при 452 екскурсіях.

Контингент відвідувачів на 50% складався з учнів, з них половина припадає на студентів художніх ВИШ-ів та художніх профшкіл.

Через відсутність відповідного приміщення для аудиторії, Музей не міг розвинути у скільки-будь широкому масштабі лекційну роботу. Ті доповіді, що їх доводилося Музеєві влаштовувати, роблено в котрійсь із виставових заль, або в бібліотечі, і через те вони мали напівзакритий характер.

Бібліотека Музею, що в своїй основі має книгозбірню Ханенків, за 10 років існування Музею чимало виросла й поширилася: до неї приєднано приватні бібліотеки гр. гр. Добровольського, Жевахова, Шавинського та частину книжок із Кабінету мистецтва при кол. Університеті (НУ). Року 1922 число книжок за інвентарем бібліотеки становило 2695 №№, їх налічуємо 6002 томів. Крім того, бібліотека має збірку фотографічних репродукцій із творів західньо-європейського мистецтва (числом понад 18.000). Бібліотека обслуговує переважно тих, що працюють на полі мистецтва та музеєзнавства. Відомостей про відвідування бібліотеки за 1919 та за 1922 рр. не збереглося,—року 1921 було 972 відвідування 1923 р.—1300 відвідувань, 1924 року—601; 1925 року—бібліотека на функціонувала, року 1926 відвідувачів було 1.058, 1927 р.—2.609, 1928 р.—2.419, 1929 р.—2655. Упорядковано бібліотеку за дедимальною системою.

Брак коштів не дозволяв Музеєві розгорнути видавничу роботу: Музей обмежився лише друкуванням кількох коротких каталогів (короткий «Каталог Музею», вид. 1927 р., «Виставка тканини» 1927 р., «Японська ксилографія» 1928 р., «Голяндська марина» 1929 р.). Крім того видано було дві маньєрних публікації С. Гілярова «Новознайдений твір Кранаха» (1929) та Б. К. Жука «Керамичний пам'яток Київського дітинця» (1930).

Отака була робота й такі досягнення Музею за 10 років його існування.

Щодо перспектив на майбутнє, то вони цілком залежать од того, як Музеєві забезпечені будуть ті передумови, що взагалі становлять основу органічного зростання й розвитку кожної музейної установи, тобто, насамперед — відповідне приміщення і відповідні робочі сили, а потім нові поповнення. У тому приміщенні, де він тепер перебуває, Музей просто таки задихається. Виставова площа не може вмістити навіть чверти матеріялів, що є в Музеї і що варті постійної експозиції¹.

Належно поставити експозицію, це основне завдання в роботі кожного музею, Музей Мистецтва ВУАН не зможе, аж поки не дістане відповідного приміщення. Мріючи, коли небудь в майбутньому про новий, спеціально для Музею побудований дім, про залі з горішнім освітленням тощо, у ближчому часі Музей може сподіватися лише на те, що колись дістане бодай два поверхи сусіднього будинку, що межують з його залами і що ними колишні власники цього будинку Ханенки мали на увазі поширити приміщення для своїх колекцій. Заходів, щоб ці два поверхи здобути, Музей уживав протягом декількох років, владався в цій справі до Окрвиконкому і Міськради, але досі без наслідків. Принципово погоджуючись, що вимоги Музею справедливі, Міськрада не може їх задовольнити, бо не має у своєму розпорядженні житлової площі для пожильців що їх довелося б виселити.

Щодо перспектив поширити самий склад експонатів Музею, тобто далі поповнити його, то, натурально, важко чекати в близькому майбутньому скільки будь великих на це державних асигнувань. Перспективи тут одкриваються в іншому порядку, а саме в напрямку систематичного перерозподілу матеріялів поміж музеями України. Безперечно, що як Музей центральний, Музей Мистецтва ВУАН повинен згодом перебрати до себе частину речей із провінційних музеїв, а почасти з інших музеїв київських. Цілком ясно, що в дрібних музеях провінції не до речі такі пам'ятки, які там ні оцінити, ані вивчити відповідно нема кому. Отже коли в майбутньому реорганізація музейної сітки на провінції буде скерована за краєзнавчим принципом, то передача таких речей до музеїв центральних стане актуальним із цього наслідком.

¹ Відділ східного мистецтва зараз організується, його відкриття пристосовано до ювілею ВУАН.

БІБЛІОГРАФІЯ ВИДАНЬ ТА ПУБЛІКАЦІЙ, ЩО СТОСУЮТЬСЯ І ДО МУЗЕЮ
ВЗАГАЛІ, І ЗОКРЕМА ДО ЗБІРКИ КАРТИН МУЗЕЮ

- Б. И. и В. М. Ханенко. Собрание картин Киевъ 1899 (каталог).
Collection Khanenko Kiev. 1912, вип. I—V (альбом автотипичних ре-
продукцій з 150 картин нідерляндської школи);
G. de Loukomsky—«Description du Musée Khanenko à Kiev». Paris,
1921 (текст і альбом фотографій; друковано лише 25 примірників);
М. Макаренко.— «Музей Мистецтва б. ім. Б. І. та В. М. Ханенко
Української Академії Наук. «Провідник». Київ. 1924;
Г. К. Лукомский— «Музей Ханенко». Паріж, 1925;
С. Гіляров— «Музей Мистецтва УАН». Каталог, Київ. 1927;
В. А. Щавинській. «Собрание Щавинского». Петроград 1917.
С. Гіляров— «Новознайдений твір Кранаха в Музеї Мистецтва ВУАН»,
Київ, 1929.
— «Голяндська марина в Музеї Мистецтва ВУАН». Київ 1939.
Воинов— «Собрание Ханенко» в журналі «Аполлон» 1916, № 1;
Н. Сквирский— «Музей Искусств им. Ханенко Украинской Академии
Наук», в газеті «Накануне», Берлін, 16 червня 1922, № 66;
Giorgio Lukomski—«Arte italiana al Museo di Kiev», в газеті «Il Mes-
sagero», Рим, з 22 січня 1925 р.;
Иого ж— «Les musées d'Etat dans la Russie Nouvelle» у журналі «La
révue de l'art ancien et moderne», Paris, 1925 № 265;
С. Гіляров— «Музей Мистецтва ВУАН» в журналі «Глобус» Київ
1926, № 4.
М. Павленко «Музей Мистецтва УАН в Києві» в журналі «Всесвіт»,
Харків, 1928 № 5.
Про окремі картини Музею, що фігурували на виставці «Старые годы»,
р. 1909, див. «Les Anciennes écoles de peinture dans les palais et col-
lections privées Russes ect., ed. von Oest., Bruxelles 1910, і журнал «Старые
Годы». 1910 т.т. IV.

ЗАУВАЖІННЯ

Перелік картин у цьому каталозі зроблено по розділах: італійські, нідерландські, еспанські, французькі, старо-руські (ікони). Кількість і добір картин цих шкіл в Музеї більш-менш достатні для того, щоб подати про кожну з них уявлення. Перед кожним розділом вміщено коротеньку загально-історичну характеристику школи. Твори шкіл, що зразків їхньої продукції в Музеї замало (німецької, англійської тощо), поєднано в окремий розділ.

Всередині кожного розділу матеріал розміщено так:

Італійське малярство диференційовано по місцевих школах: фльорентинська, венецька, римська тощо, а твори згадано в порядку приблизної послідовності часу народження, або часу діяльності їхніх авторів.

У розділі нідерландського малярства матеріал розбито на три групи: спочатку перелічено твори художників, що їх діяльність припадає на час перед поділом нідерландської школи на фляманську й голяндську, а потім уже твори цих двох шкіл. Принцип послідовності переліку тут той самий, як і в поділах італійської школи. Однаково це стосується і до решти розділів.

Кожну картину визначено ім'ям майстра (якщо атрибуцію її встановлено) та назвою сюжету. Непевні або сумнівні атрибуції зазначено знаком запитання. Далі вказано матеріал і техніку виконання картини (літери «д», «п» та «м» визначають—дереву, полотну, мідь; літера «О»—олійну техніку, «т»—темперу); розмір зазначено в сантиметрах. Потім зазначено №, під яким дану картину заведено до загального інвентарю Музею; на решті показано, звідки вона надійшла до складу колекцій Музею. Ці останні відомості подано скорочено: «Кол. Хан.» визначає що картина належала до колекції Ханенків, «кол. Шав.» визначає колекцію Шавинського; літери «М. Ф.» свідчать, що картина вступила до Музею з Музейного Фонду, тобто із Всеукраїнського Історичного Музею або з Київської Картиної галерії, де до останнього часу зберігалися залишки так званого «Музейного Фонду» ВУКОМІС-у. Іноді перед цими даними відзначено і попередню долю картини, тобто де вона була раніше, ніж опинитися в тій чи тій колекції або в «Музейному фонді». Наприклад про деякі картини збірки Ханенків зазначено, звідки їх придбали колишні власники; здебільшого це колекції, що продавалися на закордонних аукціонах, і що їх каталоги зберігаються в бібліотеці Музею. Ці дані знову таки подано скорочено: «зб.

Паар», «зб. Вебера» тощо¹. До картин колекції Щавинського подібних відомостей не подано, бо їх можна знайти в каталозі колекції, виданому р. 1916 «Общиною св. Евгении».

Порядкова нумерація речей у каталозі є водночас і нумерація експозиційна, тобто ці числа відповідають номерам, що під ними картини виставлено або може бути виставлено (Далеко бо не всі картини, що їх у каталозі перелічено, постійно експоновано. Здебільшого вони зберігаються в запасному фонді Музею звідки, коли треба замінити ту чи ту річ, можуть бути винесені в виставові залі, або на тимчасову тематичну виставку).

До визначення деяких картин додано відомості про зміст сюжету, іноді в формі простого посилання на відповідний текст із біблії чи євангелія (для картин релігійного змісту), чи на твір античного письменника (для картин мітологічного змісту), іноді в формі коротенької довідки. Двома—трьома словами вказано іноді і на стилістичні особливості твору. Такі відомості, звичайно, розраховано не на спеціаліста, а на рядового відвідувача.

¹ З авкційних каталогів, де зазначено картини Музею, придбані Ханенками, у бібліотеці Музею є такі: Catalogue de la riche collection Alberici, Rome 1886. Catalogue des objets d'art de la collection de M. Alberici Rome. 1891. Catalogue des objets d'art composant la collection de S.E.T. le comte Louis Paar. Rome. 1889. Catalogo degli oggetti d'arte e curiosità formanti la collezione del Sig. Can. Filippi Pirri. Roma 1889. Catalogue des objets d'art appartenant à S.E. le Duc de Verdura Borg de Balson. Rome 1894. Galerie Weber. Hamburg. 1912. Catalogue des objets d'art et d'ameublement du palais du Prince Borghese à Rome. Rome. 1892. Catalogue de la Vente de M-r Joachim Ferroni Rome. 1909. Katalog des Künstlerischen Nachlasses und Antiquitäten - Sammlung von Hans Makart Wien. 1885. Galerie Sangiogi. Grande collection de tableaux et d'Objets d'art...au palais du prince Fondi etc. Rome 1895. Catalogue des objets d'art ancien, appartenant à m-r le Comte G. Stroganoff ets. Rome 1898 та інші.

ІТАЛІЙСЬКЕ МАЛЯРСТВО

ЖОДНА епоха всесвітньої історії, крім доби античної, не має такого значіння для мистецтва, як доба Ренесансу. Жодна країна, крім античної Греції, не створила так багато художніх цінностей, як створила Італія за цю добу. Зокрема велике значіння має італійський Ренесанс у малярстві. Власне тут покладено основи всьому поступові і всім здобуткам малярства наступних часів. Протягом цілих століть Італія була мистецькою школою для всієї Європи і, не узгляднивши впливу італійських майстрів Ренесансу, не можна ні зрозуміти ні пояснити ані загального ходу художньої еволюції Нідерландів, Іспанії, Франції, Німеччини, ані творчості окремих представників тієї або тієї школи.

Цілий ряд історичних причин зумовили цю керівну роль італійського мистецтва. Раніше від інших країн Європи Італія вийшла з несприятливих для мистецького поступу обставин середньовічного ладу; раніше ніж де б то не було натуральне господарство феодалної доби змінилося тут на нові економічні форми, розвилася масова виробнича продукція і торгівля, заснована на грошовім обігу, а по містах постала міцна кляса буржуазії. Прагматичний світогляд цієї нової кляси не міг ужитися з ідеологією середньовіччя, що матеріальні інтереси й особисті прагнення людини підпорядковувало абстрактним ідеалам теократії та інтересам церкви. Молода італійська буржуазія вже з XIII століття починає обґрунтовувати свої клясові прагнення на ідеологічній базі, шукати вияву цієї ідеології між іншим і в мистецтві. В цих шуканнях мистецтво скоро знайшло собі опору в античності, в пам'ятках еліністичної-римської культури, що на них багата була Італія; до того ж люди Ренесансу вбачали в них спадщину свого національного минулого. Утворене колись в умовах клясової економіки, досить подібних до тих, що в них опинилася Італія Ренесансу,— це пізнь античне мистецтво сприймали художники, як щось співзвучне їхнім власним настроям та тому соціальному замовленню, що ставила перед ними сучасність. Вивчання античної культури та засвоєння її досягнень становило один із моментів швидкого поступу італійського мистецтва. Задовольняючи ідеологію буржуазної кляси, воно сприймалося скрізь, де в аналогічному процесі визволення від феодалізму, ця кляса опанувала командні висоти суспільства. Тим то згодом мистецтво італійського Ренесансу і шириться по всій Європі, стає основою позанаціонального стилю міжнародної буржуазії.

В самій Італії цей процес утворення буржуазної культури, найраніше розпочався і найяскравіше виявився у Фльоренції. Вже в XIII столітті Фльоренція обергається з аристократично-февдальної республіки на республіку ремісничих цехів. Зокрема розквітнула тут текстильна промисловість. Року 1338 на ткацьких мануфактурах у Фльоренції працювали 30 000 робітників, а вартість річного виробу становила 1.200.000 золотих фльоринів. Також розвинені були тут деревообробна промисловість, виробництво зброї, золотарство тощо. Торгові операції, що їх провадила Фльоренція, згодом набули міжнароднього масштабу; фльорентинський золотий «фльорин» стає загально прийнятою по всій Європі грошовою одиницею. Нова економіка створює нові форми в мистецтві. Отже наприкінці XIII століття фльорентинське мистецтво пориває з середньовічним ірреалізмом, з візантиністичним площинним стилем, що властивий був йому раніше. Тверезий прагматизм буржуазного світогляду проявляється в малярстві тенденцією надати обсягу і тілесности фігурам, психологічної виразности обличчям, перевести дію картини в реальне оточення. Замість абстрактного золотого тла, улюбленого від середньовічних художників, поволи виникають пейзажні форми, хоч і в умовному стилізованому трактуванні. Цей момент стильового зламу зв'язується з творчістю Джотто, (1266—1336) що його і вважають за фундатора нового мистецтва. (див. №№ 3 та 7).

Реалістичний напрям, даний малярству від Джотто, стає далі за основну лінію еволюції фльорентинської школи. Протягом XV століття фльорентинські художники опановують усіма формальними засобами реалістичної техніки, опрацьовують проблеми перспективи, анатомії, композиції, світлотіні тощо. Дослідчий раціоналістичний характер школи є природний прояв буржуазного методу думки. Як купці обергають крам на валюту, так і художники аналізою та розрахунками робили з природи мистецькі вартости.

Тематику мистецтва, як і раніше, становлять релігійні сюжети, але зміна соціального замовлення зміняє і стиль і методи творчости, забарвлює її в цілком відмінний тон. У традиційні сюжети вкладають тепер сучасний життєвий зміст. Цю відміну наочно ілюструє концепція образу богоматері-Мадонни: цей образ, за висловом Мюнца, є вісь, що навколо неї вертиться усе мистецтво італійського Ренесансу. Отже в середньовічному мистецтві цей образ виражав абстрактну догматичну богословську ідею містичної богочоловічности: — «втілення слова». Мадонна Ренесансу — вже не богоматір, а просто мати з дитиною на руках, часто це є портрет близької художникові жінки, його дружини, або полюбовниці. Ідея материнства набуває тут симптоматичного соціального значіння. Новий хазяїн життя — буржуазія в цьому апотеозі материнства неначе проєктує свої класові досягнення в майбутнє. Здоровий хлопчик під виглядом Христа — це спадкоємець, нащадок здобутих нею життєвих благ. Подібних змін зазнають і інші сюжети. Біблійні та євангельські події художники перетворюють на картини з сучасного побуту. Наприклад, «Зустріч Соломона з царицею.

Савською» трактують вони як сцену приймання якогось чужоземного посольства, а разом із ним прибув і караван навантажених кравом верблюдів

Захоплення античністю виявляється в картинах на мітологічні теми (напр. «Орфей і Евридика») і в численних запозиченнях окремих мотивів із пам'яток античного мистецтва (див. № 17).

Наприкінці XV століття політичні події призвели до економічного занепаду Фльорентінську республіку. Культурний примат переходить до інших центрів Італії, насамперед до Риму. Папська курія стає тепер за щедрого споживача художньої продукції. Але обміршення церкви, гуманістичні настрої, що панували при папському дворі, утворили й тут приблизно таку саму інтелектуальну атмосферу, як та, що в ній жили майстри фльорентинського кватроченто. Тільки замість широти фльорентинського мистецтва тут розвивається репрезентативно-урочистий стиль, що потребує врівноваженої витриманості і класичної чистоти художньої форми.

Поруч римської школи з XVI століття підноситься школа венецька. Особливості економіки та соціально-політичного ладу Венеції позначалися на стилі її малярства. Торговий капітал захопив владу у Венеції ще наприкінці середньовіччя; він викристалізувався тут у своєрідний аристократичний республіканський уряд, що вмів забезпечити громадський спокій і дисципліновану покору людности. Зверхня класа могла тут без перешкод тішитися всіма радощами життя, що їх давало багатство. Звідси властивий венецькій буржуазній культурі гедонізм, звідси присмак пасивної змисловості, властивий венецьким художникам; специфічний вираз той змисловості — їхні кольористичні тенденції. Раціоналістичній рисунковості фльорентинської школи, класичному стилеві і пластичній виразності школи римської, Венеція протиставить суто мальовничий принцип фарби, музичну симфонію кольорових сполучень (див. №№ 39, 41, 46, 58).

Коріння венецького кольоризму лежать у соціально-класовому ґрунті але їх живили також і зовнішні впливи Сходу, що з ним Венеція здавна перебувала в тісних торгових стосунках. Розкішна барвистість східного краву — перські килими, турецькі оксамити й шовкові тканини, східний посуд, що заповнювали венецький ринок, не могли не вражати ока художникового і не відбитися на його творчості.

Фльоренція, Рим і Венеція — головні центри італійського мистецтва Ренесансу. Певні особливості мають і художні школи інших міст, але ці особливості не піддаються виразній соціологічній і стильовій характеристиці. Історіографи італійського мистецтва визначають наприклад школу ломбардську, як особливо прихильну до проблеми світлотіні та освітлення; умбрійську з її нахилом до ліричного містицизму; мантуанську, що завдяки Мантенї стала за носія науково-археологічних інтересів тощо. Проте ця класифікація по школах великою мірою умовна, а почасти являє просто безсилу спробу історичної аналізи розтяти живу суцільність і єдність культури Ренесансу. Сильова еволюція італійського малярства визначається не так специфікою території, як специфікою часу. Лінія зміни

стилю йде паралельно по всіх школах і в цьому розумінні мистецтвознавство вже давно відрізняє в італійському мистецтві хронологічні стилі: треченто (XIV ст.), кватроченто (XV ст.) і чинквеченто (XVI століття). Характеризувати їх можна приблизно так:

Треченто (XIV ст.) — доба перших спроб і шукань реалізму; тут зберігається ще чимало від традицій середньовіччя; тематика тут тільки церковна, уживаються золоті фони, перспективи нема, пейзаж і архітектура подаються у стилізованій формі, рухи фігур умовні. Проте під зовнішньою наївністю мистецтво тречентистів заховує високу, мудру майстерність, а ставлення художників до своєї праці, як до певного релігійного подвигу, погляд на мистецтво, як на своєрідне служіння богам, пояснює дивну старанність техніки й сумлінність виконання. Найяскравіше цей стиль проявляється у творчості майстрів фльорентинських і сієнських № (1, 5, 7, 9).

Стиль кватроченто (XV ст.) — стиль переважно реалістичний. Художник, закоханий у таємниці природи, що відкрилися перед ним у світлі нового світосприймання, прагне виявити її в усіх деталях; він аналізує явища, виявляє сам для себе їхні характерні властивості, не так дбає за суцільність художнього враження, як за точність та ясність передачі. За основний засіб до цього він вважає рисунок, виразний контур, виразну лінію руху. Фарба для нього лише момент допоміжний, другорядний. Локальні тони він не розчленовує для поєднання їх у загальному кольориті, щоби не загубити лінійну чіткість самого малюнка. За представників стилю кватроченто були переважно майстри фльорентинські (17, 19, 21).

За доби чинквеченто (XVI) — мистецтво від аналізу переходить до синтезу. Художня форма узагальнюється; реалістичний стиль змінюється на ідеалістичний; замість трохи квапливої дрібнотности в манері кватрочентистів перед нами певне себе і своїх сил, спокійне, величне мистецтво класиків Ренесансу. Типові зразки стилю чинквеченто — це твори римської і венецької школи.

На кінець XVI століття однією стилем по всіх школах Італії стає безперечним фактом. Попередні досягнення окремих шкіл стають тепер загальною власністю. Досканалість старих майстрів Фльоренції, Риму, Венеції, Парми починають вважати за найвищу й остаточну. Йти далі нема куди. Залишається тільки засвоювати те, що вже зроблено, вивчати, наслідувати здобутки минулого. За об'єкт художнього перетворення стає вже не природа, не дійсність, а творчість мистецьких авторитетів. Робити «в манері» Рафаеля або Мікель-Анджельо, сполучати їхній стиль із стилем Корреджіо й Тиціана в еkleктичній синтезі вважають за єдиний шлях справжнього мистецтва. Звідси так званий маньєризм і академічна доктрина Больонської школи.

Шлях реалізму, що ним ішло мистецтво Ренесансу від Джотто призвів його до діалектичного самоспростовання. Як антитеза, як реакція проти академізму виникає натуралізм Караваджо. Авторитетам і правилам болонців Караваджо протиставить природу як єдине джерело художнього над-

хнення, класичній красі — принцип безпосередньої виразності. Засоб цієї виразності в Караваджо — це насамперед освітлення, штучні ефекти контрастів світла й тіней і незвичайна для італійців брутальність тематики.

Діяльність Караваджо припадає на час так званої католицької реакції. Римська церква напружувала всі сили в упертій боротьбі з протестантською ерессю, використовуючи між іншим і мистецтво як знаряддя релігійної пропаганди. В демократичній експресивності Караваджо церква знайшла потрібну їй художню мову, зрозумілу для широких народніх мас. Тим то натуралізм Караваджо увійшов як елемент у малярство доби барокко. Другим складовим елементом стилю католицької реакції («барокко») в малярстві була динамічна патетика. Промовляючи до маси, щоб глибше й міцніше вплинути на її психіку, художник підвищує голос, кричить, жестикулює. Пишний, занадто вишуканий кольорит, прибільшені рухи постатей, надто афектовані обличчя — усі ці особливості бароккових релігійних картин мають на меті збудити у глядачеві певні емоції. Релігійне мистецтво барокко істотно різниться від середньовічного. Там пасивна зосередженість, самозаглиблення в містичному спогляданні богословської стини, тут скерована на практичну мету активність, красномовна риторика і боротьба.

Стиль барокко — останнє слово італійського мистецтва, останній внесок Італії у скарбницю світових стилів. З того часу, як через відкриття нових океанських шляхів центр світової торгівлі пересунувся з портів Середземного моря на західні береги Іспанії, Франції та Нідерландів, починається економічний занепад Італії, а згодом і занепад культурний.

У XVII столітті закінчується активна роля Італії в художній еволюції, але ще довгий час, почасти до наших днів, завдяки пам'яткам свого минулого вона зберігає славу «обітованої землі» мистецтва. Проте, як останні іскри колишнього полум'я, ще у XVIII столітті з'являються тут художники-творці, що заслужили на світове ім'я, такі, наприклад, як Тьєпольо, Гварді та інші.



Кореджо.

Етюд

ІТАЛІЙСЬКА ШКОЛА

1. *Марко ді Маестро Паоло*, поч. XIV ст. Венец. школи. «Мадонна з немовлям та ангелами». Інв. 170. Т. д. 0,40 × 0,25. Підпис. Кол. Хан.

2. *Невідомий майстер сієнської школи* середини XIII ст. «Мадонна з святыми» (вхід до Єрусалиму, Преображення, Тайна вечеря тощо). Інв. 2406. Т. д. 0,35 × 0,37. Кол. Хан.

3. Шк. *Джотто*, 1276 — 1337, фльорентинська школа. «Різдво Христове» (поклоніння пастирів). Т. д. 0,38 × 0,31. Інв. 160. Кол. Хан. Умовний пейзаж, обсягове трактування постатей, властиве школі Джотто.

4. *Берна да Сієна?* вм. 1381, сієнська школа. «Розп'яття». Інв. 161. Т. д. 0,28 × 0,20. Кол. Хан. Приписувано Джоттіно. (1324—1356, фльорент. шк.).

5. *Невідомий майстер* початку XIV ст., сієнська школа (?) «Слава богоматері»; в бічних створках сцени з історії успіння згідно з «Золотою легендою». Т. д. 0,90 × 1,82. Інв. 1084. Кол. Хан.

Визначення цього видатного пам'ятника малярства треченто не певне, можливо, що автора його треба шукати серед майстрів кола Піетро Каваліні (Рим, вм. 1364).

6. *Невідомий майстер* кінця XIV ст. фльорентинської школи. «Претелла» із образами: Обрізання, Водохрещі, Розп'яття, Вшестя та Коронування богоматері. Т. д. 0,44 × 2,10. Інв. 1257. Кол. Хан.

7. *Спінелло Аретіно* 1333—1410, флорентинська школа. «Голгота». Т. д. 0,36 × 0,66. Инв. 188. 36. Строганова, кат. № 238. Кол. Хан. Золоте тло, гармонійний добір кольорів, ракурси коней.

8. *Невідомий майстер XV ст.* італо-грецької (Критської) школи «Мадонна». Д. 0,75 × 0,56. Инв. 1254. Кол. Хан.

9. *Піетро да Урбіно*, умбрійської школи кінця XIV — початку XV ст. «Мадонна з св. Ієронимом та св. Бенедіктом» (завіттарний образ). Приписувано Боккати да Камеріно а також Сано ді Піетро (сієнська школа, початку XV ст.). Т. д. 1,53 × 1,23. Підпис. Инв. 155. 3 кол. Альберічі, кат. авк. 1886 р. № 476. Кол. Хан.

10. *Невідомий майстер початку XV ст.*, флорентинської школи «Зустріч Соломона з царицею Савською» (дошка од cassone). Т. д. 0,48 × 1,40. Инв. 159. Кол. Хан. Трактовання біблійного сюжету, як сцени сучасного жанру, костюми початку XV ст. (Сюжет із «Книги Царств», III. гл. 10).

11. Шк. *Джентіле да Фабріано* 1370—1450, умбрійська школа. «Стигматизація св. Франциска». Т. д. 0,86 × 0,62. Инв. 2516. Дата 1452 р. 36. Піррі, кат. № 548. Кол. Хан. (Сюжет легенди про св. Франціска Асизького (1182—1226), як він молився на горі Альверно в день воздвиження хреста і так переживав у собі страждання Христові, що на руках і ногах йому з'явилися знаки (стигмати) подібні до ран розп'ятого).

12. *Вітторе Пізано (?) (Шізанелло)* 1380—1456. «Портрет Маргарити Гонзага, герцогині Мантуанської» (копія). 0,37 × 0,32. О. д. Инв. 174. Оригінал цього портрету з завітченим фоном — у Люврі. (Різкий профіль, манера портрету раннього кватроченто; заголений лоб — мода того часу). Кол. Хан.

13. *Невідомий майстер кінця XIV — початку XV ст.*, сієнської (?) шк. «Св. Катерина Сієнська». Т. д. 0,35 × 0,23. Инв. 172. Образ традиційно приписувано С. Меммі. 36. Паар. кат. № 59. Кол. Хан. (Катерина Сієнська, популярна в Італії діячка церкви XIV ст., відома аскетичним життям та екстазами; прагнула реформи католицтва).

14. *Невідомий майстер XV ст.* північно-італійської (?) шк. Предела (нижня частина завіттарного образу). Посередині Христос у труні (Pietà), по боках образи св. Варвари та св. Агнеси. Т. д. 0,51 × 1,55. Инв. 1249. Кол. Хан.

15. *Шікольо д'Алуїно (?)* 1458—1500, умбрійська шк. «Pietà» (Христос у труні). Т. д. 1,67 × 2,31. Инв. 176. Кол. Хан. (Словом Pietà в італійському мистецтві визначається виображення Христа у труні і богоматері, святих або ангелів, що сумують над ним).

16. *Пієр Франческо Фіоретіно*, кінець XV ст., флорентинська шк. «Мадонна». Т. д. 0,70 × 0,41. Инв. 190. Кол. Хан. Застарілі традиції в мистецтві пізнього кватроченто.

17. *Якопо дель Селайо*, 1442—1499, фльорентинська шк. «Орфей в рідіка». О. д. 0,78 × 1,25. Інв. 178. Кол. Хан. З'єднання кількох оповідальних моментів. Вплив манери Ботичеллі. Сюжет з античної мітології (Овідій, *Метаморфози*, X; I, 45—60). Легендарний співак і музикант Орфей благав владу підземного царства Плутона повернути йому його померлу дружину Еврідіку. Плутон, зворушений дивною грою Орфея, погодився, але зумовив свою згоду тим, щоб Орфей не дивився на Еврідіку, аж доки вони не вийдуть на поверхню землі. Орфей не витримав, оглянувся і через те назавжди її втратив.

18. Шк. *С. Ботичеллі*, 1444—1510, фльорентинська шк. «Мадонна Magnificat». О. д. 0,98 × 0,91. Інв. 13. Стара з чималими відміннами копія з відомого твору майстра, що у Фльоренції. Зб. Піррі в Римі, катал. № 237. Кол. Хан. (Назва— від першого слова речення, що Мадонна пише у книзі: «Magnificat anima mea» — «славить душа моя»...)

19. *Маріотто Альбертіні*, 1474—1512, фльорентинська школа. «Зняття з хреста з св. Франціском та св. Ромуальдом». О. д. 1,43 × 1,50. Інв. 12. Кол. Хан. Зб. Піррі в Римі, кат. № 347. Урівноваженість композиції в манері Фра Бартольомео.

20. Шк. *Б. Майнарді*, ум. 1515, фльорентинська школа «Мадонна». О. д. Тондо, Д.: 0,78. Інв. 164. Зб. Піррі, кат. № 341. Кол. Хан. Близька до нашої картини Майнарді є в Люврі.

21. *Рафаель*, 1483—1520, «Madonna del ducca di Terranuova» (стара копія). О. д. Тондо, Д.: 0,86. Інв. 179. Зб. Піррі в Римі, кат. № 480. Кол. Хан. Оригінал у Берліні, копія приписується учневі Рафаеля Ф. Пенні 1488—1528. Картина подає цілковите уявлення про характер творів Рафаеля в ранньому (фльорентинському) періоді його діяльності.

22. Шк. *Андреа дель Сарто*, 1486—1531, фльорентинська школа. «Мадонна». О. д. 0,56 × 0,72. Інв. 6642. М. Ф.

23. *Невідомий майстер* фльорентинської шк. середини XVI ст. «Портрет чоловіка». О. д. 0,51 × 0,40. Інв. 19. Кол. Хан. Портрет приписували Андреа дель Сарто (1486—1531).

24. *Бронзіно (Анджельо Аллорі)*, 1502—1572, фльорентинська школа «Портрет Біянки Капелла» (?) О. д. 0,76 × 0,93. Інв. 6057. М. Ф. (Біанка Капелла, дружина Франческо Медічі. Романтичну її історію див.— Сизеран, «Маски и лица» та Муратов «Образы Италии», стаття: «Бронзіно»).

25. Кола *Бронзіно (Анджельо Аллорі)*, 1502—1572, фльорентинська шк. «Портрет невідомої жінки». О. п. 0,52 × 0,93. Інв. 124. Кол. Хан.

26. *Кристофано Аллорі (Бронзіно)*, 1577—1621, фльорентинська шк. «Юдита з головою Олоферна», О. п. 1,56 × 1,05. Інв. 49. Зб. Борґ де-Бользон у Фльоренції. Кол. Хан. Це стара копія або репліка твору Аллорі, що є в кількох примірниках по музеях Відня, Фльоренції та інш.

Юдита тут є портрет коханки художника Маціфіри, голова Олоферна — автопортрет майстра. (Сюжет із «Книги Юдити», розд. XIII).

27. *Ф. Фуріні*, 1604 — 1649, фльорентинська шк. «Марія Магдалина». О. п. 1,57 × 1,34. Інв. 5198. Кол. Бутовича в Києві. М. Ф. Копія з відомої картини Фуріні, у Віденській Галереї.

28. *Невідомий художник*, фльорентинської шк., поч. XVII ст., «Портрет астронома Галілея», О. п. 0,78 × 0,63. Інв. 5227. Кол. Щав.

29. *Невідомий майстер* початку XVII ст., фльорентинської або римської школи. «Портрет молодого патриція у військовому вбранні». О. п. 1,26 × 0,99. Інв. 39. Кол. Хан. На фоні портрета — ім'я персонажа: «Bartolomeus Chenna Romanus».

30. *Невідомий художник* фльорентинської шк., кінця XVIII ст. «Портрет І. Камана, двірського художника короля Тосканського». Інв. 5334. О. п. 0,61 × 0,46. М. Ф.

31. *Пієтро Перуджіно*, 1446 — 1523, умбрійська шк. «Мадонна». О. п. 0,78 × 0,59. Інв. 189. 36. Піррі в Римі, кат. № 160. Кол. Хан. Часткова репліка композиції Перуджіно, що в Музеї Уффіцці у Фльоренції. Характерний для Перуджіно жіночий тип.

32. *Пієтро Перуджіно (?)*, 1446 — 1523, умбрійська шк. «Архангел благовісник» (церковна короґва на шовку). Т. шовк. 1,02 × 0,63. Інв. 177. Кол. Хан.

33. *Невідомий художник* умбрійської шк. кінця XV ст. «Заручини богоматері» (Sposalizio). Т. д. 0,28 × 0,32. Інв. 171. Кол. Фероні в Римі, кат. № 69. Кол. Хан. Стара учнівська часткова копія тої відомої композиції Лео Спанья в музеї міста Кани, що її раніше вважали за твір Перуджіно. (Сюжет з апокрифічного життя богоматері. З багатьох претендентів на руку Марії первосвященник обрав старого Йосипа, що його вказала воля божа: претенденти поклали на вівтар у храмі сухі прутики і прутик Йосипа вкрився квітами. На картині роздратований невдачею претендент ламає свій прутик).

34. *Марко Пальмеціано*, 1456 — 1537, умбрійська шк. «Мадонна з апостолом Петром та Іваном». О. д. 1,57 × 1,34. Підпис Інв. 158. З кол. Вебера в Гамбурзі, кат. № 13. Кол. Хан. Пірамідальна схема композиції. Зразок типу так званої «Santa conversazione» (свята розмова).

35. *Невідомий майстер* умбрійської (?) шк. кінця XV ст. «Бог Саваоф». Т. д. 0,17 × 0,24. Інв. 2509. Вважалася за ранній твір Рафаеля. 36. Гудим-Левковича. Кол. Хан. Гравірована в половині XIX ст. Діттенбергом. На гравюрі напис: «Deus creator. Le tableau peint par Raphael dans sa jeunesse. Se trouve dans la galerie de m-r P. Demidoff».

36. *Я. Пакілотті (?)*. 1474 — 1540, сієнська школа. «Мадонна з св. Кларою». О. д. Тондо, Д.: 0,65. Інв. 175. 36. Піррі, кат. № 346. Кол. Хан

Рама того ж часу, як і сама картина; в стилі обрамлень рельєфів делла Роббіа.

37. *Ф. Аполлоторо*, кінець XVI — початок XVII ст., Падуанська школа, «Портрет чоловіка в чорному». Підпис, дата 1585. О. п. 1,01 × 0,83. Інв. 157. Кол. Хан.

38. *Джентіле Белліні*, 1421 — 1507, венецька школа. «Портрет патриція» (Фрагмент). О. п. 0,76 × 0,37. Інв. 165. Кол. Хан. Фігура певно належала до композиції, що виображала Мадонну на троні, а коло підніжжя його розміщені були портретні постаті замовців картини (донаторів).

39. *Бартольомео Монтанья*, 1460 — 1523, венецька школа. «Мадонна». О. д. 0,95 × 0,78. Інв. 180. Кол. Хан. Вдале поєднання червоного з синім. Подібні твори ранніх венеційців обіцяють кольористичні досягнення наступної доби.

40. *Невідомий майстер* кінця XV ст. флорентинської, а може венецької школи. «Портрет дожа Джовані Моченіго» (1478 — 1485.) Інв. 173. О. д. 0,36 × 0,31. Кол. Хан.

41. *Тіціян*, 1477 — 1576. «Алегорія». О. п. 1,18 × 1,45. Інв. 101. Кол. Хан. Композиція дуже близька до одної картини Тіціяна, що в Мюнхенській Пінакотеді, де її сюжет визначено так: «Венера посвячує вакханку в таємниці кохання». Інше тлумачення: «Поклоніння красі від усіх країн світу». Картина належала Ермітажеві і, як каже традиція, її подаровано від імператора Павла графові Ільїнському. Пісний кольорит цієї картини не дає уявлення про властивості кращих творів Тіціяна, проте й не спростовує її визначення.

42. *Невідомий майстер* середини XVI ст., венецької шк. (кола Тіціянового). «Св. Ієроним». О. д. 0,71 × 0,95. Інв. 56. Картина належала Ермітажеві до 1854 р. Кол. Хан.

43. *А. Превіталі (?) (А. Бергамезе)*, 1480 — 1525, венецька шк. «Проголянка в парку». О. д. 0,51 × 0,35. Інв. 166. Кол. Хан. (Картина має якийсь алегоричний зміст: на спідницю дами ступає чортеня).

44. *М. Базайті*, ум. 1521, венецька шк. «Апостол». О. д. 0,73 × 0,49. Інв. 14. Кол. Хан.

45. *М. Лотто*, 1480 — 1556, венецька шк. «Мадонна з Іваном Христітелем та євангелистом Марком». О. п. 0,72 × 1,05. Підпис. Інв. 168. Кол. Хан.

46. *Боніфацио (Веронезе)*, 1487 — 1553? венецька шк. «Мадонна з св. Андрієм та Магдалиною». О. п. 0,93 × 1,42. Інв. 1. Кол. Хан.

47. *Якопо Бассано да Понте*, 1510 — 1592, венецька шк. «Положення у гроб». О. п. 0,70 × 0,55. Інв. 182. Кол. Хан. Копія картини що в Мюнхенській Пінакотеді.

48. *Якопо Бассано да Понте*, 1510 — 1591, венецька шк. «Взяття Христа в саду Гефсиманському». О. п. 0,91 × 1,25. Інв. 5281. Кол. Щав.

49. *Я. Бассано да Понте* (?), 1510 — 1592, венецька шк. «Алхемічний посуд» (етюд). О. п. 0,29 × 0,38. Інв. 5248. Кол. Щав.
50. *Якопо Бассано да Понте* (?), 1510 — 1592, венецька шк. «Катування Христа», О. п. 0,32 × 0,42. Інв. 6090. М. Ф.
51. *Невідомий майстер* венецької шк. XVI ст., наслідувач Бассано. «Зняття з хреста». О. п. 0,65 × 0,56. Інв. 6028. М. Ф.
52. *Д. Мороні* (?), 1520 — 1576, венецька шк. «Портрет чоловіка». О. шіфер. Коло, діам. Д. 0,9. Інв. 5142. Кол. Щав.
53. *П. Веронезе* (?) 1528 — 1588, венецька шк. «Весілля в Кані Галілейській» (Фрагмент картини). О. п. 0,95 × 1,25. Інв. 38. Кол. Хан. (Зміст фрагменту не ясний. В Ханенків картину визначалося «Цариця Кіпру Катерина Карнаро»).
54. *П. Веронезе*, 1528 — 1588, венецька школа. «Христос в Симоновому домі». (Часткова зменшена копія, з картини, що в Пінакотечі м. Туріна). О. п. 0,40 × 0,48. Інв. 48. Кол. Хан. (Сюжет із євангелії Марка, XIV, 3 дд).
55. *Невідомий майстер* середини XVI ст., венецька шк. «Мадонна із св. Симеоном та Іваном Христителем». О. п. 0,99 × 1,45. Інв. 169. Кол. Хан. 2223.
56. *Невідомий майстер* XVI ст., венецька шк. «Христос на путі до Голгофи». О. п. 1,21 × 0,66. Інв. 5836. М. Ф.
57. *Дж. Пальма молодший*. 1544 — 1628, венецька шк. «Іван Христитель у пустелі». Підпис. О. п. 1,25 × 0,99. Інв. 6100. Кол. Пшездецького. М. Ф. (Характерна для т. зв. маньєристів викручена поза і надто довгі пропорції тіла).
58. *А. Падованіно (Варотарі)*, 1590 — 1650, венецька шк. «Давид». О. п. 1,27 × 0,96. Інв. 6080. М. Ф.
59. *П. Лібері*, 1605 — 1687, венецька школа «Венера та амури». О. п. 1,61 × 1,52. Інв. 55. Кол. Хан. За традицією, цю картину купив у Венеції цар Петро Великий.
60. *П. Лібері* (?), 1605 — 1687, венецька шк. «Амур». О. п. 0,71 × 0,89. Інв. 5988. М. Ф.
61. *Ж. Феррабоско* (?), ум. 1660, венецька шк. «Портрет патриція», О. п. 0,76 × 0,62. Інв. 3. Кол. Паар, кат. 964. Кол. Хан. Традиційна атрибуція Чезаре Вечелі (1521 — 1601).
62. *Невідомий художник* венецької (?) шк. половини XVII ст. «Жалібна богоматір» (*Mater Dolorosa*). О. п. Овал — 0,65 × 0,56. Інв. 10. Кол. Хан. М. б. копія з Тіціана. Приписувана Провенцале Марчелло (1575 — 1639) худ. римської школи.
63. *Д. Тинторетто*, 1512 — 1594, венецька шк. «Портрет скульптора Як. Сайсовіно» (етюд). О. п. 0,57 × 0,41. Інв. 128. Кол. Хан.

64. *Д. Локателлі*, 1580 — 1628, венецька шк. «Орфей» (дека клявікордів). О. д. 0,75 × 1,85. Інв. 191. 36. Піррі, кат. № 564. Кол. Хан. (Орфей — мітичний співак і музика, що своїми співами чарував не тільки людей, але і тварин і навіть дерева).

65. *Гр. Ліццаріні*, 1655 — 1735, венецька шк. «Йосип та жінка Пати-фара». О. п. 1,15 × 1,03. Інв. 5. Кол. Хан. (Сюжет із «Книги Битія, розд. XXXIX).

66. *Дж. Креспі (?)*, 1665 — 1747, болонська шк. «Танок». Інв. 181. О. п. 0,64 × 0,48. Кол. Хан.

67. *Дж. П'яцетта*, 1682 — 1754, венецька шк. «Музики». Інв. 45. О. п. 0,67 × 0,52. Кол. Хан.

68. *Дж. П'яцетта*, 1682 — 1754, венецька шк. «Сцена із життя святої» (сюжет не визначений). О. п. 0,86 × 0,68. Інв. 6126. М. Ф.

69. *Невідомий майстер* початку XVIII ст., венецька шк. «Введення богородиці у храм». О. п. 0,61 × 0,39. Інв. 186. Кол. Хан. Картину приписували П'яцетті, 1682 — 1754. (Сюжет з апокрифічного життя богородиці).

70. *Д. Б. Тьєпольо*, 1692 — 1770, венецька шк. «Причащення св. Лючії». (Копія з картини, що в церкві св. Апостолів у Венеції). О. п. 2,20 × 102. Інв. 16. Кол. Хан.

71. *А. Каналетто*, 1697 — 1768, венецька школа. «Венецький краєвид». О. п. 0,53 × 0,90. Інв. 2621. Кол. Хан.

72. Шк. *А. Каналетто*, 1697 — 1768, венецька школа. «Набережна Riva degli Schiavoni у Венеції». О. п. 0,54 × 0,84. Інв. 22. Кол. Хан.

73. Шк. *Ф. Гварді* 1712 — 1793, венецька школа. «Canale Grande». О. п. 0,44 × 0,67. Інв. 6102. М. Ф.

74. *Ф. Гварді* 1712 — 1793, венецька школа «Церква Сан Джорджо Маджоре». Копія. О. д. 0,42 × 0,57. Інв. 2467. Кол. Хан.

75. *Д. Марієскі*, ум. 1743, венецька школа. «Понте Реале в Венеції». О. п. 0,40 × 0,56. Інв. 3969. Кол. Хан.

76. *Дж. Д. Тьєпольо*, 1727 — 1804, венецька шк. «Запрошення Цінціната». О. п. 0,54 × 0,39. Інв. 37. Кол. Хан. Етюд для картини, що в Музеї Штиглиця в Ленінграді.

За часів війни Риму з Сабінянами, колишнього консула Цінціната Сенат обрав знов на ту же посаду. Сенатські послы, що з'явилися сповістити його про це, знайшли його в полі за оралом.

77. *Фр. Д. Казанова* (1727 — 1807). (?) Венец. шк. Краєвид з коровами. О. п. 0,93 × 0,73. Інв. 36 та 44 (пандони). Кол. Хан.

78. *Л. Маццоліно*, 1470 — 1530, ферарська школа. «Поклоніння богоматері немовляткові-Христові». О. д. 0,44 × 0,37. Інв. 165. Кол. Хан.

79. *І. Скарцелла*, 1551 — 1621, ферарська школа. «Благовіщення». О. п. 0,52 × 0,40. Інв. 2533. 36. Паар. авкц. № 61. Кол. Хан.

80. *Чезаре да Сесто*, 1480 — 1521, льомбардська школа. «Вшестя богоматері». О. д. 1,64 × 1,44. Інв. 1240. 3 кол. Вебера (Гамбург), кат. № 117. Кол. Хан. Чезаро да Сесто — учень Леонардо да Вінчі.

81. *Невідомий майстер* початку XVI сторіччя, льомбардської школи. «Мадонна» (копія з А. Соляріо). О. д. 0,21 × 0,24. Інв. 2514. Кол. Хан. 36. Паар, кат. № 446.

82. *Невідомий майстер* початку XVI ст., льомбардської школи, кола Леонардо. «Магдалина». О. д. 0,54 × 0,43. Інв. 156. Кол. Хан.

83. Шк. *Корреджо*, 1494 — 1531, льомбардська школа «Етюд жіночої голови». О. п. 0,34 × 0,28. Інв. 5138. Кол. Щав.

84. *Корреджо* 1494 — 1534, льомбардська школа. «Мадонна della Cesta» (копія). О. п. 0,51 × 0,42. Інв. 94. Кол. Хан. Оригінал у Національній галерії в Лондоні.

85. *Невідомий майстер*, наслідувач Корреджо, (1494 — 1534), льомбардської школи. Приписується Б. Скідоне, 1580 — 1615. «Етюд голови ангела». О. п. 0,35 × 0,25. Інв. 109. Кол. Хан.

86. *Фр. Лондоніо*, 1723 — 1783, льомбардська школа. «Пастухи». Підпис. О. п. 1,67 × 2,30. Інв. 5197. Кол. М. Терещенка. М. Ф.

87. *Фр. Лондоніо*. 1723 — 1783, льомбардська школа. «Отара». О. п. 1,67 × 2,30. Інв. 5196. 3 кол. М. Терещенка. М. Ф.

88. *Д. Мільяра*. 1785 — 1837, льомбардська школа. «Вулиця». Інв. 25. О. п. 0,42 × 0,46. Кол. Хан.

89. *Періно Буонакорсі (дель Ваіа)*, 1500 — 1547, римська школа. «Мадонна». О. п. 0,94 × 0,73. Інв. 8. 36. Паар, кат. № 276. Кол. Хан.

90. *Ф. Бароччі*, 1526 — 1612, римська шк. «Св. родина на шляху до Єгипту» (стара копія з картини, що в Музеї Уффіцці у Фльоренції). О. п. 1,32 × 0,96. Інв. 6003. М. Ф.

91. *Ф. Бароччі*, 1525 — 1612, римська шк. «Екстаз св. Терези». Репліка або стара копія картини майстра, що в Турінській пінакотечі. Інв. 2529. О. п. 1,22 × 0,96. Кол. Хан. (Св. Терезу, черницю, що жила в XVI ст. уважають спеціально за заступницю Іспанії. Вона уславилася, як письменниця, а також своїми проповідями).

92. *Дж. Чезарі (?)* 1568 — 1640, римська шк. «Адам з Євою». Інв. 5288. О. д. 0,59 × 0,45. Кол. Щав.

93. *Д. Феті (?)* 1588 — 1640, римська шк. «Етюд голови старого». О. п. 0,40 × 0,32. Інв. 187. Кол. Хан. Вплив Караваджо.

94. *П. Береттіні (?)*, 1596 — 1624, римська шк. «Св. Франциск у печері». О. п. 0,73 × 0,29. Інв. 185. Кол. Хан.

95. *Д. Б. Сальві (Сассофератто)*, 1605 — 1685, римська шк. «Мадонна», (копія). О. п. 0,58 × 0,44. Інв. 2510. 3 кол. Санджорджі, кат. 1899 р. № 9. Кол. Хан.

96. *К. Маратта*, 1625 — 1713, римська шк. «Поклоніння волхвів». О. п. 1,30 × 1,70. Інв. 67. Кол. Хан.
97. *Чиро-Фері (?)*, 1634 — 1689, римська шк. «Явління Христа Марії Магдалині». О. п. 0,40 × 0,48. Інв. 5288. Кол. Щав.
98. *Себ. Конка*, 1676 — 1764, римська шк. «Алегорія астрономії», (етюд для фрески). О. п. 0,47 × 0,58. Інв. 6097. 3 кол. Шведського. М. Ф.
99. *Дж. П. Паніні*, 1691 — 1768, римська шк. «Руїна». Інв. 26. О. п. 0,77 × 0,62. 36. Борг де-Бользон у Флоренції, кат. № 208. Кол. Хан.
100. *Дж. Б. Паніні*, 1691 — 1768, римська шк. «Руїна». Інв. 32. О. п. 0,77 × 0,62 (pendant до № 26). Кол. Хан.
101. *Невідомий майстер* XVIII ст. (Паніні?) римська шк. «Архітектурна фантазія». О. п. 0,99 × 1,32. Інв. 3980. М. Ф.
102. *Фр. Монті*, 1696 — 1712, римська шк. «Після бійки». Інв. 2472. О. п. 0,77 × 0,48. Кол. Хан.
103. *А. Джолі*, 1700 — 1777, римська шк. «Внутрішній вигляд храму св. Петра в Римі». О. п. 1,54 × 1,28. Інв. 198. 3 кол. Репніна, М. Ф.
104. *А. Джолі*, 1700 — 1777, римська шк. «Внутрішній вигляд Пантеону». О. п. 1,53 × 1,27. Інв. 209. 3 кол. Репніна, М. Ф.
105. *Невідомий майстер* кінця XVII ст., римська шк., приписано Д. Гізольфі, 1625 — 1680. «Руїни з фонтаном». О. п. 0,61 × 0,48. Інв. 5255. Кол. Щав.
106. *Г. Фракасіні*, 1836 — 1868, римська шк. «Дівчинка з мертвим птахом». Підпис, дата 1861. О. п. 0,98 × 0,74. Інв. 889. Кол. Хан. Купівлею цієї картини Б. І. Ханенко розпочав свою колекціонерську діяльність.
107. *Кола Ф. Альбані*, 1578 — 1660, больонська шк. «Відпочинок Венери». О. п. 0,87 × 1,18. Інв. 5283. Кол. Щав.
108. *Д. Ланфранко*, 1580 — 1647, больонська шк. «Амури» (декоративне панно). О. п. 0,36 × 0,99. Інв. 50. Кол. Хан.
109. *Доменікіно* (Цампієрі), 1581 — 1641, больонська шк. «Іван Богослов пише під надхненням св. духа». О. п. 0,98 × 0,87. Інв. 15. Кол. Хан. (Тема з Апокаліпсиса, I, 10 — 11).
110. *К. Чіньяні (?)*, 1628 — 1719, больонська шк. «Мадонна». О. п. 0,54 × 0,40. Інв. 6123. 3 кол. Шведського. М. Ф.
111. *М. А. Франческіні*, 1648 — 1729, больонська шк. «Алегорія. Віра і релігії». О. п. 1,43 × 1,05. Інв. 2473. Кол. Хан. (Жіноча постать з надхненим видом персоніфікує віру, дві дитини в неї на руках — християнську і мусульманську релігії).
112. *Д. Креті*, 1671 — 1749, больонська шк. «Сівілла». О. п. 0,43 × 0,36. Підпис, дата. Інв. 3704. М. Ф.

113. *Невідомий художник* кінця XVII ст., больонська шк. «Сусанна». О. п. 1,42 × 0,90. Інв. 64. Кол. Хан. (сюжет із «Книги пророка Даніїла, розд. XIII).

114. *Невідомий художник* кінця XVII ст., больонська (?) шк. «Старий аскет і його учні». (?) О. п. 1,14 × 1,64. Інв. 6. Кол. Хан. (сюжет картини не визначений).

115. Шк. *Караваджо*. 1569 — 1609, неаполітанська шк. «Йосип та жінка Патіфара». О. п. 0,95 × 1,31. Інв. 68. Кол. Хан. (сюжет з книги Биття гл. XXXIX).

116. Припис. *Сальваторові Роза*, 1616 — 1673, неаполітанська шк. «Голова бандита». О. п. 0,47 × 0,34. Інв. 17. 36. Милютинна в Москві. Кол. Хан.

117. Шк. *Сальватора Роза*. 1616 — 1673, неаполітанська шк. «Краєвид із зламаним деревом». О. п. 0,37 × 0,55. Інв. 184. Кол. Хан.

118. *Сальватор Роза* (школи), 1616 — 1673, неаполітанська шк. «Краєвиди» (два пандана). О. п. 0,68 × 0,50. Інв. 3662 та 3663. 3 кол. Репніних. М. Ф.

119. *Сальватор Роза* (шк.), 1615 — 1673, неаполітанська шк. «Краєвиди» (пандани). О. п. 1,30 × 0,95. Інв. 3779 та 3780. 3 кол. Репніних. М. Ф.

120. *Невідомий художник* XVII ст., неаполітанська шк., кола Сальватора Роза, 1616 — 1673. «Лазцароні». О. п. 0,59 × 0,73. Інв. 6105. 3 кол. Дені. М. Ф.

121. *Б. Каваліно*, 1622 — 1658, неаполітанська шк. «Товій із рибою та ангел». О. п. 0,51 × 0,607. Інв. 5282. Кол. Щав.

122. *Л. Джордано*. 1632 — 1705, неаполітанська шк. «Менади вбивають Орфея». О. п. 3,12 × 3,66. Інв. 2. До 1854 р. картина належала Ермітажеві. 36. Баранова. Кол. Хан. (сюжет з Овідієвих *Метаморфоз*, X, I).

123. *Л. Джордано*. 1632 — 1705, неаполітанська шк. «Астролог». Підпис. О. п. 1,25 × 1,03. Інв. 855. До 1854 р. належала Ермітажеві, 36. Баранова. Кол. Хан.

124. *Невідомий художник* XVII ст., неаполітанська шк. «Христос у терновому вінку». О. п. 1,14 × 0,88. Інв. 7. Кол. Хан.

125. Шк. *Л. Камбіазо* (?), 1527 — 1585, генуезька шк. «Венера і Адоніс». О. п. 1,11 × 0,97. Кол. Щав.

126. *Б. Строцці*, 1581 — 1644, генуезька шк. «Монах на Молитві». О. п. 0,89 × 0,63. Інв. 9. Кол. Хан.

127. *А. Маньяско*. 1681 — 1747, генуезька шк. «Похорон ченця». О. п. 0,98 × 0,73. Кол. Хан.

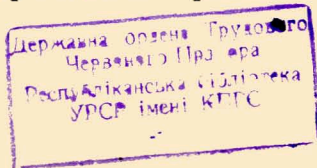
128. *Невідомий художник* XVI (?) ст. Італійськ. (?) школа. «Мадонна». О. д. 0,32 × 0,32. Інв. 61. Кол. Хан.

НІДЕРЛЯНДСЬКЕ МАЛЯРСТВО

НІДЕРЛЯНДСЬКА, ГОЛЯНДСЬКА І ФЛЯМАНДСЬКА ШКОЛА

ІСТОРИОГРАФІЯ нідерляндського малярства звичайно починається з першої чверті XV століття, коли в творчості братів Фан Ейків воно виступає вже в повній силі, озброєне усіма засобами високо-досконалої техніки. Очевидно, що цей розквіт був приготований довгою традицією попередньої доби, але пам'яток її до нашого часу не збереглося, а тому покищо встановити картину первісної еволюції нідерляндського малярства науці ще не пощастило. Загально прийнята є гіпотеза про зв'язок мистецтва Фан Ейків із школою мініатюристів, що працювали при дворі герцогів Бургундських. Впливом техніки книжкової мініатюри пояснюють дослідники й деякі особливості ранньо-нідерляндської школи,—прихильність її до дрібно-чіткого рисунку, її любов до деталей, до ясних льокальних фарб, а також і композиційну побудову картин із підвищеним горизонтом, властиву саме середньовічній книжковій мініатюрі. Фан Ейкам приписували колись винахід олійної техніки малярства, але тепер доведено, що техніка ця відома була далеко раніше й уживали її вже за візантійсько-романської доби.

Мистецтво Нідерляндів за часів до середини, навіть до кінця XVI століття, можна розглядати як єдине ціле. Єдиним цілим були тоді Нідерланди і з культурного погляду і з погляду політичного, належавши до складу держави бургундських герцогів, а потім імперії Габсбургів. Це старе нідерляндське мистецтво розвивалося в обставинах фєвдального ладу і мало переважно релігійне спрямування. Спілка зверхньої кляси з церквою фєвдалів з духівництвом, забезпечувала обом сторонам їхні соціалні позиції. Обслуговуючи потреби культу й підтримуючи релігійну ідеологію, мистецтво фактично правило за знаряддя експлуатації та визиску народніх мас від фєвдально-клерикальної верхівки. Проте, нідерляндське мистецтво XV—XVI століть не має вже того ієратичного характеру, тих ознак синтезуючої стилізації, що властиві епохам клясової рівноваги й характеризують релігійне мистецтво середньовіччя. Економічні зміни, піднесення торгівлі вже порушили на той час структурну гармонію суспільних форм середньовічного ладу. В процесі соціальної диференціяції тоді складалася нова кляса міської буржуазії, що своєю ідеологією, своїм клясовим смаком зумовлювала стиль мистецтва. Саме той наївний реалізм, та закоханість у дійсному житті, що так вражають у нідерляндських «примітивах», і від-



бивають психологію молодій класи, що починає усвідомлювати своє становище, свої права й своє місце під сонцем. Художники бо належали саме до цієї класи і, виконуючи соціальне замовлення феодалного клерикалізму, вони прибирали його в нові, незвичайні для феодалізму мистецькі форми.

Музей Мистецтва ВУАН має кілька зразків нідерландського примітиву: серед них слід відзначити «Поклоніння волхвів», одного з найвидатніших представників школи — Рогіра Фан дер Вейдена (№ 129).

Блискучий розквіт ренесансової культури й вплив великих майстрів Італії позначається на всьому європейському мистецтві XV століття. Вже в першому десятиріччі цього віку примітний він і в малярстві Нідерландів. Захоплені славою Леонардо, Рафаеля й Мікель-Анджельо, нідерландські митці з Антверпену, Брюгге, Генту тощо, мандрують до Італії, щоби на їхніх творах засвоїти собі «високий стиль справжнього мистецтва». Разом із тим засвоювали вони там і переносили на батьківщину також і отруйні принципи доктринерського академізму й беззмістовну манерність епігонів Відродження. В наслідок цього нідерландська школа за XVI століття великою мірою губить свій національний характер і щирі виразність попередньої доби. Досить поглянути на твори цих «італьяністів», щоби відчутти брак широти, певну їхню ходульність, і фалшиву зовнішню ефектовність. Але в цих саме італійських впливах лежать і коріння майбутніх досягнень. Бо ж без Тиціана і Мікель-Анджельо не могло б бути Рубенса, як без Караваджо не було б Рембрандта.

Як приклад італьянізованого стилю нідерландської школи XVI століття, у Музеї можна вказати на картини Мег де Блессе, (№ 135) Вгеваля, і, зокрема на твір невідомого художника «Катування св. Катерини», визначений у каталозі як «Майстер із Брюсселя початку XVI віку». (№ 134).

Проте, поруч інтернаціонального, під італійським впливом напрямку, протягом XVI століття в малярстві нідерландському живе, розвивається й міцнішає також і національний реалізм. Поки більшість художників пишуть релігійні й мітологічні композиції чужою заимованою мовою своїх італійських учителів, інші пішли відмінним шляхом. Рідна дійсність, саме життя, як воно є, стає для них за об'єкт творчого інтересу і мистецького перетворення. У творчості Пітера Брейгеля ми спостерігаємо цілковиту протилежність італьянізму і одночасово повний одрив од феодално-релігійної тематики. Боротьба проти еспанського абсолютизму, що прагнув знищити раніше здобуті буржуазією права й привілеї, ця разом класова й національна боротьба, що точилася під прапором церковної реформи, викликане цією боротьбою патріотичне піднесення виявилось у Брейгеля в якійсь завзятій любові до рідної природи, в інтересі до народного побуту. В селянському жанрі, що через нього заслужив Брейгель прізвисько «Мужицького», в його глибоко відчутих краєвидах виявляється сама суть нідерландської школи, а сатиричні композиції Брейгеля поширювані в гравюрах Фан дер Гейдена і П. де-Кока, свідчать про сві-

доме клясове спрямовання його творчості. Музей Мистецтва має кілька зразків праць школи Брейгеля (№ 146—153).

До другої половини XVI століття в культурному і, зокрема, в мистецькому житті Нідерландів вели перед південні хліборобні провінції — Брабант, Фляндрія та інші, а скотарські, промислові й торговельні провінції північні — Фрісляндія, Голяндія далеко менше проявляли художньої активності; тому й усе нідерландське малярство XV—XVI століття іноді визначається назвою фляманського. Але після того, як року 1579 південні штати примирилися з еспанською владою і в них знову й остаточно запанував католицизм, — північні, що не припинили боротьби, стають за осередок національної культури. Туди потягнулися з півдня численні емігранти, що принесли з собою традиції національного стилю. Тимчасом у Фляндрії ці традиції чималою мірою затерлися під впливом італійського мистецтва.

Огже тут, на межі XVII століття, малярська школа Нідерландів розгалужується на дві — фляманську, де національна спадщина синтезувалася з італійнізмом і барочним стилем контр-реформації, та голянську, що цупко трималася реалістичних традицій. Внутрішня стильова протилежність голянської і фляманської шкіл ще загострювалася зовнішніми умовами художньої практики, характером соціального замовлення, що його ставили перед художниками споживачі їхньої продукції. В монархічній, аристократичній і католичній Фляндрії писали картини для пишних палаців февдальної кляси та для розкішних церков. У республіканській, демократичній і протестантській Голяндії соціально замовлення було інше. Не було тут ні февдальної аристократії, ні помпезних вівтарів. Художники, самі дрібні буржуа, орієнтувалися на потреби та смак своїх клясових співників, картини призначувало для оздобу невеличких, затишних кімнат комерсантів, крамарів, шкіперів тощо. Тому, протилежно великим полотнам і ефектовній реториці фарбі у фляманців, у голянському малярстві превалує дрібний розмір картин і обережна стриманість кольориту.

Найпоказовіший і найхарактерніший взірець фляманської школи серед експонатів Музею — це картина Йорданса «Приємний сон»: — вигодувані, грубі, голі тіла на тлі розкішних соковитих кущів і квітів. Картину пронизано якоюсь аграрною благодушністю. Ця здорова, сита життерадісність як ляйтмотив звучить і в інших творах школи. Безперечно, з особливою яскравістю відчувається вона у Рубенса. Музей має кілька копій із творів великого майстра і один оригінальний етюд, що йому приписується — «Річний бог та німфи». Сприймання життя в аспекті задоволення проявляється у фляманських художників і в тому, що вони кохаються в багатофігурних картинах, у динамічній тематиці (батальні сцени); в натюрморті для них характерна накопиченість смачної їжі, садовини, пишних квітів; жанровим сюжетам властива у фляманців рухливість, — бенкетні, танки, веселі гри. — Здається, дивлячись на їхні картини, ніби тільки в тому й проходило життя і заможної дворянської верхівки,

і звичайного селянства. Але поруч таких настроїв знаходимо у флямандців і аристократичну холодну витриманість, фєвдальну пиху. Виразник цього аристократизму був двірський майстер англійського короля Фан Дейк та його сучасник — двірський художник Флорантійських герцогів Медичі — Сустерманс (Див. №№ 204, 180 та 209 і 213).

Розгалуження нідерландського малярства на флямандську та голяндську школи не має абсолютного значіння. Серед флямандських митців XVII ст. чимало є таких, що ніяк не різняться від голяндських, і навпаки; але в найтиповіших представниках обох шкіл взаємна їх протилежність виступає дуже яскраво. Досить, наприклад, в поргретному малярстві порівняти Фан Дейка з Францом Гальсом, або Фан дер Гельстом, чи в натюрморті Снайдерса або де-Геема з Кальфом, щоби відчути цю протилежність; а в творчості Рубенса з одного боку і Рембрандта з другого — ця протилежність стає просто діаметральною.

Проте, про Рембрандта треба сказати, що цей найвидатніший художник голяндської школи, втіляючи у своїй інтимній моці всю протилежність одвертій силі корифея флямандської — Рубенса, — Рембрандт неначе випадає із схем історичного розподілу. «Голяндське мистецтво — це Рембрандт, або всі інші майстри, крім Рембрандта», — висловлюється один дослідник. І цілком слушно. Рембрандт бо належить не так Голяндії, як усому мистецтву взагалі.

Проте сама своєрідність Рембрандтового генія, його внутрішня зосередженість, його відхід від дійсности у фантастичний світ творчої мрії, великою мірою зумовлені клясовою природою художника. Індивідуалізм Рембрандтів є сублімований буржуазний індивідуалізм. Щодо генези стилю Рембрандта, то коріння його доводиться шукати не стільки в традиції нідерландської школи, скільки у впливах італійського мистецтва. Учень італіаністів Сваненбурга та П. Лястмана, Рембрандт історично так само зв'язаний з Караваджо, як Рубенс із Тіціаном.

Рембрандт представлений у Музеї двома майже оригінальними творами: «Портрет старого» у фантастичному східньому оягу та «Жіночий портрет». Перший — це тогочасна копія, певно зроблена в самій майстерні Рембрандта і належить, здається, кращому учневі його — Ф. Болю; другий підписаний іменем Рембрандта, на авторитетну думку Гофстеде де-Гротта є також робота його учня Баккера. (Відомо, що Рембрандт іноді підписував праці своїх учнів, за певний відсоток від продажної суми картини). Але, не зважаючи на те, що обидва ці Рембрандти не певні — вони дають достатнє уявлення про стиль його малярства, про його славнозвісну світлотінь, про його темно-полум'яний кольорит, про його майстерну фактуру. Кількома гарними зразками репрезентовано в Музеї і школу Рембрандта (Боль, Кнуцфер, Флінк та інш.). (Див. №№ 308, 309 та 302, 324, 329).

Варто відзначити надзвичайну ясність голяндської школи малярства за XVII століття. Ніколи, ні раніше, ні пізніше історія мистецтва не бачила такого вибуху в малярській продукції, ніколи малярство не захоп-

лювало такі широкі кола людности, як за тих часів у Голандії. Тисячами налічують імена голандських художників і серед них є сотні видатних, талановитих, оригінальних майстрів. «Здається,— пише один автор,— не було в Голандії тоді людини, що хоч би раз за життя не тримала в руді пензля».

Цьому багатству творів відповідає їхня велика різноманітність. Немає сюжету, теми, немає жанру, що так або так не опрацювали б голандці. Портрет індивідуальний, груповий, характерний; пейзаж об'єктивний і пейзаж інтимний; жанр побутовий, моралістичний, історичний; всілякі ґатунки натюрморту і т. д., і т. д. Ніколи до середини ХІХ століття малярство не відбивало життя так об'єктивно, правдиво й точно, з такою документальною наочністю. Воно вводить нас однаково у бідну хату селянина, в кімнати заможного комерсанта, в крамницю, в шинок і в бальну залю; веде нас на поле бою й на рибні лови, показує далечинь морського горизонту і пушу старого лісу, пишані дюни й пишні пасовиська із строкатими чередами корів.

Дивує обсяг голандського малярства і з погляду формально-технічних проблем — світла, кольору, фактури тощо. Усі ці основні проблеми художньої вмілости та фахової науки голандські майстри опрацювали так ґрунтовно і глибоко, що лише мистецтво кінця ХІХ — ХХ століття спромоглося зробити дальший крок до ще більшого їх заглиблення.

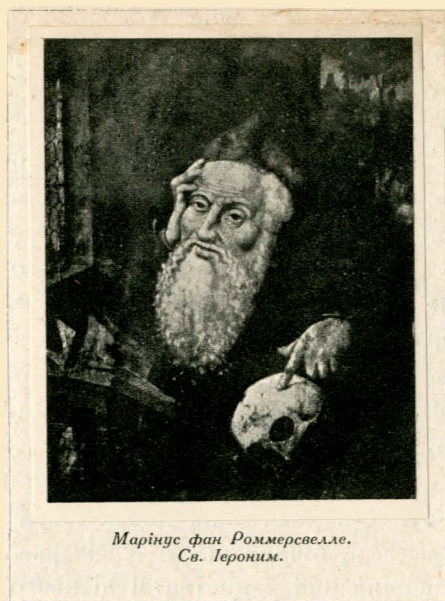
Интересно зазначити один характерний прояв зацікавлення малярством у голандському суспільстві ХVІІ століття. Картини вважали тут не тільки за мистецькі цінності, а й за торговельний крам, за об'єкт ринку. Торговля картинами набувала іноді вигляду біржевої гри; вони підносилися та падали, неначе якісь акції підприємств, на спекуляції картинами складалися й руйнувалися капітали. Торгували однаково творами і сучасних, і старих художників.

Цей пишний і бурхливий розквіт малярства в Голандії тривав порівнюючи короткий час. Він слабне вже наприкінці століття, продуктивність художників зменшується, якість творчости занепадає. Здоровий реалістичний напрям поволі витискується новими струмами академізму, і правдива ширість замінюється на манерну вишуканість, штучні витівки перерізлої техніки.

Отже не дивно, що твори голандських художників забирають стільки місця в наших музеях. Численність їх, їхня пересічна висока художня вартість досить це виправдує, але треба тут відрізнити ще один момент: співзвучність мистецької ідеології Нідерляндів ХVІІ століття з ідеологією буржуазії ХІХ віку. Голандія в мистецтві, як і в економіці на два століття випередила всю Європу, тому й мистецтво її, що поза межами самої Голандії не знаходило собі відповідної оцінки ні за часів барокко, ні в добу рококо та імперії, набуло визнання лише після того, як буржуазія ліквідувавши останні залишки февдального ладу, остаточно закріпила за собою свої соціальні позиції, в епоху промислового капіталізму.

Музеї Радянського Союзу дуже багаті на картині старих голяндців. Ермітаж, наприклад, числом і якістю голяндських картин стоїть на рівні з галеріями Амстердаму або Гааги. Численними та гарними зразками репрезентовано воно і в Московському музеї «Ізящних искусств» і в багатьох музеях провінції, в тому числі і в нашому Музеї.

Це почасти пояснюється із самої історії музейної справи колишньої Російської імперії. У зв'язку з модою на все голяндське, ще за Петра Великого розпочалося і збирання голяндських картин. Петербурзькі вельможі, наслідуючи смаки царя, устатковували свої житла на голяндській манір, а в цьому устаткованні картини були невідмінною частиною. Згодом утворилися в багатих людей, дворян і поміщиків, цілі картинні галерії, що або залишалися в фамільних збірках аж до Революції, або ще задовго перед Революцією розпорошилися через аукціони по руках різних аматорів і колекціонерів. З цих колишніх приватних збірок складається тепер державні радянські Музеї. Тим то зокрема і в Музеї Мистецтва картин нідерландських художників більше, ніж творів інших шкіл.



Марінус ван Роммерсвелле.
Св. Ієронім.

НІДЕРЛЯНДСЬКА ШКОЛА

129. Шк. *Роїра фан дер Вейдена*, 1400 — 1464. «Поклоніння волхвів» (диптих). О. д. Кожна дошка $0,27 \times 0,61$. Інв. 141. Кол. Боргезе в Римі. Кол. Хан. Гарний зразок нідерляндського примітива. Ювелірне опрацювання деталей.

130. Шк. *Дірка Бутса*, 1400 — 1475. «Плач Адама над тілом Авеля; плач Іакова над скривавленою тунікою Йосипа» (бічні пілки триптиха). О. д. Кожна дошка $0,20 \times 0,61$ Інв. 758. Кол. Хан. (Сюжет із «Книги Битія», XXXVII).

131. *Невідомий майстер* нідерляндської шк. поч. XVI ст. «Св. Ієронім у келії». О. д. $0,56 \times 0,40$. Інв. 757 Кол. Хан. Стиль школи Фан Ейків, (Св. Ієронім — славнозвісний церковний діяч кінця IV — поч. V ст., письменник і перекладач біблії на латинську мову).

132. *Невідомий майстер* нідерляндської шк. кінця XV ст. «Різдво». О. д. $0,58 \times 0,41$. Інв. 5744. Належала колись київсько-церковно-археологічному музеєві. Передано з Лаврського заповідника. Можлива атрибуція картини Meister-ові von Frankfurt.

133. *Невідомий майстер* нідерляндської (або північно-французької) шк. кінця XV ст. «Мадонна з ангелами». О. д. $0,29 \times 0,22$ Інв. 140. Кол. Хан.

134. *Невідомий майстер із Брюсселя* поч. XVI ст. «Катування св. Кате-

рини». О. д. $1,35 \times 1,01$. Інв. 122. Кол. Голенішева-Кутузова, потім кол. Рябушинського в Москві. Кол. Хан. (Сюжет із «Золотої легенди». Після того, як небесні сили звільнили Катерину від страти колесуванням (сцена на задньому плані), їй одрубали голову).

135. *Геррі мет де-Блессе* (?), 1480 — 1550. «Алегорія». О. п. $1,34 \times 1,90$ Інв. 5284. Кол. Щав. В каталозі колишнього власника картини В. О. Щавинського картину цю зазначено так: «Одисей у Каліпсо». Картину ритував італійський ритівник XVI в. Дж. Гізі, що його гравюра має підпис «Сон Рафаеля» або «Меланхолія Мікель-Анджело». Жіночу постать приписують Ф. Фльорису (1516 — 1570).

136. *Геррі мет де-Блессе* (?), 1480 — 1550. «Голгота». О. п. $0,57 \times 0,71$. Інв. 113. Кол. Хан. Вплив італійського кватроченто (Мантеньї).

137. *І. Босх. (фан Акен)*, 1460 — 1516. «Спокуса св. Антонія». (триптих). О. д. Середня дошка: $0,81 \times 0,71$. бічні: $0,91 \times 0,36$. Інв. 133. Кол. Боргезе в Римі, кат. № 855. Кол. Хан. Добра стара копія; оригінал середньої частини у Брюсселі, бічних пілок — у Мадридї. (Зразок фантастичного жанру, що був поширений у мистецтві пізнього середньовіччя; Босх є оригінальний представник цього жанру. Кошмарна нісенітниця образів Босха часто забарвлена елементом соціальної сатири).

138. Шк. *Кв. Массіса*, 1466 — 1530. «Св. Ієроним з черепом». О. д. $0,61 \times 0,52$. Інв. 53. Кол. Хан. Картину приписували учневі Кв. Массіса — Маринусу фан Ромерсвелле, 1497 — 1567.

139. Шк. *Я. Госсарта (Мабюз)* ?, 1472 — 1533. «Мадонна». Інв. 25. О. д. $1,09 \times 0,68$. Кол. Хан.

140. *Берендт фан Орлей* (?), 1493 — 1542. Триптих «Мадонна з св. Варварою та Катериною». О. д. Середня дошка: $0,71 \times 0,46$; бічні: $0,71 \times 0,20$. Інв. 759. Кол. Паар. Кат. № 449. Кол. Хан.

141. Шк. *Яна Скореля* (?), 1495 — 1562. «Життя св. Марії Єгипетської». О. м. $0,34 \times 0,58$. Інв. 104. Кол. Хан. (у картині сполучено кілька моментів із життя святої згідно з «Золотою легендою» — її каяття в пустелі; проща до Ієрусалиму, смерть і поховання її св. Зосимою).

142. *Ян де-Кок*, 1503 — 1527. «Павло і Антоній пустельники», О. м. $0,34 \times 0,50$. Інв. 77. Кол. Хан. Копія, а оригінал у Відні в галереї Ліхтенштайна де картину приписано Луці Лейденському (Кат. галерей 710).

143. *П. Артсен*, 1508 — 1556. «Воскресіння Лазаря». О. д. $0,38 \times 0,37$. Інв. 862. Кол. Хан. (Сюжет із євангелії Іоанна, розд. XI. 12 — 45).

144. *Франс Фльоріс* (?), 1516 — 1670. «Юдита». О. д. $0,44 \times 0,37$. Інв. 5277. Кол. Щав.

145. *Адр. Ізенбрайт* (?), ум. 1551 «Божа мати». О. м. $0,28 \times 0,22$. Інв. 5128. Кол. Щав.

146. Шк. *П. Брейгеля Ст.*, 1530 — 1569. «Сеяни в шинку». О. д. $0,42 \times 0,65$. Інв. 948. Кол. Хан.

147. Шк. П. Брейгеля Ст., 1530 — 1569. «Повернення з кермесу». О. д. $0,37 \times 0,61$. Інв. 947. Кол. Хан.

148. Шк. П. Брейгеля Ст., 1530 — 1569. «Напад бандитів на селян». О. д. $0,36 \times 0,39$. Інв. 5118. Кол. Щав. Ця картина так само, як і дві попередні, досить близька до власноручних творів П. Брейгеля і, можна гадати, усі вони належать до праць його синів.

149. П. Бальтенс (?), ум. 1598. «Літо». О. д. $0,74 \times 1,06$. Інв. 954. Кол. Хан.

150. П. Бальтенс (?), ум. 1598. «Осінь» (пандан до попередньої). О. д. $0,75 \times 1,08$. Інв. 5131. Кол. Щав. Обидві картини сюжетом і композицією нагадують відому серію «місяців» П. Брейгеля, що у Віденській галереї. Колишній власник «Осени» В. О. Щавинський приписував її Корнеліусу Массісові; проте й його атрибуцію так само, як і тут зазначену, не можна вважати за певні.

151. Невідомий майстер початку XVII ст. шк. Брейгеля «Навідування кормилиці». О. д. $0,49 \times 0,66$. Інв. 5211. Кол. Щав.

152. Невідомий майстер поч. XVII ст. із шк. Брейгеля. «Зимовий краєвид». О. д. $0,49 \times 0,64$. Інв. 5132. Кол. Щав. (Приписувано Д. Альсльотові, 1544 — 1607). (Дрібна фігурка в ультранатуралістичній позі в лівому кутку картини — прояв специфічно флямандського гумору).

153. Г. Фредеман де-Фріз, 1517 — 1604. «Архітектурна фантазія». О. д. $0,62 \times 0,86$. Інв. 120. 36. Половцева у Москві. Кол. Хан.

154. Мартин де-Фос (?), 1531 — 1603. «Зустріч Марії з Лизаветою». О. м. Овал — $0,09 \times 0,12$. Кол. Хан. (Сюжет з Євангелії Луки, I, 39 д. д.).

155. Лукас Фалькенборх, 1540 — 1625. «Загадковий краєвид». Інв. 3679. О. д. $0,51 \times 0,66$. Кол. Репніних М. Ф. Контури краєвиду утворюють профіль чоловіка з борідкою і з єпископським жезлом на плечі.

156. Лукас Фалькенборх, 1540 — 1625. «Гірничі виробні». О. д. $0,35 \times 0,58$. Інв. 5137. Кол. Щав.

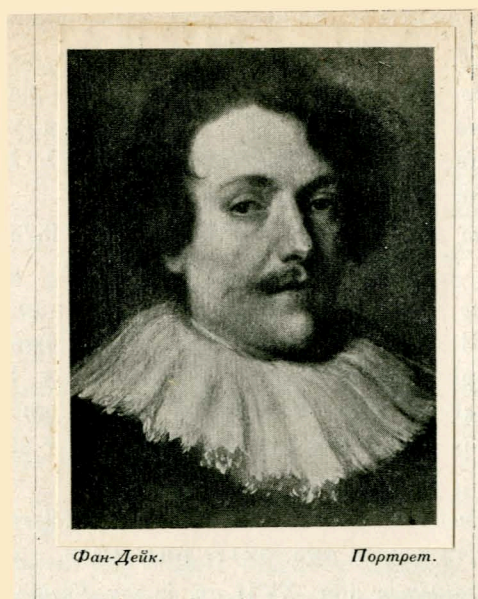
157. Мартин Фалькенборх. 1542 — 1604. «Вхід Христа в Єрусалим». О. д. Інв. 761. Кол. Хан.

158. Мартин Фалькенборх, 1542 — 1604. «Голгота» (пандан до попереднього). О. д. $0,40 \times 0,32$. Інв. 760. Кол. Хан.

159. Г. Конінслоо, 1544 — 1607. «Ніч у парку». О. п. $0,43 \times 0,54$. Інв. 5223. Кол. Щав.

160. Б. Спрангерс, 1546 — 1627. «Лот із дочками». О. м. $0,22 \times 0,29$. Інв. 2525. Кол. Хан. (Сюжет із Книги Биття, XIX).

161. І. Г. Мостарт (?), 1554 — 1598. «Голгота». О. д. $0,42 \times 0,29$. Інв. 5212. Кол. Щав.



ФЛЯМАНДСЬКА ШКОЛА

162. Фр. Франкен Старший П., 1581 — 1642. «Пустельники Павло і Антоній». Підпис. О. д. $0,72 \times 0,93$. Інв. 6014. Зб. Ржевуського; М. Ф. Картина належала Ермітажеві і є з числа тих, що розпродав був Микола I 1854 року.

163. Фр. Франкен Старший П., 1581 — 1642. «Гостинність» (гризайль) Підпис. О. д. $0,18 \times 0,14$. Інв. 5292. Кол. Щав.

164. Шк. Франкенів. «Тріюмф Посейдова». О. д. $0,37 \times 0,53$. Інв. 6020. М. Ф.

165. Шк. Франкенів. «Перехід євреїв через Червоне море». О. д. $0,49 \times 0,63$ Інв. 654. Кол. Хан. (Сюжет із книги «Ісход», розд. XIV).

166. Шк. Франкенів. «Поклоніння золотому тельцеві». О. д. $0,40 \times 0,57$. Інв. 6115. Придбано у Києві 1930 року. (Сюжет із книги «Ісход», розд. XXXII, 15 д. д.).

167. Шк. Франкенів. «Мойсей виточує води із скелі». О. д. $1,01 \times 0,78$. Інв. 6015. М. Ф. (Сюжет із книги «Числа», гл. XX).

168. Шк. Франкенів. «Взяття Ієрихону» (?) О. д. $0,21 \times 0,29$. Інв. 6048. М. Ф. (Сюжет із книги Ісуса Навіна, розд VI).

169. Шк. Франкенів. «Ноїв Ковчег». О. д. $0,48 \times 0,64$. Інв. 83. Кол. Хан. (Сюжет із «книги Биття, розд. VII).

170. Школа *Франкенів*. «Крез показує свої скарби Солонові». О. д. 0,33 × 0,51. Інв. 134. Кол. Хан. (Сюжет із Плутарха, «Життя», II).

171. Шк. *Франкенів*. «Баль». О. д. 0,35 × 0,45. Інв. 149. Кол. Хан. Продукція родини Франкенів, що її родоначальник був Микола Франкен із Геренталя (1520 — 1596) займає примітне місце у флямандській школі XVII ст. Всі численні представники цієї родини (останній Конст. Франкен р. 1717) писали в однаковому стилі, додержуючись манери, що її виробив Франс Франкен I (1542 — 1616). Стиль цієї школи характеризується ясним, до строкатости кольоритом, ілюстративною чіткістю багатофігурних композицій і своєрідним способом трактування очей.

172. П. *Бріль*, 1554 — 1626. «Іван Христитель у пустелі». Інв. 91. О. м. 0,22 × 0,17. Підпис-криптограма. Зб. Паар. Кат. № 371. Кол. Хан.

173. П. *Бріль*, 1554 — 1626. «Мітологічний краєвид». О. п. 1,23 × 1,76. Інв. 5224. Кол. Щав. (Проблема реалістичного пейзажу, що захопила тут художника-італіяніста, очевидно, здавалася йому не достойною «високого» мистецтва; щоби виправдати свою картину, він містить у ній фігури античних богів).

174. О. *Веніус* (?) (*Венне*), 1556 — 1629. «Венера, Церера і Бакх» О. м. 0,19 × 0,25. Інв. 5315. Кол. Щав. (О. Веніус — учитель Рубенса).

175. Т. *Фергахт*, 1566 — 1631. «Будування башти Вавилонської». О. д. 0,55 × 0,70. Інв. 6017. М. Ф. (Т. Фергахт — учитель Рубенса).

176. П. *Брейгель Пекельний*, 1564 — 1638. «Христос у пеклі». Інв. 136. О. п. 0,53 × 0,64. Кол. Хан. Запізнені відгуки фантастики à la Босх.

177. Ян *Брейгель Оксамитний*, 1568 — 1625. «Шлях біля ферми». О. д. 0,32 × 0,45. Інв. 5119. Кол. Щав.

178. С. *Франкс*, 1573 — 1647. «Мародери в селі». О. д. 0,61 × 0,87. Інв. 102. Кол. Хан. Картина ілюструє звичайний епізод з війни з Іспанією. Іспанські салдати грабують фляндські села.

179. С. *Франкс*, 1573 — 1647. «Ландскнехти в лісі». О. д. 0,65 × 0,49. Інв. 115. Кол. Хан.

180. П. *Рубенс* (?), 1574 — 1690. «Річний бог та німфи» (етюд). О. д. 0,28 × 0,37. Інв. 131. Кол. барона де-Берновіль у Парижі. Кол. Хан.

181. П. *Рубенс* (?), 1574 — 1640. «Воскресіння Лазаря» (копія з картини Рубенса, що в Пінакотечі м. Туріна). О. п. 1,83 × 1,69. Інв. 127. Кол. Хан. (Сюжет з євангелія Іоанна. XI. 12 сл.).

182. П. *Рубенс*, 1574 — 1640. «Портрет Н. Рококса» (часткова копія з портрета Н. Рококса на підці триптиха в церкві богоматері в Антверпені). О. п. 0,81 × 0,58. Інв. 5994. М. Ф.

183. П. *Рубенс* (?), 1574 — 1640. «Свята родина із св. Ганною». Копія з картини, що в музеї Прадо в Мадриді. О. п. 1,18 × 0,97. Інв. 3895. М. Ф.

184. П. *Рубенс*, 1574 — 1640. «Портрет Елени Фурман» (дружини Ру-

бенса) — часткова копія з картини, що у Відні т. зв. «à la petite pelisse». О. п. 0,78 × 0,63. Інв. 6151. М. Ф.

185. *Ян ван Бален*, 1575 — 1623 та *Ян Брейгель Оксамитний*, 1568 — 1625. «Божа мати з Іваном Христителем та ангелами в зелені». О. м. 0,23 × 0,32. Інв. 845. Кол. Хан.

186. Кола *Яна ван Балена*, 1575 — 1623. «Мадонна в зелені». О. д. 0,55 × 0,70. Інв. 5222. Кол. Щав.

187. *Абр. Янсенс* (?), 1575 — 1632. «Алегорія весняних місяців» О. д. 0,64 × 0,48. Інв. 31. Кол. Хан. (Над кожною фігурою зодіякальні знаки весняних місяців: овен, телець, близнята).

188. *Р. Саверей* (?), 1576 — 1639. «Гірський краєвид». О. д. 0,52 × 0,98. Підпис «Merian». Інв. 58. До 1854 р. картина належала Ермітажеві, підпис «Merian» фалшивий. Кол. Хан.

189. *К. Кейнінк*, кінець XVI ст. «Митологічний краєвид». (Падіння Фаетона з колесниці Феба і пожежа землі, що з того сталася). О. д. 0,41 × 0,68. Підпис. Інв. 106. Кол. Хан. (Сюжет із Овідія — «Метаморфози», II, 1 — 376).

190. *А. Вілмартс* (?), 1577 — 1664. «Морський беріг із китом». О. д. 0,33 × 0,51. Інв. 5304. Кол. Щав.

191. *Гельдорф Горціус*, 1578 — 1618. «Портрет еспанця». Інв. 5163. О. д. 0,79 × 0,64 Кол. Щав.

192. *Невідомий майстер* (монограма РН) кола Стенвіка, флямандська шк. «Заля в палаці». О. д. 0,49 × 0,65. Підпис-монограма і дата 1618. Інв. 146. Кол. Хан.

193. *Ф. Снайдерс* (?), 1579 — 1657. «Гарбузи». О. п. 0,71 × 1,50. Інв. 806. Підпис-монограма. 1651. Кол. Хан.

194. *М. Вольфорт* 1581—1691. «Краєвид з фігурами». О. д. 0,26 × 0,34. Моногр. Інв. № 6083. М. Ф.

195. *К. Фербрунен* (?), ум. 1681. «Квіти в вазі». О. п. 1,63 × 1,15. Інв. 210 та 211 (два пандани). Кол. Респінних. М. Ф.

196. *Д. Тенірс I.*, 1582 — 1649. «Кунсткамера». О. п. 0,59 × 0,87. Інв. 103. Кол. Хан. Підпис. Вважається за спільну роботу Д. Тенірса і Ф. Франкена.

197. *Корнеліс де-Фос*, 1585 — 1651. «Портрет дами». О. п. 1,04 × 0,78. Інв. 117. Кол. Хан.

198. *К. Пуленбург*, 1586 — 1667. «Аркадський краєвид». О. д. 0,60 × 0,92. Інв. 2610. Кол. Хан.

199. *К. Пуленбург*, 1586 — 1667. «Сілен та бакханки в долині Аркадії». О. д. 0,71 × 0,38. Інв. 2610. Кол. Хан.

200. *Абр. Говартс*, 1589 — 1626. «Лісова стежка коло річки». О. м. 0,13 × 0,16. Інв. 5291. Кол. Щав.

201. *А. Говартс*, 1589 — 1626 та *Ян Брейгель Оксамитний*, 1568 — 1625. «Змагання Аполона з Марсієм». О. д. 0,60 × 0,72. Інв. 867. Кол. Хан. (Сюжет з грецького міта. Сілен Марсій викликав на змагання бога музики Аполона. Марсій грав на флейті, Аполон — на лірі. Переможець Аполон зняв з Марсія шкуру).
202. *Ганс Йорданс I.*, 1572 — 1613. «Къшалъот на березі коло Схвенінгена». О. п. 1,01 × 1,95. Підпис, дата 1598. Інв. 87. Кол. Хан.
203. *П. Снайерс*, 1592 — 1667. «Скелястий шлях» О. д. 0,24 × 0,31. Інв. 5135. Кол. Щав.
204. *Я. Йорданс*, 1593 — 1678. «Приємний сон» (Аполон і німфи) О. п. 1,67 × 1,61. Інв. 108. Кол. Баранова в СПб. Кол. Хан.
205. *Герард Зегерс (?)*, 1591 — 1651. «Вахханалія». О. д. 0,43 × 0,62. Інв. 5308. Кол. Щав.
206. *Л. Фан Уден*, 1595 — 1672. «Військова валка». О. п. 0,70 × 1,11. Інв. 78. Кол. Хан.
207. *А. Фан Діненбек (?)*, 1596 — 1675. «Закохані біля фонтана» О. п. 0,33 × 0,49. Інв. 5246. Кол. Щав.
208. *П. Фан Моль*, 1599 — 1650. «Трію». Підпис — монограма О. п. 0,34 × 0,28. Інв. 5272. Кол. Щав.
209. *А. Фан Дейк*, 1599 — 1641. «Портрет чоловіка». (копія, оригінал у Дрезденській галерії). О. п. 0,86 × 0,64. Інв. 72. Кол. Хан.
210. *А. Фан Дейк*, 1599 — 1641. «Портрет гр. Яна Фан ден Вувера» (копія, оригінал в Ермітажі в Ленінграді) О. п. 0,63 × 0,61. Інв. 6150. М. Ф.
211. Шк. *А. Фан Дейка*, 1599 — 1641. «Портрет чоловіка». Інв. 5160. О. п. 0,79 × 0,70 Кол. Щав.
212. Шк. *А. Фан Дейка*. 1599 — 1641. «Мадонна». О. п. 3768. Інв. 3760. Кол. Репніних. М. Ф.
213. *Юст. Сустерманс*, 1597 — 1681. «Портрет Віторії делла Ровере герцогіні Урбінської дружини Козімо II Медічі». О. п. 0,59 × 0,87. Інв. 103. Кол. Хан.
214. *П. Мейленар*, 1602 — 1654. «Кавалерійська бійка». О. д. 0,37 × 0,57. Інв. 2469. Підпис. Кол. Хан.
215. *Я. Броихорст*, 1603 — 1677. «Концерт». О. п. 0,85 × 1,33. Підпис. Інв. 107. Кол. Хан.
216. *Д. фан Гейль*, 1604 — 1662. «Італійський краєвид». О. д. 0,47 × 9,63. Інв. 5269. Монограма. Кол. Щав.
217. *Сімон де-Фос*, 1603 — 1676. «Бенкет». О. м. 0,33 × 0,43. Інв. 152. Кол. Хан.
218. *Л. де-Фаддер*, 1605 — 1655. «Флямандський краєвид». Інв. 868. О. д. 0,56 × 0,91. Кол. Хан.

219. Я. де-Геел, 1606 — 1684. «Десерт». О. п. $0,80 \times 1,07$. Підпис. Інв. 789. Кол. Хан.
220. Шк. де-Геел, пол. XVII ст. «Букет». О. п. Підпис. Інв. 861. Кол. Хан.
221. Фр. де-Моллер, 1607 — 1660. «Оселя з замком на березі моря». О. д. $0,47 \times 1,05$. Інв. 6016. М. Ф. До 1854 року картина належала Ермітажеві.
222. Невідомий майстер кола Бровера, 1606 — 1638, (монограма Т. Ф.). «Операція вилущення гулі». О. д. $0,38 \times 0,24$. Інв. 2531. Кол. Хан. (Жи-рову гулю на лобі або на голові уважали у старій Фляндрії за симптом «хвороби на дурість»).
223. Невідомий майстер кола Бровера, 1606 — 1638. «Селянський бенкет». О. д. $0,43 \times 0,51$. Інв. 5231. Кол. Щав.
224. Я. Фейт (?), 1611 — 1661. «Трофеї мисливця». О. п. $1,13 \times 1,43$. Підпис. Інв. 815. Кол. Хан.
225. Д. Тенірс II, 1610 — 1690. «В селянській хаті». О. д. $0,34 \times 0,37$. Підпис. Інв. 5136. Кол. Щав.
226. Д. Тенірс II, (?), 1610 — 1690. «Гра в кеглі». О. п. $0,27 \times 0,37$. Підпис. Інв. 5136. Кол. Щав.
227. Невідомий майстер середини XVII ст., кол. Д. Тенірса. «Курці». О. п. $0,39 \times 0,49$. Інв. 5215. Кол. Щав.
228. А. Фан Остаде, 1610 — 1685. «Селянин у вікна» О. п. $0,45 \times 0,37$. Підпис. Інв. 863. Кол. Севастьянова у Москві. Кол. Хан.
229. Шк. А. Фан Остаде, 1610 — 1685. «Булочник». О. д. $0,18 \times 0,13$. Інв. 5290. Кол. Щав.
230. Д. Рейкерт III, 1612 — 1661. «Лябораторія альхіміка». О. д. $0,56 \times 0,38$. Підпис. Інв. 866. Кол. Хан.
231. В. Фан Герп (?), 1614 — 1672. «Сатир у селянина». О. п. $0,79 \times 1,18$. Інв. 5242. Кол. Щав.
232. В. Фан Герп (?), 1614 — 1672. «Старий бешкетник». О. п. $0,80 \times 1,17$. Інв. Кол. Щав.
233. Абр. Кюленборх, 1620 — 1658. «Алегорія» (грот). О. д. $0,55 \times 0,43$. Інв. 1252. зб. Генделя в Галле. Кол. Хан.
234. Г. Кокс (?), 1624 — 1693. «Родинний портрет» О. д. $0,23 \times 0,25$. Інв. 96. зб. Борґ де-Бользан. Кат. № 55 Кол. Хан.
235. Г. Кокс (?), 1624 — 1693. «Портрет верхівця». О. п. $0,38 \times 0,29$. Інв. 756. Кол. Хан.
236. Д. Фан Дейк, ум. 1670. «Сусанна та старі». О. м. $0,36 \times 0,29$. Монограма. Інв. 5286. Кол. Щав. (Сюжет з «книги пророка Даніїла», розд. XIII).

237. *Г. де-Витте*, 1624 — 1651. «Полювання на качок». О. п. 1,38 × 1,72. Інв. 5294. Підпис. Кол. Щав.
238. *Я. Фан Кессель*, 1626 — 1679. «Пташиний двір» О. д. 0,24 × 0,36. Підпис. Інв. 5229. Кол. Щав.
239. *Корнеліс Дрокслюот*, 1630—1673. «Майдан у селі». О. д. 0,48 × 0,60. Підпис, дата 1659. Інв. 2459. Кол. Хан.
240. *Ф. Ансховен*, 1630 — 1694. «Майстерня шевця». О. п. 0,44 × 0,55. Інв. 154. Кол. Хан.
241. Прип. *А. Брейгелю (?)*, 1631 — 1690. «Садовина». О. п. 0,39 × 0,47. Інв. 5278. Кол. Щав.
242. *А. Фан дер Мейлен (?)*, 1632 — 1690. «Кавалерійська бійка». О. п. 0,52 × 0,69. Інв. 5257. Кол. Щав.
243. *А. Фан дер Мейлен (?)* 1632— 1690. «Облога міста у Фляндрії» О. п. 0,93 × 0,68. Інв. 6001. М. Ф.
244. *А. Фан дер Мейлен (?)* 1632 — 1690. «Батальний краєвид». О. п. 0,73 × 0,59. Інв. 6002. Кол. Собанського. М. Ф.
245. *П. Кастеельс*, ум. близько 1700 р. Кавалерійська бійка». О. м. 0,87 × 1,08. Підпис, дата 1647. Інв. 3897. М. Ф.
246. *Я. Сольмакер (?)*, 1635 — 1665. «Околиця міста». О. п. 1,11 × 1,95. Інв. 5295. Кол. Щав.
247. *Г. Бронкгорст*, 1637—1673. «Краєвид із купальницями». Інв. 60 О. д. 0,19 × 0,26. Підпис. Кол. Решніна. М. Ф.
248. *П. Фан де Фельде?* 1639 — 1687. «Гавань». О. п. 0,38 × 0,56. Інв. 5310. Кол. Щав.
249. *П. Бут*, 1658 — 1702. «Лісовий краєвид». О. д. 0,35 × 0,45. Підпис. Інв. 2455. 36. Борґ де-Бользан у Фльоренції. Кол. Хан.
250. *П. Фан Блюмен*, 1657—1720. «Кавалерійський пікет». О. п. 0,24 × 0,34. Інв. 859. Монограма. Кол. Риковського у Варшаві. Кол. Хан.
251. *П. Фан Блюмен*, 1657 — 1720. «У військовому таборі». О. д. 0,37 × 0,52. Інв. 5303. Кол. Щав.
252. *П. Фан Блюмен*, 1657— 1720. «Сигнал вирушати». О. д. 0,37 × 0,51. Моногр. Інв. 5307. Кол. Щав.
253. Прип. *Я. Фан Блюменові (?)*, 1662 — 1759. «Краєвид із деревами». О. п. 0,32 × 0,40. Інв. 5258. Кол. Щав.
254. *К. Брейдель (?)*, 1678 — 1733. «У таборі». О. п. 0,24 × 0,34. Інв. 6107. М. Ф.
255. *К. Брейдель (?)* 1678 — 1733. «Кавалерійська бійка». О. п. 0,31 × 0,39. Інв. 5305. Кол. Щав.
256. Прип. *Ф. Кастельсові (?)*, 1686 — 1727. «Базар у гавані». О. п. д. 0,29 × 0,42. Інв. 5263. Кол. Щав.

257. Прип. *І. Горемансові (?)*, 1682 — 1759. «Хатня сцена». О. п. 0,50 × 0,58. Інв. 5216. Кол. Щав.

258. *Невідомий художник початку XVII ст.* «Краєвид з утечею в Єгипет». О. п. 0,73 × 1,04. Інв. 144. Кол. Хан. Картину приписувано Мартину Рикарту (1591—1636).

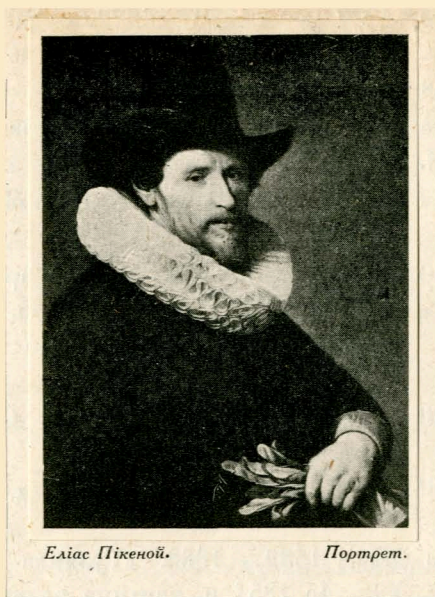
259. *Невідомий майстер* (монограма Р. Н.) 1-ої половини XVII ст. «Шляхетне товариство». О. м. 0,30 × 0,38. Інв. 852. Кол. Хан.

260. *Невідомий майстер* (монограма Р. Н.) 1-ої половини XVII ст. «Мецует» (пандан до попереднього). О. м. 0,30 × 0,38. Інв. 853. Кол. Хан.

261. *Невідомий майстер* 1-ої половини XVII ст. «Алегорія». О. п. 1,23 × 1,06. Інв. 6128. М. Ф. До 1854 р. належала Ермітажеві.

262. *Невідомий майстер* кінця XVII ст. «Морський порт». О. м. Коло — Д.: 0,20. Інв. 5232. Кол. Щав. (пандан до нього № 5314).

263. *Невідомий майстер* кінця XVII ст. «Виїзд на полювання». О. д. 0,45 × 0,61. Інв. 6021. М. Ф.



ГОЛАНДСЬКА ШКОЛА

264. *К. Кетель*. (?) 1548—1616, «Жіночий портрет». О. д. $0,36 \times 0,26$.
Інв. 85. З кол. худ. І. Макарта (Відень). Кат. 106. Кол. Хан.
265. *К. Кетель*, (?) 1548 — 1616. «Віра». О. д. $0,28 \times 0,20$. Інв. 5235.
Кол. Щав.
266. *К. Кетель*, (?) 1548 — 1616. «Портрет антиквара». О. п. $0,90 \times 0,72$.
Інв. 5324. Кол. Щав.
267. *Г. Гольцїус*, 1558 — 1616. «Гріхопадіння». О. м. Овал, $0,18 \times 0,15$.
Підпис. Інв. 5124. Кол. Щав.
268. *К. Корнелісен*, 1562 — 1638. «Діана й Калісто». О. д. $0,78 \times 1,20$.
Інв. 71. Кол. Хан. (Сюжет з Овідія; Метаморфози, I, 448 — 465).
269. *К. Корнелісен*, 1562 — 1638. «Венера й Адоніс». О. д. $1,34 \times 1,85$.
Монограма, дата 1611. Інв. 5241. Кол. Щав.
270. *К. Корнелісен*, (?) 1562 — 1638. «Бійка лапитів із кентаврами». О. м. $0,35 \times 0,41$. Інв. 5270. Кол. Щав. (Сюжет з античної мітології; Овідій, Метаморфози, XII, 210 з. 3).
271. *Абр. Блюмарт*. 1564 — 1651. «Христос і Магдалина» Інв. 18.
О. д. $0,47 \times 0,35$. Кол. Хан. (Сюжет з Євангелії Іоана XX, 14).
272. *І. Уїтєваль*, 1566 — 1638. «Поклоніння пастирів». О. п. $0,73 \times 0,79$.
Інв. 119. Кол. Хан.

273. *Ян Фан дер Ліс (Пан)*, 1570 — 1629. «Відіння св. Ієронима». О. п. $2,11 \times 1,43$. Інв. 11. Кол. Хан. Копія запрестольного образу в церкві Сан-Нікольо да Толентіно у Венеції.

274. *Я. Расенштейн*, 1572 — 1657. «Портрет чоловіка в кірасі». О. п. $0,64 \times 0,53$. Інв. 5254. Кол. Щав.

275. *К. Фан дер Воорт*, 1576 — 1624. «Портрет дами». О. п. $0,69 \times 0,55$. Інв. 75. Кол. Хан.

276. *Ф. Гальс*, 1580 — 1666. «Портрет філософа Декарта». О. п. $0,28 \times 0,23$. Монограма. Інв. 86. 3 кол. Вебера в Гамбурзі. Кол. Хан. Правдоподібно, копія з загубленого оригіналу, що з нього друга копія зберігається в Люврі.

277. *Г. Пот*, 1586 — 1657. «Портрет чоловіка». О. д. $0,18 \times 0,15$. Інв. 142. Кол. Хан.

278. *Г. Пот*, 1585 — 1657. «Портрет дами». О. д. $0,18 \times 0,15$. (пандан до інв. № 142). Інв. 3444. Кол. Хан.

279. *Адр. Фан де Фенне*, 1589 — 1662. «Гулянка в парку». Інв. 957. О. д. $0,66 \times 0,94$. Кол. Хан. До 1854 р. картина належала Ермітажеві.

280. *Е. Фан де Фельде*, 1590 — 1630. «Військовий табор». Інв. 5120. О. д. $0,33 \times 0,42$. Кол. Щав.

281. *П. Фруманс*, 1590 — 1647. «Біблійний сюжет (?)». О. д. $0,47 \times 0,61$. Інв. 2471. Кол. Хан. (Можливо, що сюжет картин взято з якоїсь тогочасної драми).

282. *Еліас Пікеной*, 1590 — 1656. «Портрет чоловіка в капелюсі». О. д. $0,76 \times 0,56$. Інв. 88. Кол. Хан.

283. *Я. Г. Кейп*, 1591 — 1651. «Музична родина». О. п. $1,02 \times 1,05$. Підпис. Інв. 92. Гофстеде де-Гроот не визнає цю картину за голяндську, не зважаючи на підпис.

284. *Дірк Гальс*, 1591 — 1656. «Дама з листом». О. п. $0,47 \times 0,55$. Підпис. Інв. 42. 3 кол. Г. Магарта у Відні. Кат. № 111 Кол. Хан.

285. *П. де-Молейн*, 1595 — 1661. «Скелястий беріг». О. д. $0,19 \times 0,26$. Інв. 5319. Кол. Щав.

286. *Л. Брамер*, 1595 — 1674. «Обрізання». О. д. $0,24 \times 0,33$. Інв. 2523. Кол. Хан. (Сюжет з Євангелії Матвія, II. 21).

Брамер незалежно від Рембрандта і трохи раніше за нього вивчав ту саму проблему світлотіні, що й Рембрандт; він належав до групи т. зв. «брюнистів» (прихильників до темного кольориту).

287. *Л. Брамер*, 1495 — 1674. «Долослужіння царя Соломона», О. д. $0,24 \times 0,33$. Монограма. Інв. 5117. Кол. Щав. (Сюжет із «книги царств», III, розд. 11.5).

288. *Кола Я. І. Фан Гойєна*, 1596 — 1656. «Краєвид з будівлями». О. д. $0,39 \times 0,54$. Інв. 2465. Кол. Хан.

289. Я. І. ван Гойен, 1596 — 1656. «Краєвид із стогом». О. д. $0,32 \times 0,54$. Сліди підпису 1634. Інв. 5276. Кол. Щав.
290. Т. де-Кейзер. (?) 1596 — 1667. «Портрет дами» та «Портрет чоловіка». О. м. 0, $15 \times 0,21$. Інв. 5129 та 5146. (два пандана). Кол. Щав.
291. Б. Брееберг, 1599 — 1659. «Краєвид з фігурами». О. д. $0,32 \times 0,25$. Моногр. Інв. 6034. М. Ф. До 1854 р. належала Ермітажеві.
292. П. де Лаар, (?) 1600 — 1650. «Селянський двір». О. п. $0,37 \times 0,30$. Інв. 5301. Кол. Щав.
293. А. Кірінкс. 1600 — 1652. «Полювання на оленя». О. д. $0,32 \times 0,53$. Інв. 148. Кол. Хан.
294. Н. Муїярт. 1600 — 1669. «Поклоніння золотому тельцеві». О. д. $0,43 \times 0,62$. Підпис. Інв. 2462. Кол. Хан. (Сюжет із книги «Ісход», розд. XXXII).
295. Шк. С. Рюїздаля, 1600 — 1670. «Пейзаж із дюнами й деревами». О. п. $0,41 \times 0,49$. Інв. 21. Кол. Хан.
296. Д. Даленс, (?) 1600 — 1676. «Аркадський краєвид». О. д. $0,26 \times 0,36$. Інв. 5230. Кол. Щав.
297. Шк. П. де-Колде, (?) 1600 — 1678. «Дама за туалетом». Інв. 5318. О. д. $0,38 \times 0,34$. Кол. Щав.
298. А. Паламедес, 1601 — 1673. «Портрет дами з гвоздичкою». О. п. $0,79 \times 0,64$. Підпис. Інв. 84. Кол. Хан.
299. А. Паламедес, 1601 — 1673. «У збройовника». О. д. $0,31 \times 0,37$. Інв. 5447. Підпис. Кол. Щав.
300. Кола А. Паламедеса. 1601 — 1673. «Весела кумпанія». Інв. 869. О. д. $0,44 \times 0,58$. Кол. Хан. Картину приписували Я. Фельзену.
301. П. де-Бльотт, 1602 — 1640. «У шинку». О. п. $1,30 \times 1,00$. Підпис. Інв. 143. З кол. Борг де-Бользан. Кол. Хан. Д-р Гофстедде-Гроот відкидає атрибуцію картини Бльоттові і вважає її за типову роботу Яна Мінсе-Моленара, 1605 — 1668.
302. Н. Клуифер. 1603 — 1660 (учень Рембрандта). «Семіраміда» — ? О. д. $0,57 \times 0,82$. Сліди підпису. Інв. 5944. До 1854 р. була в Ермітажі. М. Ф. (Сюжет узяв художник із якоїсь тогочасної драми).
303. Н. Клуифер, 1603 — 1660. «Даная». О. п. $0,32 \times 0,42$. Інв. 5262. Кол. Щав. (Сюжет із грецької мітології: закохавшись в аргоській царівні Данай бог Зевс зійшов на неї золотим дощем).
304. П. ван Аск. 1603 — 1678. «Краєвид із мисливцями». О. д. $0,49 \times 0,66$. Підпис. Інв. 2532. Кол. Хан.
305. Е. Фонк, 1605 — 1652. «Свиняча туша». О. д. $0,63 \times 0,43$. Підпис. Інв. 5225. Кол. Щав.
306. Д. Ван Делен, 1605 — 1671. «Двір палацу». О. п. $0,49 \times 0,47$. Підпис. Інв. 40. Кол. Хан.

307. *П. Кваст*, 1606 — 1646. «Меніпп». О. д. 0,18 × 0,12. Інв. 5289. Кол. Щав. Назву картині дано з аналогії її персонажу до відомого твору Веляскеза. Меніпп грецький. Філософ-Кінік, відомий був своїми сатирами, жив у III ст. перед Р. Х.

308. *Рембрандт*, 1606 — 1669. «Жіночий портрет». О. д. 0,24 × 0,18. Підпис. Інв. 755. Кол. Хан. Відомий знавець Рембрандта, д-р Гофстедде-Гроот, не зважаючи на підпис Рембрандта приписує портрет його учневі Я. Баккерові, 1608 — 1651.

309. *Рембрандт*, 1606 — 1669. «Портрет старого у східньому одязі». О. п. 0,81 × 0,65. Інв. 90. З кол. Мілютина в Москві. Кол. Хан. Тогочасна часткова копія з оригіналу Рембрандта, що в галерії Фан дер Більдта в Нью-Йорку. Можливо, що копію робив учень Рембрандта Ф. Боль, 1616 — 1679.

310. *А. Я. Крос*, 1606 — 1671. «Рибалки». О. д. 0,28 × 0,35. Підпис. 1653. Інв. 5280. Кол. Щав.

311. *П. Паллмедес*, 1607 — 1638. «Напад на валку». О. д. 0,34 × 0,51. Підпис. Інв. 5245. Кол. Щав.

312. *Я. Лівенс*, (?) 1607 — 1674, учень Рембрандта. «Етюд голови старого». О. д. 0,22 × 0,16. Інв. 5130. Кол. Щав.

313. *Р. Сафтлевен*, 1608 — 1681. «У селянській хаті». О. д. 0,46 × 0,63. Ініціяли. Інв. 5271. Кол. Щав.

314. *Адр. Блюмарт*, 1609 — 1666. «Італійський краєвид». О. д. 0,48 × 0,39. Підпис. Інв. 145. Кол. Хан.

315. *П. Фан дер Гульст*, 1610 — 1661. «Краєвид із дюнами». О. п. 0,43 × 0,63. Інв. 10. Кол. Хан.

316. *Я. Фан дер Мерк*, 1610 — 1664. «Портрет чоловіка». О. м. 0,9 × 0,7. Інв. 5145. Кол. Щав.

317. *Я. де Вет*, 1610 — 1670 (школа Рембрандта). «Поклоніння золотому тельцеві». О. д. 0,33 × 0,39. Інв. 5306. Кол. Щав. (Сюжет із книги Исход, розд. XXXII).

318. *Я. де Вет*, 1610 — 1670 (школа Рембрандта). «Ісфай приносить свою дочку в жертву Ісгові». О. д. 0,52 × 0,46. Інв. 54. Кол. Хан. (Сюжет із книги Судей Ізраїлевих, XI. 30).

319. *Д. Сантворт*, 1610 — 1680 (учень Рембрандта). «Жіночий портрет». О. д. 0,48 × 0,38. Інв. 871. Кол. Хан.

320. *А. Бот*, 1612 — 1644. «Голодранці». О. м. 0,21 × 0,16. Інв. 842. та 843. (два пандани). Кол. Хан.

321. *А. Бот*, 1612 — 1644. «Агітатор». О. п. 0,38 × 0,56. Інв. 5274. Кол. Щав.

322. Кола *Фан дер Гельста*, 1612 — 1670. «Портрет чоловіка». 0,45 × 0,37. Інв. 5123. Кол. Щав.

323. *Кр. Павліс*, 1613 — 1667 (шк. Рембрандта). «Портрет старого в береті». О. д. 0,51 × 0,40. Інв. 105. Кол. Хан. Портрет приписувано де-Гельдеру.

324. *Г. Флінк*, 1615 — 1660 (учень Рембрандта). «Пророк Ілля та ангел». О. д. 0,63 × 0,55. Підпис, дата 1645. Інв. 89. З кол. Вебера в Гамбурзі. Кол. Хан. (Сюжет із «книги Царств», III, 19).

325. *Кола Г. Метсю*, 1615 — 1667. «Розвага мисливця». О. п. 0,62 × 0,76. Інв. 6122. М. Ф.

326. *Я. Фан дер Стоффе*, 1615 — 1669. «Кавалерійська бійка». О. д. 0,48 × 0,67. Підп. Інв. 2456. Кол. Хан.

327. *Т. Вік*, 1616 — 1677. «Лябораторія альхіміка». О. п. 0,35 × 0,42. Підпис. Інв. 150. З кол. Паар у Римі. Кол. Хан.

328. *Л. де-Йонг*, 1616 — 1679. «Відпочинок мисливців». О. п. 0,65 × 0,92. Інв. 5228. Кол. Щав.

329. *Ф. Боль*, 1616 — 1709. «Обвинувачення Йосипа від жінки Пати-фара». О. п. 1,16 × 1,56. Підпис, дата 1667. Інв. 132. З кол. Борґ де-Бользан. Кат. № 35 у Фльоренції. Кол. Хан. (Сюжет з «Книги Бытія» гл. XXXIX). Д-р Гофстеде де-Гроот вважає підпис за фалшовану, а саму картину за твір учня Рембрандтова С. Конінка, 1609 — 1656.

330. *Г. Терборх*, 1617 — 1681. «Портрет чоловіка». О. п. 0,41 × 0,32. Монограма. Інв. 114. З кол. Вебера в Гамбурзі. Кол. Хан.

331. *Г. Терборх*, 1617 — 1681. «Портрет дами». О. п. 0,43 × 0,34. Монограма. Інв. 116. (Пандан до попереднього). Кол. Хан.

332. *Я. В. Фан дер Дельффі II*, 1619 — 1661. «Портрет голяндської письменниці Марії Схурманс». О. п. 0,70 × 0,57. Інв. 82. Кол. Хан.

333. *К. Бега*, 1620 — 1694. «В шинку». О. д. 0,46 × 0,40. Підпис. Інв. 3657. З кол. Репніна. М. Ф.

334. *І. Фан дер Гарен*, (?) 1620 — 1669. «Мисливці в лісі». О. п. 0,91 × 1,21. Інв. 5210. Кол. Щав.

335. *Д. Блеккер*, 1620 — 1672. «Пияка». О. д. 0,23 × 0,18. Підпис. Інв. 5316. Кол. Щав.

336. *А. Фан Бейерен*, 1620 — 1675. «Вино та фрукти». О. п. 0,53 × 0,71. Інв. 5060. Кол. Щав.

337. *Г. Дюббельс*, 1620 — 1676. «Бурхливе море». О. п. 0,46 × 0,68. Монограма. Інв. 5279. Кол. Щав.

338. *В. Кнайф*, 1620 — 1679. «Краєвид із баштою». О. д. Інв. 153. Моногр. дата 1642. Кол. Хан.

339. *Я. Веймантс*, 1620 — 1682. «Краєвид із сокольничим». Інв. 5237. О. п. 0,42 × 0,35. Кол. Щав.

340. *К. Бурґел*, 1620 — 1683. «Італійський краєвид». О. п. 1,05 × 1,34. Інв. 80. Кол. Хан. Повторення картини, що в Дрезденській галерії.

341. *К. Бергем*, 1620—1683. «Італійська пастораль». О. д. $6,66 \times 0,90$. Підпис. Інв. 3670. 3 кол. Репніна. М. Ф.
342. *К. Бергем*, 1620—1683. «Череда біля водопою». О. д. $0,49 \times 0,59$. Підпис, дата 1659. Інв. 5061 Кол. Щав.
343. *А. Фердунь*, 1620—1695. (Учень Рембрандта). «Несення хреста». О. д. $0,59 \times 0,83$. Підп. Інв. 2458. Кол. Хан. (Сюжет із Евангелії Луки, ред. 23).
344. *Янсенс Фан Кейлен*, 1620—1698. «Портрет дами з перловим намистом». О. п. $0,85 \times 0,68$. Інв. 95. Кол. Хан. Приписувано Фан дер Гельсту, 1612—1670.
345. *Я. Б. Вейкс*, (?) 1621—1660. «Італійська група». О. п. $0,92 \times 0,66$. Інв. 5293. Кол. Щав.
346. *Е. Фан дер Пуль*, 1621—1664. «Рибалки в ночі». О. д. $0,18 \times 0,23$. Підпис. Інв. 5317. Кол. Щав.
347. *А. Евердунген*, 1621—1675. «Норвезький краєвид». О. п. $0,62 \times 0,79$. Інв. 958. Кол. Хан.
348. *Я. Бельвуа*, 1621—1676. «Кораблі». О. д. $0,91 \times 1,53$. Підпис. Інв. 956. Кол. Хан.
349. *Я. Берстратен*, 1622—1666. «Італійська гавань». О. п. $1,02 \times 1,65$. Підпис. Інв. 6092. До 1854 р. належала Ермітажеві. М. Ф.
350. *І. Лінгельбах*, 1622—1674. «Вантаження краму». О. п. $0,25 \times 0,34$. Ініціяли. Інв. 5321. Кол. Щав.
351. *Г. Люнденс*, 1622—1677. «Театр маріонеток». О. д. $0,13 \times 0,10$. Підпис. Інв. 5831. Кол. Хан.
352. *В. Кальф*, 1622—1693. «Натюрморт». О. п. $0,51 \times 0,43$. Інв. 130. Кол. Хан.
353. *В. Кальф*, 1622—1693. «Миття посуду». О. д. $0,32 \times 0,36$. Ініціяли. Інв. 5273. Кол. Щав.
354. *Я. Фан дер Каппелле*, 1624—1679. «Штиль». О. п. $0,41 \times 0,61$. Інв. 100. Кол. Хан. (Ефект соняшного світла крізь хмари. Одна з найкращих речей музею).
355. *Я. Рюїздаль*, 1625—1682. «Бурхливе море». О. п. $0,52 \times 0,66$. Монограма. Інв. 41. Кол. Хан.
356. *Я. Рюїздаль*, 1625—1682. «Замок на березу річки». Монограма. О. п. $0,52 \times 0,66$. Інв. 57. Кол. Хан.
357. *С. Ромбутс*, середина XVII ст. «Зимовий краєвид із мисливцями». О. п. $0,37 \times 0,49$. Підпис. Інв. 59. Кол. Хан.
358. *С. Ромбутс*, (?) середина XVII ст. «Оселя на березі річки». О. д. $0,47 \times 0,65$. Інв. 5134. Кол. Щав.
359. *К. Деккер*, середина XVII ст., ум. 1678. «Задвірки». О. д. $0,55 \times 0,49$. Ініціяли. 1661. Інв. 5126. Кол. Щав.

360. Я. Стен. 1626—1679. «Сніданок». О. д. $0,31 \times 0,24$. Інв. 860. Кол. Хан.

361. С. Фан Рустрашен, (?) 1627—1698. «Галянтна пропозиція». О. д. $0,39 \times 0,31$. Інв. 5264. Кол. Щав. В голяндському побуті XVII ст. частування цибулею та оселедцем мало специфічне значіння.

362. Я. Фан дер Меер Старший I, 1628—1691. «Млинок». О. д. $0,28 \times 0,39$. Інв. 5259. Фальшивий підпис Новвета. Кол. Щав.

363. Корн. Моленар, 1630—1676. «Млинок». О. д. $0,35 \times 0,25$. Підпис. Інв. 111. Кол. Хан.

364. Корн. Моленар, 1630—1676. «Зима». О. п. $0,60 \times 0,83$. Підпис. Інв. 2460. Кол. Хан.

365. К. Моленар, 1630—1676. «Рибалки». О. п. $1,02 \times 1,53$. Монограма дата, 1651. Інв. 5297. Кол. Щав.

366. В. фан Белмель, 1630—1708. «Краєвид із горами та озером». О. п. $0,54 \times 0,81$. Підпис. Інв. 5251. Кол. Щав.

367. Е. Бурсе, 1631—1672. «Сніданок». О. д. $0,24 \times 0,20$. Інв. 872. 36. кн. Долгорукова. Кол. Хан.

368. І. Роос, 1631—1685. «Цапи». О. п. $0,33 \times 0,44$. Інв. 183. Кол. Хан.

369. І. Роос, 1631—1685. «Череда». О. п. $0,49 \times 0,54$. Інв. 5159. Кол. Щав.

370. Л. Бакхюйзен, 1621—1708. «Марина». О. д. $0,43 \times 0,66$. Інв. 955. 3 кол. Нарішкина. Кол. Хан.

371. Кола Л. Бакхюйзен, 1631—1708. «Марина». О. п. $0,43 \times 0,55$. Інв. 5228. Кол. Щав.

372. Шк. Вермеер Фан Дельфт, 1632—1675. «У лікаря». Інв. 5121. О. п. $0,57 \times 0,44$. Кол. Щав.

373. Гезіна Терборх, (?) 1633—1690. «Автопортрет художниці». Інв. 5247. О. д. $0,41 \times 0,56$. Кол. Щав.

374. Е. Фан Гемскерк, 1634—1704. «Курці». О. д. $0,27 \times 0,23$. Підпис. Інв. 6119. 3 кол. Ржевуського. М. Ф.

У XVII ст. тютюн, що тільки но почав ширитися в Європі, мав далеко більшу наркотичну силу, ніж тепер, і впливав приблизно як опій або гашиш. Уживали тютюну у спеціальних вертепах-табаджіях, як от тепер уживають опію.

375. Е. Фан Гемскерк, 1634—1704. «У школі». О. д. $0,34 \times 0,42$. Моногр. Інв. 844. Кол. Хан.

376. Кола Е. Гемскерк, 1634—1704. «У таверні». О. д. $0,58 \times 0,83$. Інв. 5265. Кол. Щав.

377. Шк. Ф. Фан Міріс (?), 1635—1681. «Муза». О. п. $0,30 \times 0,23$. Інв. 6084. М. Ф.

378. *К. Фогелар* (Carlo deali Fiori), 1635—1695. «Садовина». Інв. 66. О. п. $0,96 \times 0,72$. Кол. Хан.
379. *А. Сторк*, 1635—1710. «Гавань». О. п. $0,46 \times 0,57$. Підпис. Інв. 2529. Кол. Хан.
380. *М. Гондекутер*, 1638—1695. «Бита дичина». О. п. $0,51 \times 0,44$. Підпис. Інв. 5125. Кол. Щав.
381. *М. Гондекутер*, 1638—1695. «Квочка». О. п. $0,73 \times 0,88$. Інв. 6075. Придбано в гр. Фохт (Ніжен).
382. *Гер. Беркгейде*, 1638—1698. «Тріумфальна арка Константина в Римі». О. п. $0,52 \times 0,63$. Підпис, дата 1687. Інв. 5327. З кол. Козлова в СІБ Кол. Хан.
383. *Г. Беркгейде*, 1638—1698. «Навчання верхової їзди». Інв. 5158. О. п. $0,42 \times 0,50$. Підпис. Кол. Щав.
384. *М. Гоббема*, 1638—1709. «Осея на березі ставка». О. д. $0,48 \times 0,82$. Інв. 76. Кол. Хан.
385. *П. Мюлір Молодший (Темпеста)*, 1639—1701. «Буря на морі». О. п. $0,80 \times 1,20$. Інв. 65. Кол. Хан.
386. *Ян Вейкс*, 1640—1719. «Натюрморт із зайцем». О. п. $1,21 \times 0,98$. Інв. 797. Кол. Хан.
387. *Ян Вейкс*, (?) 1640—1719. «Водяні птахи». О. п. $0,68 \times 0,84$. Інв. 5323. Кол. Щав.
388. *Я. Кессель*, 1640—1680. «Ліс». О. п. $0,26 \times 0,36$. Підпис-монограма. Інв. 126. Кол. Хан. Приписувалося Рюїздалеві.
389. *Я. Кессель*, 1640—1680. «Зима». О. п. $0,22 \times 0,32$. Інв. 5275. Кол. Щав.
390. *П. Слітелянд*, 1640—1691. «На кухні». $0,43 \times 0,49$. Інв. 2463. Кол. Хан. Картину приписувано Зоргові (1611—1670).
391. *Д. фан Берген* (?), 1640—1690. «Череда серед руїн». Інв. 74. О. п. $0,39 \times 0,56$. Кол. Хан.
392. *П. Мюлір Старший*, 1640—1670. «Марина». О. д. $0,40 \times 0,54$. Інв. 5133. Кол. Щав.
393. *П. Мюлір Старший*, 1640—1670. «Марина». О. д. $0,35 \times 0,53$. Підпис-монограма. Інв. 2454. Кол. Хан.
394. *Я. Гансберген*, 1642—1705. «Люкреція». О. д. $0,28 \times 0,22$. Підпис, дата 1676. Інв. 5122. Кол. Щав. (Сюжет із легендарної історії Риму — *Titii Livii*, I, 57 — згвалтована від сина царя Тарквінія, Люкреція заколола себе кинжалом; наслідком цього вчинку ніби було падіння царської влади в Римі).
395. *М. Мюсхер*, 1645—1705. «Портрет амстердамського комерсанта Г. Гінтера». О. п. $0,56 \times 0,50$. Підпис, дата 1688. Інв. 125. Кол. Хан.

396. *І. Галле*, 1648—1678. «Алегоричний натюрморт». («Vanitas»). О. д. $0,66 \times 0,58$. Підпис, дата 1653. Інв. 847. Кол. Хан.).

Дуже поширений у Голяндії тип натюрморта, що в ньому добір речей промовляє за марність і суету земного. «Vanitas vanitatum et omnia vanitas» — «суета сует і всяческа суета».

397. *Я. ван дер Meer молодший*, 1656—1705. «Краєвид із руїнами» О. д. $0,30 \times 0,41$. Інв. 870. Кол. Хан. можлива атрибуція К. Гюйсмансові, 1648—1727, фляманської школи.

398. *Юст ван Гейзум*, 1659—1716. «Квіти». О. п. $0,63 \times 0,87$. Підпис. Інв. 6031. М. Ф.

399. *К. Бельт*. 1661—1702. «Беріг моря біля Схвенінгену» О. д. $0,44 \times 0,55$. Монограма. Інв. 851. Кол. Хан.

400. *Р. Рейсх*, 1665—1750. «Квіти». О. п. $0,68 \times 0,40$. Підпис. Інв. 138. З кол. Бріля в Варшаві. Кол. Хан. Д-р Гофстеде де-Гроот вважає картину за роботу А. Босхарта. 1586—1610, голяндської школи.

401. *Конст. Нещер*, 1668—1723. «Портрет дами». О. п. $0,04 \times 0,37$. Підпис, дата 1709. Інв. 129. Кол. Хан.

402. *А. Боонеп*. 1669—1729. Лісовий краєвид. О. п. $0,54 \times 0,46$. Підпис. Інв. 3664. Зб. Репніна. М. Ф.

403. *Ф. де Мушерон*, 1633—1686. «Луговий краєвид із річкою» Інв. 3870. О. п. $0,46 \times 0,69$. Підпис. З кол. Репніних. М. Ф.

404. *Я. Лямбрехтс*, 1680—1731. «В саду шинка». О. п. $0,56 \times 0,47$. Інв. 27 та 33. Два пандани. Кол. Хан.

405. *Г. Ван дер Мін*. 1684—1741. «Свята родина». О. д. $0,36 \times 0,29$. Інв. 2464. Кол. Хан.

406. *І. Парцеліс*, перша половина XVII ст. «Бурхливе море». О. д. $0,32 \times 0,42$. Підпис-монограма. Інв. 2470. Кол. Хан.

407. *Я. Куленбїр*, середина XVII ст. «Замок на березі річки». О. д. $0,50 \times 0,86$. Сліди підпису. Інв. 5326. Кол. Щав.

408. *В. Ормеа*. середина XVII ст. «Риби на морському березі». О. п. $0,76 \times 0,88$. Підпис. Інв. 5266. Кол. Щав.

409. *Б. Галль*, середина XVII ст., учень Вувермана. «Відпочинок подорожніх». О. п. $0,04 \times 0,56$. Підпис. Інв. 24. Кол. Хан.

410. *Б. Галль*, серед. XVII ст. «Біля корчми». О. п. $0,33 \times 0,29$; підпис. Інв. 6008. М. Ф.

411. *М. де-Фріс*, друга половина XVII. «Замок на березі каналу». О. д. $0,40 \times 0,56$. Монограма. Інв. 78. Кол. Хан. Картину раніше приписувано Вольфертові.

412. *Б. Схіндель*, друга половина XVII ст. «Веселе товариство». (гра в la main chaude). О. п. $0,40 \times 0,48$. Інв. 63. Кол. Хан.

413. *Б. Моленар*, середина XVII ст. «Кривниця». О. д. $0,35 \times 0,26$. Інв. 5300. Кол. Щав.
414. *В. де-Портер*, середина XVII ст., шк. Рембрандта. «Естер перед Артаксерксом» О. д. $0,46 \times 0,63$. Підпис, дата 1661. Інв. 5309. Кол. Щав. (Сюжет із книги «Есфір», V).
415. *Л. Блюмарт*, середина XVII ст., ум. 1658. «Берег каналу». О. д. $0,60 \times 0,82$. Підпис. Інв. 5260. Кол. Щав.
416. *Дірк Фан дер Ліссе*, ум. 1669. «Німфи в печері». О. д. $0,47 \times 0,37$. Підпис. Інв. 2457. Кол. Хан.
417. *І. Фан Дюйнен*, друга половина XVII ст., ум. 1681. «Спарта». О. п. $0,41 \times 0,46$. Підпис. Інв. 5127. Кол. Щав.
418. *І. Палінг*, ум. 1719. «Портрет родини А. ван дер Меер, гол. посла в Італії». О. п. $1,15 \times 1,31$. Підпис. Інв. 28. 3 кол. Борґ де-Бользан. Кат. № 109. Кол. Хан.
419. *В. Гейсх.* серед. XVII ст. «Краєвид із чередою». О. д. $0,56 \times 0,47$. Інв. 110 та 112. Два пандани. Кол. Хан.
420. *Т. Гереманс*, кінець XVII ст. «Оселя на березі каналу». О. п. $0,76 \times 1,06$. Інв. 5325. Кол. Щав.
421. *Невідомий майстер* початку XVII ст. «Ковзанка на замерзлому каналі». О. д. $0,37 \times 0,70$. Інв. 895. Кол. Хан.
422. *Невідомий майстер* початку XVII ст. «Хлопчик у сірому». («Портрет художника Бронкхорста»). О. п. $0,56 \times 0,40$. Інв. 123. Кол. Хан.
423. *Невідомий майстер* середини XVII ст. «Квіти». О. п. $0,59 \times 0,45$. Інв. 5214. Кол. Щав.
424. *Невідомий майстер* половини XVII ст. (монограма F. v. L.). «Стара корчма». О. д. $0,44 \times 0,42$. Інв. 3659. 3 кол. Репніна. М. Ф.
425. *Невідомий майстер* кола Рембрандта (кін. XVII ст.). «Вигнання Агарі» (копія). О. п. $0,44 \times 0,39$. Інв. 3703. 36. Репніна. М. Ф. Оригінал цієї картини в «Музее Изыщных Искусств» у Москві, приписано М. Маєсові, 1630 — 1693. (Сюжет із книги «Битія», XI).
426. *Невідомий майстер* шк. В. ван де Фельде, 1611 — 1693. «Гавань з кораблем». О. д. $0,42 \times 0,68$. Інв. 6110. М. Ф.
427. *Невідомий майстер* середини XVIII ст. кола В. Кальфа (1622 — 1693). «У кухні». О. д. $0,42 \times 0,51$. Сліди підпису. М. Ф.
428. *Невідомий майстер* початку XVIII ст. «Гавань з кораблем» (два пандани). Коло—Д.: 0,21. Інв. 5232 та 5314. Кол. Щав.
429. *Невідомий майстер* кінця XVII ст. (підпис не розшифровано). «Виїзд карети». О. п. $0,52 \times 0,62$. Інв. 5156. Кол. Щав.
430. *Невідомий майстер* половини XVII ст. Nature morte. «Вино та фрукти». О. п. $0,50 \times 0,60$. Інв. 5296. Кол. Щав.

431. *Невідомий майстер* середини XVII ст., Кола Міревельта, 1567 — 1641. «Портрет старого з годинником». О. п. $0,75 \times 0,60$. Інв. 5208. З Проскурівського музею. (На бандеролі латинський напис: «Satis est» — («досить»)).

432. *Невідомий майстер* середини XVII ст., монограма С. Р. «Італійський краєвид із руїною». О. д. $0,32 \times 0,25$. Інв. 6034. М. Ф. До 1854 р. належала Ермітажеві.

433. *Невідомий майстер* (монограма S. v. R.). «Лісовий краєвид» О. п. $0,62 \times 0,81$. Підпис - монограма і дата 1661. М. Ф.

434. *Невідомий майстер* першої половини XVIII ст., монограма В. «Частування». О. п. $0,45 \times 0,34$. Інв. 6041. М. Ф.

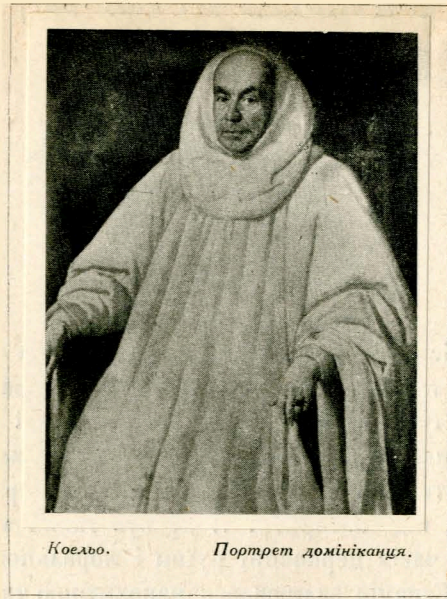
435. *Невідомий майстер* XVII ст. «Натюрморт із шинкою». Інв. 6009. О. д. $0,45 \times 0,64$. М. Ф.

436. *Невідомий майстер* XVIII (?) ст. «Натюрморт із бубликами». О. д. $0,60 \times 0,79$. Інв. 6055. М. Ф.

437. Б. *Олмеганк*, 1755 — 1826. «Череда». О. д. $0,73 \times 0,96$. Підпис. Інв. 118. Кол. Хан.

ЕСПАНСЬКЕ МАЛЯРСТВО

ОСНОВНА лінія історії Іспанії за середніх віків — це була боротьба з маврами; ця національна боротьба набула характеру боротьби релігійної — християнства проти ісламу. В цій боротьбі склався й характер еспанської нації; з неї пояснюється надзвичайна, нервово-напружена, якась істерична релігійність еспанців. Ніде церква не забирала стільки місця у громадському житті, ніде авторитет її не був такий міцний, як в Іспанії. В XVI столітті, за часів церковної руїни і морального розвалу папства, за часів реформації, Іспанія залишалася непохитною твердинею католицизму. З свого боку церква підтримувала королів у їхній боротьбі з феодалами і чимало сприяла розвитку абсолютизму в Іспанії. Отже церква і влада «християннішого короля» — це були дві основні сили, що діяли в культурному житті Іспанії, XVI століття, вони ж великою мірою визначають напрям і характер еспанського мистецтва. Довгий час еспанське мистецтво не вміло знайти свого національного стилю. У процесі свого утворення воно вагається між нідерландськими та італійськими впливами; шукає шляху то в інтимному реалізмі школи Фан Ейків, то у «великій манері» Мікель-Анджельо і в урочистій кольоритності венеційців, обома шляхами прагнучи до одної мети — служіння церкві, бо, як пише в своїй «Книзі про малярство» вчитель Веляскеза Пачеко: «Місія мистецтва — привести людину до бога». Лише наприкінці XVI століття під переважним впливом італійської школи складається в Іспанії національна школа малярства, що дала кілька майстрів всесвітнього значіння. Властиві цій школі особливості — це реалізм, любов до глибоких кольористичних ефектів, скерованих на гармонію пригашених тяжких тонів і своєрідна шляхетно-витримана манера письма. Розквіт еспанського малярства припадає на XVII століття. Зразками цієї доби воно переважно і репрезентовано в Музеї. Найкращий художник еспанської школи — це безперечно Веляскез, незрівняний майстер чистої фарби. Портрет інфанти Марії-Терези, що ним пишається наш Музей, є либонь найліпший над усі твори Веляскеза, що є в музеях Радянського Союзу.



Кюельо.

Портрет домініканця.

ЕСПАНСЬКА ШКОЛА

художник кінця XV століття. «Вшестя богомат
Інв. 1074. Кол. Хан. Вплив венецького кватроченто
1509.—1586. «Св. Франціск». О. д. 0,75×0,64. Інв. 5740
я еспанської школи релігійна істеричність. Вплив н
гва.

и (?), 1588 — 1657. «Св. Ієроним» О. п. 0,86 × 0,47.
лив Караваджо.

и (?), 1588 — 1647. «Діоген» О. п. 0,86 × 0,47. Інв

а (?), 1588 — 1647. «Діоген». О. п. 0,69 × 0,64.

ан, 1598 — 1662. «Натюрморт» О. п. 0,48 × 0,75.

пис, дата 1640. Інв. 99. Кол. Хан. Дуже рідкий зразок творчости май

444. Ф. Зурбаран, (?), 1598 — 1662. «Св. Тереза», О. п. 1 56 ×
Інв. 2518. Кол. Хан.

445. Пачеко (?), 1571 — 1664. «Жартівник». О. п. 0,63 × 0,48 (с
підпису, дата 1609. Інв. 5249. Кол. Щав.

446. Д. Веляскез, 1599 — 1660. «Портрет інфанти Марії-Терези».

Марія-Тереза, дочка короля еспанського Філіпа IV, дружина Людовіка XIV, короля Французького. Портрет писано за часів сватання Людовика й є етюд для великого портрета, що в музеї Прадо в Мадриді.

447. Д. Веласкес. 1599 — 1660. «Меніш» (копія). О. п. 1,81 × 0,97. Інв. 5192. М. Ф.

448. Д. Веласкес. 1599 — 1660. «Езоп» (копія). О. п. 1,81 × 0,97. Інв. 5193. М. Ф.

449. *Кареньо да-Міранда*. 1614 — 1655 (школи Веласкеса). «Портрет короля Еспанського Карла II». О. п. 0,79 × 0,61. Інв. 98. Кол. Хан. Карл II — останній представник еспанської лінії Габсбургського дома. Ознаки дегенерації ясно примітні на портреті.

450. Х. Мазо (?), 1610 — 1687 (шк. Веласкеса). «Жінка з кліткою». О. п. 0,93 × 0,73. Інв. 5285. Кол. Щав.

451. П. де Мойя. 1610 — 1666. «Портрет гранда». О. п. 1,06 × 0,90. Інв. 121. Збірка консула Вебера. Кол. Хан. Вплив Фан. Дейка.

452. П. де-Мойя. 1610 — 1666. «Портрет старого в овалі». О. п. 0,59 × 0,48. Інв. 5141. Кол. Щав.

453. К. Коельо (?), 1623 — 1693. «Портрет єпископа-домініканця». О. п. 1,24 × 0,98. Інв. 81. Збірка Паар. Кат. 289. Кол. Хан.

454. *Невідомий художник* початку XVII ст. «Портрет королеви». О. п. 0,64 × 0,53. Інв. 137. Кол. Хан.

455. *Невідомий художник* XVII ст. «Мадонна». О. п. 0,51 × 0,41. Інв. 6149. М. Ф.

456. *Невідомий художник* XVII ст. «Садовина». О. п. 0,47 × 0,64. Інв. 5143. Кол. Щав.

457. *Невідомий художник* XV — XVIII ст. «Квіти». О. п. 0,31 × 0,38. Інв. 5324. Кол. Щав. (Приписувано Гасп. Лопец 1677—1722).

458. *Невідомий художник* початку XVII ст. «Концерт ангелів над тілом Христа». О. м. 0,15 × 0,39. Інв. 6036. М. Ф.

459. *Невідомий художник* кінця XVII ст. «Сон св. Франціска». О. м. 0,33 × 0,25. Інв. 162. Кол. Хан. Картину приписували А. Караччі (больонська школа).

460. *Невідомий художник* XIX ст. «Дама в чорній шалі». О. п. 0,52 × 0,39. Інв. 2519. Кол. Хан. Портрет приписано Ф. Гойя (?). (1746—1828).

ФРАНЦУЗЬКЕ МАЛЯРСТВО

В ІСТОРІЇ світової цивілізації, в усіх ділянках духовної і матеріальної культури, починаючи з доби середньовіччя і аж до новітнього часу. Франція завше відограла мало не чільну ролю. Февдальний лад із його своєрідними формами соціального побуту, ідеології і моралі, раніше, яскравіше й чіткіше ніж де інде, викристалізувався у Франції. Найактивнішим чинником була вона і в політичному житті середньовіччя, а в науці і мистецтві за середніх віків примат її був безперечний.

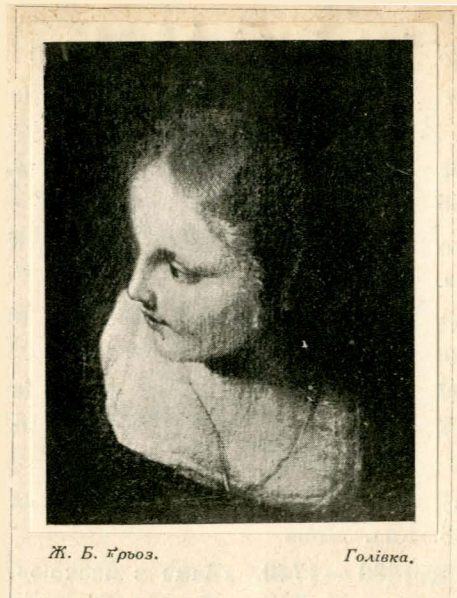
Система середньовічної науки, так звана схоластика—це є переважно витвір французької думки. Знову таки, у Франції зародилося й розвинулося мистецтво готики, що в ньому синтезувалися всі художньо-творчі досягнення середньовіччя. Незрівняну архітектуру готичного стилю, що в XIII ст. із Франції поширилася на цілу Європу, свого часу скрізь і поза Францією звали «французькою»—opus francigenum. Наприкінці середніх віків несприятливий збіг політичних обставин, затяжна боротьба з Англією і спричинений цією боротьбою економічний занепад призвели до того, що Франція на певний час втратила свою керівну ролю в культурі. Культурний примат перейшов до Італії. Але незабаром Франція знову підправилася. Королевський абсолютизм у XVI ст. зміцнив політичну силу держави, а італійські походи Карла VIII та Франціска I наблизили французів до культури Ренесансу. Італійськими впливами забарвлено французьке мистецтво XVI—початку XVII ст. Стиль пізнього ренесансу, так зв. бароко, що в Італії був знаряддем контрреформації стає у Франції стилем королевського абсолютизму і губить тут той присмак церковної містики, що був йому властивий на батьківщині. Тут барокко стає чисто світським стилем, добре пасуючи до бундючної пишноти королівського двору. За Людовіка XIV вся художня продукція перебуває під орудою держави; основна мета, що її прагне мистецтво,—це служить інтересам монархічної влади.

В XVIII ст. це офіційно-помпезне французьке барокко перероджується на примхливо - граціозне «рококо». Соціальный зміст мистецтва рококо є в тому, що воно виявляє ідеологічні настрої двірської аристократії, приборканих від абсолютизму февдалів та тих випанків із буржуазії, що через вдалі відкупні й фінансові операції спромоглися пролізти до коліс неприємних для них ступенів королівського трона.

Цілковите неробство, гонитва за втіхами, байдужість до всього, крім хвилиної насолоди—ось характерні риси цієї паразитної верхівки. Беззмістовність, вибаглива примхливість, легковажна несталість форми, властиві мистецтву рококо, відбивають класову його природу. Стиль рококо—стиль мистецтва «старого режиму»—панував у Франції аж доти як революція 1789 р., разом із монархією ліквідувавши залишки феудалізму, принесла йому на зміну суворий стиль республіканського класицизму.

Такий був процес розвитку французького мистецтва до XIX ст. В музеї бракує матеріалу, щоб цей процес наочно ілюструвати. Більш-менш репрезентовано в Музеї лише мистецтво XVII—XVIII ст. але, на жаль, і тут у зразках, недосить показових із соціологічного погляду.

Із творів французького малярства XVII ст. маємо кілька картин школи Пуссена, художника, що жив у Римі, із сучасністю своєю був мало зв'язаний і працював, замкнувшись у колі формально-технічних проблем та археологічних інтересів. Проте академічному мистецтву Пуссена властива, либонь, та сама витримана дисципліна стилю, що характеризує всю художню практику французького барокко (№ 463, 465). Деякі інші майстри французької школи XVIII ст., що їхні твори є в Музеї наприклад, Ванлюо, Ф. д. Шампень, походженням із південних Нідерландів, належать стільки ж до французького, як і до фламандського мистецтва. Стиль доби рококо репрезентує підписаний декоративний етюд «Амури», роботи двірського художника в Людовіка XV—Ф. Буше (№ 482). Добір рожевих і блакитних кольорів типовий для цього майстра, як і для малярства рококо взагалі. Кілька жіночих портретів, між ними прекрасний портрет «дами з маскою» Гріму, (№ 477) свідчать про ту роль, що її грали жінки в культурі доби Людовіків. Еротизм, властивий творчості багатьох художників XVIII ст., дуже приховано виявляється в «подружжі» Гудро (№ 487). Дівочі голівки Греза дають не досить ясне уявлення про цього майстра, що в ньому чесноти «третього стану» (дрібної буржуазії) проти ставлять себе фривольній розбещеності дворянства. На решті у Віже Лебрєн (№ 496) помічається вже той ухил до класичної простоти, що виникнув як реакція проти вишуканої примхливості рококо. Класицизм Віже—двірської художниці Марії-Антуанети—змістом зовсім відмінний від революційної класики Давида, але і він є симптом внутрішнього переродження епохи, тих протиріч, що в ній наспіли і що єдиний вихід могли собі знайти тільки в революції.



ФРАНЦУЗЬКА ШКОЛА

461. *Невідомий майстер* кінця XVI ст. «Портрет короля Генріха IV». О. п. 1,01 × 0,79. Інв. 6081. М. Ф.
462. *Ж. Калло* (?), 1592 — 1635. «Старці». О. п. 0,28 × 0,25. Інв. 5261. Кол. Щав.
463. Шк. *Никола Пуссена*, 1593 — 1665. «Аркадський краєвид». О. п. 0,62 × 0,72. Інв. 5287. Кол. Щав.
464. Шк. *Никола Пуссена*, 1593 — 1665. «Христос вручає ключі ап. Петрові». О. п. 0,68 × 0,86. Інв. 3711. 3 кол. Репніна. М. Ф.
465. Шк. *Никола Пуссена*, 1593 — 1665. «Тріумф Давіда». О. п. 0,97 × 1,23. Інв. 4. Кол. Хан. (Сюжет із «Книги Царств гл. XVIII»). Картину приписувано Домінікіно.
466. *Ф. де-Шампень*. 1602 — 1674. «Алегорія» («Час і Правда»). О. п. 1,23 × 1,40. Інв. 34. Кол. Хан. До 1854 р. належала Ермітажеві.
467. *Ф. де-Шампень* (?), 1602 — 1674. «Портрет чоловіка». О. п. 0,63 × 0,50. Інв. 6103. 3 кол. Собанського. М. Ф.
468. *П. Міньяр* (?), 1610 — 1695. «Портрет герцогіні де-Блуа» (?). О. п. 1,10 × 0,93. Інв. 6124. М. Ф.
469. Шк. *Буріньона*, 1612 — 1675. «Бійка». О. п. 1,19 × 1,81. Інв. 3777. Кол. Репи. М. Ф.

470. Ж. Куртуа (Буріньон), 1612 — 1675. «Верхівці». О. д. 0,87 × 0,69. Інв. 51. Кол. Хан. До 1854 р. належала Ермітажеві.
471. Гаспар Пуссен (Г. Дюге), 1613—1675. «Декоративний краєвид із водопадом». О. д. Коло, Д.: 0,48. М. Ф. До 1854 р. належала Ермітажеві.
472. Шк. Г. Пуссена (Г. Дюге), 1613 — 1675. «Долина річки». О. п. 0,33 × 0,44. Інв. 5236. Кол. Щав.
473. Шк. Г. Пуссена (Г. Дюге), 1613 — 1675. «Краєвид з озером», О. п. 0,62 × 1,07. Інв. 5267. Кол. Щав.
474. Шк. К. Льоррена, 1600 — 1682. Краєвид із річкою». О. п. 0,64 × 0,82. Інв. 197. З кол. Репніна. М. Ф.
475. С. Бурдон (?), 1616 — 1671. «Портрет Яна Казіміра, короля польського» (?). О. п. 0,57 × 0,82. Інв. 5944. З кол. бібліотеки Київського Університету.
476. Ж. Мілле (?), 1642 — 1679. «Гірський краєвид із чередою» О. п. 0,77 × 0,62. Інв. 5256. Кол. Щав.
477. А. Гріму (?), 1680 — 1740. «Дама з маскою». О. п. 0,80 × 0,64. Кол. Хан.
478. Ж. Б. Ванльоо 1684 — 1745. «Перед маскарадом». О. д. 0,23 × 0,24. Підпис. Інв. 5233. Кол. Щав.
479. П. Слюбейра, 1699 — 1749. «Портрет папи римського Бенедикта XIV». О. п. 0,63 × 0,49. Інв. 43. 36. Піррі. Кол. Хан.
480. Ш. Натуар, 1700 — 1777. «Алегорія» («Амур, що гострить стрілу»). О. п. 0,55 × 0,42. Підпис. Інв. 951. До 1854 р. належала Ермітажеві. Кол. Хан.
481. Ш. Натуар (?), 1700 — 1777. «Вакх і Аріадна». Інв. 977. О. п. 0,75 × 1,01. Кол. Хан. Картину приписувано А. Куапелю.
482. Ф. Буше, 1703 — 1770. «Амури» (декоративний етюд). О. п. 0,62 × 0,79. Підпис, дата 1763. Інв. 875. Кол. Хан.
483. К. Ванльоо, 1705 × 1765. «Алегорія Астрономії». О. п. 1,02 × 1,40. Підпис. Інв. 953. Кол. Хан.
484. Ж. Б. Грьоз, 1725 — 1805. «Дві дівчинки». О. д. 0,20 × 0,20. Інв. 6082. М. Ф. (Етюд для картини «Сільська наречена», що в Луврі).
485. Ж. Б. Грьоз, 1725 — 1805. «Голівка». О. п. 0,44 × 0,32. Інв. 42. Кол. Хан.
486. Ж. Б. Грьоз, 1725 — 1805. «Дівчинка в сірому». О. п. 0,40 × 0,32. Інв. 46. Кол. Хан.
487. П. Гурдо, перша половина XVIII ст. «Портрет подружжя». О. п. 0,67 × 0,81. Інв. 5144. Кол. Щав. (Картину приписувано О. Фрагонарові).
488. Гюбер Робер, 1733 — 1806. «Італійський краєвид» («Villa Madama»). О. п. 0,69 × 0,51. Інв. 196 (падан до інв. № 195). З кол. Репніна. М. Ф.

489. *Гюбер Робер*, 1733 — 1808. «Італійський краєвид із руїнами». О. п. 0,69 × 0,51. Інв. 195. 3 кол. Репніна. М. Ф.
490. *Гюбер Робер*, 1733 — 1808. «Краєвид із руїною». О. п. 0,45 × 0,36. Інв. 23. Кол. Хан.
491. *Гюбер Робер*, (?) 1733 — 1808. «Архитектурна фантазія», аквареля. 0,91 × 0,61. Підп. (?) Інв. 3978. М. Ф.
492. *Невідомий майстер* середини XVIII ст. «Драма з книжкою». О. п. 0,78 × 0,63. Інв. 874. Кол. Хан.
493. *Невідомий майстер* середини XVIII ст. «Діяна і Калісто». О. д. 0,21 × 0,34. Інв. 62. Кол. Хан.
494. *Невідомий майстер* початку XVIII ст. «Танок коло багаття». О. д. 0,23 × 0,31. Інв. 5313. Кол. Щав.
495. *Л. Віже Лебрен*, 1755 — 1842. «Портрет Станіслава Понятовського короля Польши». О. п. 1,01 × 0,82. Підпис, дата 1796. Інв. 5743. 3 кол. бібліотеки Київського Університету.
496. *Л. Віже Лебрен*, 1755 — 1842. «Портрет баронеси А. С. Строганової (?)». О. п. 0,87 × 0,65. Підпис. Інв. 857. Кол. Хан.
497. *Л. Віже Лебрен*, (?) 1755 — 1842. «Портрет Шарлотти Корде». Папір, гуаш. 0,44 × 0,32. Інв. 3975. Кол. Дені. М. Ф.
498. *Ж. Валлен*, 1770 — 1834. «Морський порт при заході сонця». О. д. 0,45 × 0,72. Підпис. Кол. Хан.
499. *Э. Ізабе*, 1803 — 1886. «Церковна вправа». О. п. 0,65 × 0,54. Підпис, дата. 1832. Інв. 950. Кол. Хан.
500. *Невідомий майстер* середини XIX ст. «Дама з мандоліною». О. п. 1,02 × 0,85. Інв. 858. Кол. Хан. (Приписувано Ж. Д. Енгрові 1780 — 1867).



Рессель.

Портрет.

МАЛЯРСТВО РІЗНИХ ШКІЛ

501. *Невідомий майстер* греко-візантійської школи XIV ст. «Ікона Богоматері» (типа Одігітрії). Т. д. $0,75 \times 0,55$. Інв. 1095. Кол. Хан.

502. *Федір Пуланіс* (Греко-візантійська школа кінця XVI ст.) Ікона «Страшний суд», Т. д. $1,91 \times 1,67$. Підпис, Інв. 1235. Кол. Хан.

503. *Федір Пуланіс* (Грецько-візантійська школа кінця XVI ст. Ікона «О тобі радується обрадована». Т. д. $1,90 \times 1,64$. Підпис, Інв. 1236. Кол. Хан.

504. *Невідомий майстер* початку XVI ст., німецької (нюренберзької) школи. «Есфір перед Артаксерсом». (Кн. Есфір, розд. V). О. п. $1,13 \times 0,87$. Інв. 6061. М. Ф.

505. *Невідомий майстер* початку XVI ст., німецької школи. «Кагування апостола Луки». О. д. $0,23 \times 0,38$. Інв. 5213. Кол. Щав.

506. *Лука Бранак Старший*, 1472 — 1553, німецька школа. «Адам і Єва» (пандани), О. д. $1,88 \times 0,70$, марка-змій. Інв. 4139. З музею Лаври. (Історію відкриття цього твору подано в брошурі, що видав музей р. 1929.

507. *Б. Деллер*, 1685 — 1749, німецька школа. «Портрет старого». О. д. $0,42 \times 0,48$. Інв. X 5. Кол. Хан.

508. *Хр. Сейбольд*, (?) 1697 — 1768, німецька школа. «Портрет старої». О. д. $0,62 \times 0,48$. Інв. 93. Кол. Хан.

509. *І. Ашермайер*, 1674 — 1740, німецька школа. «Ягоди» (два пандани). О. бляха. $0,9 \times 0,12$. Підпис, Інв. 5139 та 5140. Кол. Щав.

510. *М. Кравс*, 1737 — 1806, німецька школа. «Молода мати», (два пандани). О. д. $0,42 \times 0,35$. Підпис. Інв. 5203 та 6047. М. Ф. М. Кравс — учень і наслідувач французького майстра Ж. Б. Грьоза.

511. *Л. Еккардт*, 1769 — 1794, німецька школа. «Двір палацу». О. д. $0,34 \times 0,28$. Підпис. Інв. 6095. М. Ф.

512. *К. Русс*, 1779 — 1843, німецька школа. «Історичний сюжет». О. д. $0,25 \times 0,29$. Підпис, дата. Інв. 6108. М. Ф.

513. *В. Кордес*, 1824 — 1869, німецька школа. «Краєвид». О. п. $0,94 \times 1,29$. Інв. 3669. 3 кол. Репшіна М. Ф.

514. *В. Носсек*, кінець XVII ст., чеська школа. «Мародери». О. д. $0,28 \times 0,45$. Підпис. Інв. 2468. Кол. Хан.

515. *П. Граффт*, 1724 — 1792, шведська школа. «Жіночий портрет». О. п. Овал. — $0,62 \times 0,52$. Підпис, дата 1766. Кол. Хан.

516. *Д. Рессель* (?), 1745 — 1806, англійська школа. «Портрет чоловіка» (гр. Остророга). О. п. $0,55 \times 0,45$. Інв. 2515. Кол. Хан.

517. *Р. Вілсон* (?), 1714 — 1782, англійська школа. «Краєвиди», (два пандани). О. д. $0,26 \times 0,35$. Інв. 5240. Кол. Щав.

518. *І. Х. Брандт*, 1723 — 1795, (нім. шк.). «Краєвиди». О. д. $0,40 \times 0,56$. Підпис. Інв. 3707 та 3708 (два пандана). 3б. Репніних.

519. *Ф. Гамільтон*, (англ. шк. ?). «Собаки та дичина». О. д. $0,41 \times 0,57$. Інв. 5311. Кол. Щав.

РУСЬКА ІКОНА

ВІДКРИТТЯ“ руської ікони — це справа зовсім недавнього минулого. Ще років 30 тому широкі кола художників і аматорів мистецтва майже не знали її художньої вартости та артистичної краси. Коли дехто збирав або вивчав ці пам'ятки староруського малярства, то найбільше до цього спонукали або «благочестива любов до святині», або інтерес іконографічної їх інтерпретації. У стилістичній досконалості старої ікони вбачали тоді лише ознаку мистецької неписьменности й невмілости, а груба патина бруду й кіптяви церковних свічок та ладану, що протягом століть на ній нашаровувалася, пізніші записи та поновлення заховували тоді від ока художника ясність і багатство її кольорита.

Тільки на світанку ХХ ст. почасти через захоплення мистецтвом Візантії та Сходу, а почасти підо впливом нових течій у малярстві, що подолали застарілу традицію реалістичного ілюзіонізму, почали цінувати ікону, як твір мистецтва. Згодом високе художнє значіння руської ікони стає загально-визнаним фактом. Позбавлена незграбної розкоши золочених і срібних окладів, розчищена і промита, староруська ікона з'являється в усьому блиску своєї мальовничої кольоровости і графічної гармонії своїх композицій. Через залі музеїв, колекцій та виставок, популяризована в цілому ряді видань, руська ікона увійшла як могутній чинник в мистецьке життя сучасности. На зразках її наші художники навчаються розуміти монументальний стиль і засоби художньої виразности; науку, що її подає ікона, використовують для суто-актуальних завдань — клубних розписів, плякатів тощо.

Невеличка збірка Музею (колекція Ханенків) містить кілька найвидавніших зразків руської ікони і по ній досить легко простежити основні моменти її історично-стильового розвитку.

За вчителів руським іконописцям були грецькі майстри. Вплив візантійського мистецтва зберігається в руській іконі весь час. Можна навіть сказати, що руська школа іконописі завжди була провінційною галуззю візантійського малярства. Порівнюючи рідко досягали руські художники твердої стильової закінчености своїх грецьких учителів. Щоби зрозуміти зв'язок руської ікони з візантійською, корисно порівняти навіть найкращі зразки руської до кількох пам'яток візантійської, що є в нашому Музеї

(приміром, грецьку ікону Богоматері Одигітрії № 501). з якою-будь новгородською або московською XV ст.)

Старіші зразки ікон, що є в Музеї, належать до школи Новгородської В Новгородських іконах XIV ст. (Архангел Михаїл і протодіакон Стефан. Вхід господень в Єрусалим № 520 та 526) ясно бачимо риси монументального стилю, традицію візантійського мистецтва доби так званого ренесансу Палеологів. Ця широка простота властива фресковому малярству, а імпресіоністична гама додаткових тонів (зелений і червоний), характерна виразність моделювання, сполучення затінених і висвітлених поверхнів приводить нас до самих джерел візантійського стилю, до пізньо-античного, еліністичного мистецтва.

Якщо на цих іконах позначається стиль монументальних розписів мурованих храмів Візантії, то в іконах XV ст. композиція, зберігаючи свій монументальний характер, зумовлена вже суто-місцевими причинами. На цей час припадає розвиток іконостасу, що стає своєрідною особливістю внутрішньої архітектури руської церкви. Ікони призначалося для оздобу цих багатоосадових споруджень і архітектонічний стиль їх зумовлений саме таким їх призначенням. Ікона поєднана з архітектурною ритмікою іконостасу, вона утворює з ним єдине ціле, і інтереси цього цілого потребують протяжености ліній, ясних кольорових плям. Ікону XV ст.,—(це століття недурно вважають за класичну добу російської ікони),—репрезентовано в нашій збірці якнайкраще: (Усікновення глави Івана Предтечі, Вшестя, Трійця тощо № 524—535). До цієї доби належить і творчість славнозвісного майстра Андрія Рублева.

У площинному, сілветному стилі новгородської школи XV ст. художник створив неначе якийсь неземний світ перетвореної дійсности, що так прегарно відповідає релігійним прагненням того часу.

Архітектонічну монументальність композиції і ляпідарну мідь кольориту, побудованого на додаткових тонах, уже на початку XVI ст. заступає граціозна витонченість малюнка і сріблясто-барвиста гама кольорів. «Чин празничний», (№ 537) якщо і не є це певний твір Діонісія, «мастера хитрого и преизящного», то в кожному разі виникнув у колі його впливів і відає традиції його школи. Дивне багатство відтінків, сполучення різних ступенів насиченности тонів тієї самої фарби, ясно-радісний, справді «празничний» її кольорит роблять цю ікону мало не найкращою з усієї збірки.

Дальша еволюція руської ікони йде в напрямку її націоналізації з одного боку та композиційного ускладнення з другого. Традиційно-античні (еліністичні) мотиви архітектури замінюються на суто-руські «палатні» форми. Ця палатна архітектура розростається до надзвичайної накопичености, стає узорчата і строката. Монументальний стиль поволі заступається стилем орнаментальним (Благовіщення № 545).

Засвоївши спадщину новгородського мистецтва художники московської школи запроваджують в ікону чисто національний тип обличчя і національну експресію (пухке, кругле обличчя, рум'яне, світлооке). Композиція

ікони переобтяжується деталями, фарби темнішають, загасають («Чин», що приписано П. Чиріну № 548). Прагнучи компенсувати це загасання московський художник охоче уживає позолоти. В цій манері «золотих писем» нищиться сама ідея мальовничості — ікона вже не є твір мистецтва, а ремісничий виріб, розрахований на дешевий ефект. Наприкінці XVI і в XVII ст. у продукції московської школи визначаються ікони «Строгановського письма, що їх виготовляли переважно для царя. Окрім багатого золочіння, Строгановським іконам властива передусім старання вишуканість і копітка виписаність деталей (№ 549).

У XVII ст. єдність старих іконографічних схем розкладається; гине сама принципова істота іконного стилю — ірреалістична площинність. Засвоєне від західно-європейського мистецтва скульптурне моделювання («Фряжські письма») становить перехід від абстрактного іконного «лика» — образу до індивідуального «портрета». Західні впливи чітко позначаються на творчості С. Ушакова. Вони прийшли на Москву з півдня, з України. Великий «Деїсус» — дар гетьмана Самойловича Київській лаврі є зразок цієї течії, що перенесла староруське мистецтво в річище реалізму (№ 575).

Дієсус з чином.

РУСЬКА ІКОНА.

520. «Архангел Михаїл та першодиякон Стефан». Новгородського письма кінця XIV — початку XV ст. Д. $0,72 \times 0,52$. Інв. 1090. З кол. Брагіна. Кол. Хан. Традиції монументальної фрески.

521. «Вхід господень до Єрусалиму». Новгородського письма, початку XV ст. Д. $0,70 \times 0,52$. Інв. 1094. Кол. Хан. Традиції монументального стилю.

522. «Вошестя богоматері». Новгородського письма, кінця XIV — початку XV ст. Д. $0,60 \times 0,50$. Інв. 1089. Кол. Хан.

523. «Вошене піднесення пророка Іллі». Новгородського письма, початку XV ст. Д. $1,49 \times 0,95$. Інв. 1243. Кол. Хан. Риси глибокого архаїзму.

524. «Усічення голови Івана Христителя». Новгородського письма, половини XV ст. Д. $0,88 \times 0,63$. Інв. 1261. Кол. Хан.

525. «Успіння богоматері». Новгородського письма, початку XV ст. Д. $0,84 \times 0,58$. Інв. 1262. Кол. Хан.

526. «Троїця або гостинність Авраама». Новгородського письма, половини XV ст. Д. $1,46 \times 1,05$. Інв. 1264. Кол. Хан.

527. «Преображення господнє». Новгородського письма, половини XV ст. Д. $0,85 \times 0,62$. Інв. 1255. Кол. Хан.

528. «Тайна вечеря». Новгородського письма, половини XV ст. Інв. 1253. Д. $0,88 \times 0,61$. Кол. Хан.

529. «Св. Параскева П'ятниця». Новгородського письма, половини XV ст. Д. $1,30 \times 0,78$. Інв. 1250. Кол. Хан.

530. «Св. Юрій Переможець». Новгородського письма, половини XV ст. Д. $0,85 \times 0,66$. Інв. 1250. Кол. Хан.

531. «Пророк Ілля з життям». Новгородського письма, половини XV ст. Д. 1,40 × 1,01. Інв. 1248. Кол. Хан. Порівнюючи до попередніх — ремісничих річ.

532. «Страшний суд». Новгородського письма, половини XV ст. Інв. 1239. Д. 1,45 × 0,88. Кол. Хан.

533. «Деїсус». Новгородського письма, другої половини XV ст. Триптих. Д. 0,65 × 0,96; 0,35 × 0,42. Інв. 1244. Кол. Хан.

534. «Архангел Михайл». Новгородського письма, середини XV ст. Д. 1,10 × 0,48. Інв. 1098. Кол. Хан.

535. «Архангел Гавриїл». Новгородського письма, середини XV ст. Д. 1,13 × 0,47. Інв. 1241. Кол. Хан.

536. «Архангел Михайл». Новгородського письма, середини XV ст. Д. 1,23 × 0,58. Інв. 1055. Кол. Хан.

537. «Чин пазничний». Новгородського письма, кінця XV ст., школи Діонісія. Д. 0,37 × 1,34. Інв. 1263. Кол. Хан.

Чудово-ясний, сріблястий, справжній «пазничний» кольорит.

538. «Похвала богородиці; чин пророческий». Новгородського письма, кінця XV ст., школи Діонісія. Дев'ять ікон: богоматір на престолі, пророки; Єлисей, Даніїл, Ісаїя, Іона, Єзекїїль, Авакум, Софоній, Ілля. Д. Богоматер 0,221 × 0,18; решта: 0,21 × 0,125. Інв. з 1361 до 1369. Кол. Брагіна, Кол. Хан. Ці ікони належать до найліпших зразків новгородського мистецтва, проте ікона з пророком Іллею, — здається, підробка.

539. «Деїсус із чином». Новгородсько-московського письма, XV ст. Д. 0,43 × 1,34. Інв. 1097. Кол. Рєпнікова. Кол. Хан.

540. «Царські врата». (На пілках Василій Великий та Іван Золотоуст; угорі — благовіщення). Новгородського письма XV ст. Д. 1,69 × 0,78. Інв. 1259. Кол. Рєпнікова. Кол. Хан.

541. «Св. Микола». Новгородського письма, XV ст. Д. 0,58 × 0,39. Інв. 1080. Кол. Хан.

542. «Св. князі Давид, Константин та Федор». Новгородського письма, XVI ст. Д. 0,30 × 0,25. Інв. 1092. Кол. Хан.

543. «Св. Михайл Черніївський, Симеон та Федор». Новгородського письма, XVI ст. Д. 0,31 × 0,27. Інв. 1087. Кол. Хан.

544. «Виєсття». Московського письма початку XVI ст. Д. 0,60 × 0,50. Інв. 1082.

545. «Благовіщення». Московського письма, кінця XVI ст. — початку XVII ст. Д. 0,86 × 0,71. Інв. 1065. Кол. Хан.

Ритмічність композиції.

546. «Спас — Ярое око». Московського письма, початку XVI ст. Інв. 1245. Д. 0,86 × 0,56. Кол. Брагіна. Кол. Хан. (Оправа XVII ст., часів імп. Лизавети).

547. «Народження богоматері». Московського (?) письма, XVI ст. Д. 0,30 × 0,24. Інв. 1093. Кол. Хан.

548. «Деїсус із чином». Московського письма, початку XVII ст., школи Прокопія Чіріна. Д. 0,27 × 0,81. Інв. 1285. Кол. Брагіна. Кол. Хан.

549. «Ікони Московського письма», початку XVII ст., Строганівської школи (царської); три дошки, писані з обох боків. На 1-й: з одного боку притчі про митаря й фарисея та про блудного сина, з другого — страшний суд. На 2-й: з одного боку: Христос у Симона, обмивання ніг, тайна вечеря; з другого боку: — розп'яття. На 3-й з одного боку: воскресіння Лазаря, вхід до Єрусалиму, притча про смоковницю, чесноти Іосифа, притча про дев'ять дів; з другого боку: лик преподобних отців церкви, поклоніння чесним іконам, вигнання з раю, похвали пр. богородиці. Кожна дошка 0,23 × 0,20. Інв. 1242. Кол. Д. І. Селіна. Кол. Хан.

Золото, дрібнотна, мініатюрна техніка.

550. «Покров пр. богородиці і божя мати Володимирська» (на обох боках дошки). Московського письма, XVII ст. Д. 0,41 × 0,34. Інв. 1273. Кол. Чірікова. Кол. Хан.

551. «Спас Емануїл». Московського письма, кінця XVI ст. — початку XVII. Строгановського письма. Д. 0,31 × 0,26. Інв. 1225. Кол. Чірікова. Кол. Хан.

552. «Отечество». Московського письма, початку XVII ст. Інв. 2347. Д. 0,32 × 0,26. Кол. Дикарбова. Кол. Хан.

553. «Явлення богоматері св. Юру». Московського письма, XVI ст. Д. 0,32 × 0,27. Інв. 1078. Кол. Дикарбова. Кол. Хан.

554. «Св. царевич Дмитрій». Московського письма, XVII ст. Інв. 1247. Д. 0,99 × 0,32. Кол. Чірікова. Кол. Хан.

555. «Св. Олекса — чоловік божий». Московського письма, XVII ст. Д. 0,96 × 0,28. Інв. 1246. Кол. Чірікова. Кол. Хан.

556. «Троїця» («Гостинність Авраамова»). Московського письма, XVIII ст. Д. 0,31 × 0,26. Інв. 1077. Кол. Хан.

557. «Архангел Михайл». Московського письма, XVIII ст. Інв. 1086. Д. 0,41 × 0,33. Кол. Хан.

558. «Богоматір взирання младенця». Московського письма, XVII ст. Д. 0,21 × 0,18. Інв. 1226. Кол. Хан.

559. «Благовіщення». Московського письма, XVII ст. Д. 0,28 × 0,24. Інв. 2349. Кол. Хан.

560. «Юрій Переможець». Московського письма, XVII ст. Інв. 2351. Д. 0,29 × 0,23. Кол. Хан.

561. «Хрещення». Московського письма, початку XVII ст. Інв. 2404. Д. 0,24 × 0,18. Кол. Хан.

562. «Свята» (Троїця, воскресіння, благовіщення, розп'яття). Московського письма, XVII ст. Д. 0,35 × 0,27. Інв. 2350. Кол. Хан.

563. «Праздники». Московського (Строгановського) письма, початку XVII ст. Д. 0,19 × 0,16. Інв. 2348. Кол. Хан.

564. «Собор св. отців». Московського письма, XVII ст. Д. 0,28 × 0,24. Інв. 1091. Кол. Хан.

565. «Боюматір» («Ліствиця Іякова»). Московського письма, XVII ст. Д. 0,32 × 0,26. Інв. 2346. Кол. Хан.

566. «О тобі радується всяка твар». Московського письма, XVII ст. Д. 0,41 × 0,33. Інв. 2352. Кол. Хан.

567. «Боюматір Шуйська Смоленська». Московського (?) письма, XVII ст. Д. 0,56 × 0,41. Інв. 1252. Кол. Брагіна. Кол. Хан.

568. «Боюматір». Московського письма, XVI ст. Д. 0,53 × 0,39. Інв. 1252. Кол. Хан.

569. «Боюматір». Московського письма, XVI ст. Д. 0,53 × 0,45. Інв. 1260. Кол. Хан.

570. «Св. Зосима і Савватій». Північного письма, XVII ст. Інв. 1088. Д. 0,30 × 0,23. Кол. Хан.

571. «Боюматір». Московського письма, XVII ст. Д. 0,32 × 0,28. Інв. 1076. Кол. Хан.

572. «Благовіщення». Московського письма, XVI ст. Д. 0,39 × 0,33. Інв. 1083. Кол. Хан.

573. «Царські врата» — угорі євхаристія, на пілках благовіщення. Московського письма, кінця XV ст. Д. 1,88 × 0,98. Інв. 1099. Кол. Хан.

574. «Боюматір» (типу Казанської). Московського письма, половини XVII ст. Д. 0,53 × 0,45. Інв. 1260. Кол. Хан.

575. «Деїсус — чин». Триптих. Українського письма, XVII ст. Д. Середня частина 2,48 × 2,03; бокові: 1,41 × 0,67. Інв. 1234. Кол. Хан.

Цю ікону подарував між 1672 та 1687 р. Києво-Печерській лаврі гетьман Іван Самойлович. Уважають її за твір української школи, але в ній так сильно позначаються властивості стилю Симона Ушакова, що її можна застосувати і до московської школи. Характерна ознака української школи в цій іконі — це ритоване тло.

LE MUSEE DE L'ART DE L'ACADEMIE DES SCIENCES
D'UKRAINE
1919 — 1930

Ce Musée, aujourd'hui le Musée de l'Art de l'Académie des Sciences d'Ukraine, existait déjà longtemps avant la Révolution comme une collection privée. Appartenant alors à M-r B. I. et M-me B. M. Khanenko, représentants de la riche bourgeoisie industrielle de l'Ukraine il était tout à fait inaccessible au public.

La plupart des objets, de leur collection fut acquise par Khanenko à l'étranger, aux ventes, aux enchères et chez les antiquaires en Italie, en France et en Allemagne dans les dernières dizaines du XIX et dans les premières années du XX siècle.

En 1919 la collection Khanenko fut nationalisée par le gouvernement Soviétique et en 1921 — transmise à l'Académie des Sciences d'Ukraine. Des lors, durant dix années du régime révolutionnaire, le Musée s'agrandit considérablement par l'afflux des objets d'art laissés par les émigrés dans leurs propriétés et dans leurs habitations et confisqués par le gouvernement.

Le Musée se complétait aussi d'une autre manière, par les achats, les dons etc. Ce fut, par exemple, un don d'une grande importance, que la collection de 150 tableaux des maîtres néerlandais, italiens, français etc. léguée au Musée par feu Mr. W. A. Stschavinsky de Leningrad en 1917 et reçue en 1926.

La place du Musée dans la système des musées de l'Ukraine correspond à celle de l'Ermitage parmi les musées de la Russie. Ainsi qu'à l'Ermitage y sont représentés les arts des peuples de l'Europe occidentale depuis les temps antiques jusqu'à la fin du XVIII s. et la culture artistique des pays de l'Islam et de l'extrême orient.

Une collection des anciennes icônes russes, quoique petite, mais exclusivement belle, prend une place à part parmi les trésors du Musée.

En général l'assortiment des matériaux du Musée est un peu occasionnel; il y manque de système, ce qui est naturel vu les voies et les moyens par lesquels elles avaient été complétées. Les diverses époques et les écoles de l'art y sont représentées inégalement; les unes (école italienne et néerlandaise)

daïse) avec une pleinitude suffisante, les autres — très pauvrement (école française), d'autres, enfin, ne sont point représentées (école allemande).

Plus loin sont nommés les oeuvres de la peinture ancienne les plus remarquables. Elles se trouvent soit exposées dans les salles du Musée, soit faute de place dans les salles — cachées dans les dépôts.

ÉCOLE ITALIENNE

5. *Maître indéterminé* de l'école siennoise ou romaine du XIV^e s., *présu-*
mablement Pietro Cavallini. «La Vierge glorieuse». Sur les volets du triptique
l'histoire de l'Assomption, selon la «Légende Dorée».

7. *Spinello Aretino* (Florence XIV — XV s.). «Le Calvaire».

17. *Jacopo des Sclajo* (Florence, fin du XV s.) — «Histoire d'Orphée et
d'Eurydice».

39. *Bortolomeo Montagna* (Venise, fin du XV s.). «Madonne».

38. *Gentile Bellini* (Venise, fin du XV s.). «Portrait d'un patricien»
(fragment).

80. *Cesare da Sesto* (éc. lombarde XVI s.). «Ascension de la Vierge».

34. *Marco Palmezzano* (éc. ombrienne com. XVI s.). «Madonne avec
S. Pierre et S. Jean».

31. *Le Perugin* (éc. ombrienne du XV s.). «Madonne».

32. *Le Perugin*. «L'archange saluant».

41. *Le Titien*. (Venise XVI s.). «Sujet allegorique».

46. *Bonifacio Veronese*. (éc. Vénitienne du XVI s.). «La Sainte famille
avec St André».

57. *Jacopo Palma il Giorino* (Venise XVI — XVII s.). «St. Jean Baptiste
dans le desert».

74. *Francesco Guardi* (Venise XVIII s.). «Paysage Vénitien».

71. *Antonio Canale* (Venise XVIII s.). «Paysage Venitien».

76. *G. D. Tiepolo*. (Venise XVIII s.). «L'appel de Cincinnatus».

109. *Le Dominiquin*. (école Bolonaise XVIII s.). «St. Jean le Théologue».

122. *Luca Giordano*. (éc. Napolitaine XVII s.). «Orphée tué par les mé-
nades».

127. *Alessandro Magnasco*. (Gênes XVIII s.). «L'enterrement d'un moine».

ÉCOLE NÉERLANDAISE

129. *Rogier van der Weyden*. (Flandres XV s.). «Adoration des mages».

134. *Maître indéterminé* (commencement du XVI s.). «Décollation de Ste
Catherine».

135. *Herri met de Blesse*. (Flandres XVI s.). «Sujet allégorique».

146. École de *P. Breughel le Vieux*. (Flandres XVI s.). «Scène de cabaret».

147. École de *P. Breughel le Vieux*. (Flandres XVI s.). «Retour du ker-
messe».

152. *Maître indéterminé*. (XVI s.). «Paysage d'hiver».

155. *L. Valckenborch*. (Flandres XVI—XVII s.). «Paysage énigmatique». (Contours du paysage forment le profil d'un homme à barbiche, la crosse sur l'épaule).

ÉCOLE FLAMANDE

- 180. *Rubens*. «Étude décorative».
- 189. *Christian Keuning*. «La chute de Phaéton».
- 202. *H. Jordaens*. «Une baleine au bord de la mer».
- 204. *J. Jordaens*. «Un bon somme». (Apollon et les nymphes endormies).
- 225. *D. Téniers*. «La scène de genre».
- 239. *Corn. Droochsloot*. «La place dans un village flamand».

ÉCOLE HOLLANDAISE

- 264. *K. Ketel*. «Portrait d'une jeune fille».
- 268. *K. Cornelissen*. «Diane découvrant la grossesse de Callisto».
- 276. *F. Hals*. «Portrait de René Descartes».
- 302. *N. Knupfer*. «Sémiramis».
- 307. *Rembrandt*. «Portrait d'une femme». (Attribué aussi à Backer élève de Rembrandt).
- 308. *Rembrandt*. «Portrait d'un oriental» (copie faite par un des élèves de Rembrandt (F. Bol) d'après l'oeuvre du maître. L'original se trouve à New-York).
- 324. *H. Flinck*. «Le prophète Élie et l'ange».
- 329. *F. Bol*. «Joseph accusé par la femme de Patiphar».
- 331. *G. Terborch*. «Portrait d'une femme».
- 344. *Janssens van Keulen*. «Le dame aux perles».
- 354. *J. van der Kappelle*. «Mer calme».
- 356. *J. Ruysdael*. «Château au bord d'une rivière».
- 386. *J. Weenix*. «Un lièvre».
- 395. *M. Musscher*. «Portrait d'un commerçant».

ÉCOLE ESPAGNOLE

- 438. *Maître indéterminé* du XV^e s. «L'ascension de la Vierge».
- 439. *L. Morales*. «St. François».
- 442. *J. Ribeira*. «Diogène».
- 443. *F. Zurbaran*. «Nature morte».
- 446. *D. Velasques*. «Portrait de l'infante Marie Thérèse».
- 449. *I. Carreno de Miranda*. «Portrait du roi Charles II».

ÉCOLE FRANÇAISE

- 463. *École du Poussin*. «Paysage arcadien».
- 477. *A. Grimou*. «La dame au masque».
- 482. *F. Boucher*. «Étude décorative».

LES ICONES

520. École de Novgorode XIV — XV s. «*Archange Michel et l'archidiacre Etienne*».
524. Même école. «*Décollation de St. Jean Baptiste*».
527. Même école. «*Transfiguration*».
530. Même école. «*St. Georges*».
532. Même école. «*Le jugement dernier*».
537. École de Novgorode XV s. (attribué au peintre célèbre *Dionysios*). «*Deisis avec les fêtes*».
545. École de Moscou XVI — XVII s. «*Annontiation*».
546. Même école XVI s. «*Tête de Christ*» (type iconographique «*Jaroje Oko*»).
549. Même école XVII s. (manière de l'école dit Stroganoff). Icones — miniatures.
575. École ukraïno-moscovite (fin du XVII s.). «*Deisis*».
-

ПОКАЖЧИК ІМЕН ХУДОЖНИКІВ

(Числа визначають №№ за каталогом)

TABLE DES NOMS DES PEINTRES

(Les chiffres sont donnés d'après les №№ du catalogue peintur donnés).

- Аллорі (Allori) 26.
Алуно (Aluno) 15.
Альбані (Albani) 107.
Албертінеелі Маріотто (Albertinelli Mariotto) 19.
Альслоот (Alsloot) 152.
Ангермайер (Angermayer) 509.
Апольodoro (Apolodoro) 37.
Апсховен (Arshoven) 240.
Аретіно Спінелло (Aretino Spinello) 7.
Блессе (Blesse) 135, 136.
Бльот (Bloot) 301.
Блюмарт Абр. (Bloemart Abr.) 271.
Блюмарт Адр. (Bloemart Adr.) 314.
Блюмарт Л. (Bloemart L.) 415.
Блюмен (Bloemen) 250, 251, 252, 253.
Боль (Bol) 309, 329.
Боккати (Boccati) 9.
Боніфацио (Bonifacio) 46.
Боонен (Boonen) 402.
Босх (Bosch) 137, 176.
Босхарт (Boschart) 400.
Бот (Both) 320, 321.
Боттічеллі (Botticelli) 17, 18.
Брамер (Bramer) 286, 287.
Брандт (Brandt) 518.
Бреенберг (Breenbergh) 291.
Брейгель А. (Brueghel A.) 241.
Брейгель Оксамитий (Bruenghel de Velours) 177, 185, 201.
Брейгель П. (Brueghel P.) 146, 147, 148, 150, 151, 152.
Брейгель Пекарський (Brueghel d'Enfer) 176, 177.
Брейдель (Breudel) 254, 255.
Бріль (Bril) 172, 173.
Бровер (Brouwer) 232, 223.
Бронзіно (Bronzino) 26.
Базайті (Basaiti) 44.
Баккер (Backer) 308.
Бакхюйзен (Backhuysen) 370, 371,
Бален (Balen) 185, 186.
Бальтенс (Baltens) 149, 150.
Бароччі (Barocci) 90, 91.
Бартоломео (Bartolomeo) 19.
Бассано (Bassano) 47, 48, 49, 50, 51.
Бегга (Bega) 333.
Бейерен (Beyereren) 336.
Белліні (Bellini) 38.
Бельвуа (Belvois) 348.
Бельт (Belt) 339.
Беммель (Bemmel) 366.
Бергамензе (Bergamense) 43.
Бергем (Berghem) 340, 341, 342.
Берген (Bergen) 391.
Береттіні (Berettini) 94.
Беркгейде (Berckheyde) 382, 383.
Берна (Berna) 4.
Берстратен (Beerstraten) 349.
Блеккер (Blecker) 335.
Бронкхорст Г. (Bronckhorst G.) 247.
Бронкхорст Я. (Bronckhorst J.) 215.
Буонакорсі (Buonacorsi) 89.
Бургіньон (Bourguignon) 469, 470.
Бурдон (Bourdon) 475.
Бурсе (Boursee) 367.
Бут (Bout) 249.
Бутс (Bouts) 130.
Вага (Vaga) 89.
Вален (Valin) 498.
Ванлоо Ж. (Vanloo J.) 478.
Ванлоо К. (Vanloo C.) 483.
Варотари (Varotari) 58.
Вейден (Weyden) 129.
Вейнантс (Wynants) 339.
Веласкес (Velasquez) 446, 447, 448, 449, 450, 451.
Венікс (Weenix) 345, 386, 387.
Веніус (Veenius) 174.
Вермеер (Vermeer) 372.
Веронезе Б. (Veronese B.) 46.
Веронезе П. (Veronese P.) 53, 54.
Вет (Weet) 317, 318.
Віже Лебрен (Vigée Lebrun) 495, 496, 497.

Вік (Wyck) 327.
Віллартс (Willaerti) 190.
Вілсон (Wilson) 517.
Вінчі (Vinci) 80, 82.
Вітте (Witte) 237.
Вольфорт (Wolfort) 194.
Воорт (Voort) 275.
Вуверман (Wouwerman) 409.
Гаген (Hagen) 334.
Галле (Galle) 39.
Галь (Gael) 409, 410.
Гальс А. (Hals A.) 284.
Гальс Ф. (Hals F.) 275.
Гамільтон (Hamilton) 519.
Гансберген (Hansbergen) 394.
Гварді (Guardi) 74.
Геєм (Heem) 219, 220.
Гейль (Heil) 216.
Гейзум (Huysum) 338.
Гейсх (Heusch) 420.
Гельдорп (Geldorp) 1.
Гельст (Helst) 322.
Гемскерк (Hemckeckerck) 374, 375, 376.
Герп (Herp) 231, 232.
Гереманс (Heeremans) 421.
Гізі (Ghisi) 135.
Гізольті (Ghisolfi) 105.
Гоббема (Hobbema) 3 4.
Говартс (Govaerts) 200, 201.
Гойен (Goyen) 288, 289.
Гойя (Goya) 460.
Гольціус (Holzius) 267.
Гондекютер (Hondekoeter) 380, 381.
Гореманс (Horemans) 237.
Госсарт (Gossart) 139.
Грьоз (Greuze) 484, 485, 486.
Гудро (Goudreau) 787.
Гульст (Hulst) 315.
Гюбер Робер (Hubert Robert) 488, 489, 490, 491.
Даленс (Dalens) 266.
Дейк ван А (Dyck van A) 209, 210, 211, 212.
Дейк ван А. (Dyck van Ph) 236.
Деккер (Decker) 339.
Делен (Delen) 306.
Дельф (Delff) 332.
Деннер (Denner) 507.
Дентіле да Фабріано (Dentile da Fabiano) 11.
Джолі (Joli) 103, 104.
Джордано (giordano) 122, 123.
Джоттіно (Giotto) 4.
Джотто (Giotto) 3.

Діпенбек (Diepenbeck) 207.
Домінікіно (Dominicqin) 109.
Дрокслоот (Droochsloot) 239.
Дюйнен (Duynen) 419.
Дюббельс (Dubbels) 337.
Дюге (Dughet) 471, 472, 473.
Євердінген (Everdingen) 347.
Єйк (Euck) 131.
Єкгардт (Eckhardt) 511.
Єнгр (Ingres) 500.
Зегерс (Seghers) 205.
Зорг (Sorgh) 390.
Зурбаран (Zurbaran) 443, 444.
Ізабе Е (Isabey E) 499.
Ізенбрандт (Isenbrandt) 145.
Йонг А. (Jong A.) 328.
Йорданс Г (Jordaens H.) 202.
Йорданс Я. (Jordaens J.) 204.
Кавалліно Б. (Cavallino B.) 121.
Кавалліні П. (Cavallini P.) 5.
Казанова (Casanova) 77.
Калло (Callot) 462.
Кальф (Kalf) 352, 353, 427.
Камбіазо (Cambiaso) 128.
Каналетто (Canaletto) 71, 72.
Каппелле (Cappelle) 354.
Караваджо (Caravaggio) 93, 115.
Караччі (Caracci) 459.
Кареньо (Carenò) 419.
Кастельс Ф. (Casteels F.) 236.
Кастельс П. (Casteels P.) 245.
Кваст (Quast) 307.
Кейзер (Keyser) 290.
Кейлен (Keulen) див. Янсенс (voir Janssens).
Кейнінк (Keuning) 189.
Кейц (Cuyp) 283.
Кессель (Kessel) 238.
Кессель Я. (Kessel J) 388, 389.
Кетель (Kete) 264, 265, 266.
Кірінкс (Keerinx) 293.
Кнупфер (Knupfer) 302, 303.
Кодде (Kodde) 297.
Коельо (Coello) 453.
Конінгслоо (Coningsloo) 159.
Кок Ян де (Cock jan de) 142.
Кокс (Coques) 234, 235.
Конінк (Koninck) 329.
Конка (Conca) 98.
Кордес (Cordes) 513.
Корнелісен (Cornelissen) 264, 265, 266.
Корреджо (Correggio) 83, 84, 85.
Кранак (Cranach) 506.

Кравс (Kraus) 510.
Крафт (Krafft) 515.
Креспі (Crespi) 66.
Крети (Creti) 112.
Крос (Croos) 310.
Куленбір (Coelenbier) 407.
Куртуа (Courtois) див. Бургіньон (voir Bourguignon).
Кюйленборх (Cuylenborch) 233.
Лаар (Laar) 292.
Ламбрехтс (Lambrechtsz) 404.
Ланфранко (Lanfranco) 108.
Лаззаріні (Lazzarini) 65.
Лейден ван (Leiden van) 142.
Лібері (Liberi) 59, 60.
Лівенс (Lievens) 312.
Лінгельбах (Lingelbach) 350.
Ліс ван дер (Lys van der) 273.
Ліссе (Lisse) 416.
Локателлі (Locatelli) 64.
Лондоніо (Londonio) 86, 87.
Лопец (Lopez) 457.
Лоррен (Lorrain) 474.
Ло-Спанья (Lo-Spagna) 33.
Лотто (Lotto) 45.
Люнденс (Lundens) 351.
Мабюз (Mabuse) 139.
Мазо (Mazo) 45.
Майнарді (Mainardi) 20.
Маньяско (Magnasco) 127.
Марієскі (Marieschi) 75.
Марінус (Marinus) 138.
Марко ді Паоло (Marco di Paolo) 1.
Маратта (Maratta) 96.
Маріотто Альбертінееллі (Mariotto Albertinelli) 19.
Массіс (Massys) 138.
Маззоліно (Mazzolino) 78.
Меер ван дер (Meer van der) 362, 397.
Мейлен ван дер (Meulen van der) 242, 243, 244.
Мейленар (Meulenaer) 214.
«Meister von Frankfurt» 132.
Меріан (Merian) 188.
Мерк (Merck) 316.
Метсю (Metsu) 325.
Мілле (Millet) 476.
Мільяра (Migliara) 88.
Мін (Mun) 405.
Міньяр (Mignard) 468.
Мірефельт (Mirevelt) 431.
Міріс (Mieris) 377.
Мойя (Moja) 451, 452.

Молейн (Molyn) 285.
Моленар Б. (Molenaer B.) 413.
Моленар К. (Molenaer K.) 363, 364.
Моленар Я. (Molenaer J.) 301.
Моль (Mol) 208.
Момпер (Momper) 221.
Монограміст «С. R.» (Monogramiste «С. R.») 432.
Монограміст «F. F.» (Monogramiste «F. F.») 222.
Монограміст «F. v. L.» (Monogramiste «F. v. L.») 425.
Монограміст «P. H.» (Monogramiste «P. H.») 259, 260.
Монограміст «P. H.» (Monogramiste «P. H.») 192.
Монограміст «S. v. K.» (Monogramiste S. v. R.) 43.
Монтанья (Montagna) 39.
Монті (Monti) 102.
Моралес (Morales) 439.
Мороні (Moroni) 52.
Мостарт (Mostaert) 161.
Муїярт (Mooyaert) 214.
Мушерон (Moucheron) 403.
Мюлір П. (Mulier P.) 3 2, 393.
Мюлір-Темпеста (Mulier-Tempesta) 385.
Мюсхер (Muscher) 395.
Натуар (Natoire) 40.
Нетчер (Netscher) 401.
Носсек (Nossek) 514.
Оммеганк (Ommeganck) 437.
Орлей (Orley) 110.
Ормеа (Ormea) 408.
Остаде (Ostade) 228, 229.
Павліс Х. (Paudis Ch) 323.
Падованіно (Padovanino) 58.
Паккіаротті (Pacchiarotti) 96.
Паламедес А. (Palamedes A.) 298, 299, 300.
Паламедес П. (Palamedes P.) 311.
Палінг І. (Paling I.) 419.
Пальма Молодший (Palma il Giovine) 57.
Пальмезцано М. (Palmezzano M.) 34.
Паніні П. (Panini P.) 91, 100, 101.
Парцеліс Я. (Parcelis J.) 406.
Пачеко (Pacheco) 445.
Пенні Ф. (Penni F.) 21.
Перуджіно П. (Perugino P.) 31, 32, 33.
Піетро да Урбіно (Pietro da Urbino) 9.
Пізано В. (Pisano V.) 12.
Пікеной Е. (Pickenov E.) 282.
П'яцетта (Piazzeta) 67, 68, 69.
Понте (Ponte) див. Бассано (voir Bassano).

- Пот (Pot) 277, 278.
 Превіталі А. (Previtali A.) 43.
 Провенцале Марчелло (Provenzale Mar-
 cello) 62.
 Пуланіс Ф. (Pulanis Th.) 502, 503.
 Пуленбург К. (Poelenburg K.) 198, 199.
 Пуль Е. (Poel E.) 346.
 Пуссен Н. (Poussin N.) 463, 464, 465.
 Пуссен Г. (Poussin G.) див. Дюге (voir
 Dughet).
 Равенстейн (Ravenstein) 274.
 Рафаель (Raphael) 21.
 Рейкарт Д. (Ryckaert D.) 230.
 Рейкарт М. (Ryckaert M.) 258.
 Рембрандт (Rembrandt) 302, 308, 309, 312,
 317, 318, 319, 323, 824, 414, 426.
 Рейсх (Ruysch) 400.
 Рессель (Russel) 516.
 Рібейра (Ribeira) 440, 441, 442.
 Роза Сальватор (Rosa Salvator) 116, 117,
 118, 119, 120.
 Ромбуте (Rombouts) 357, 358.
 Ромерсвелде (Romerswaele) див. Марінус
 (voir Marinus).
 Роос (Roos) 368, 369.
 Рубенс (Rubens) 174, 175, 180, 181, 182,
 183, 184.
 Русс (Russ) 512.
 Рустратен (Roestraeten) 361.
 Рюїсдаєль С. (Ruysdael S.) 295.
 Рюїсдаєль Я. (Ruysdael J.) 355, 356.
 Саверей (Savery) 188.
 Сальві (Salvi) 95.
 Сано ді П'єтро (Sano di Pietro) 9.
 Сантворт (Santvort) 319.
 Сарто (Sarto) 22, 23.
 Сассофєррато (Sassoferrato) 95.
 Сафтлеєвен (Saffleven) 313.
 Сейбольд (Seybold) 508.
 Селайо (Selajo) 17.
 Сесто (Sesto) 80.
 Скарцелла (Scarcella) 79.
 Східоне (Schidone) 85.
 Скорель (Scoreel) 141.
 Слінгеланд (Slingeland) 390.
 Снайдерс (Snyders) 193.
 Снайерс (Snayers) 203.
 Сольмакер (Soolmaker) 246.
 Спінелло (Spinello) 7.
 Спрангерс (Sprangers) 188.
 Стен (Steen) 360.
 Сторк (Storck) 379.
 Строчці (Strozzi) 126.
 Сустерманс (Sustermans) 213.
 Сюблейра (Subleyraes) 479.
 Схендель (Schendel) 412.
 Тенірс (Teniers) 196, 225, 226, 227.
 Терборх Гер. (Terborch Ger.) 330, 331.
 Терборх Гез. (Terborch Ges.) 373.
 Тінторетто (Tintoretto) 63.
 Тіціан (Tizian) 41, 42.
 Тьєоло (Tiepolo) 70, 76.
 Уден (Uden) 206.
 Уйтеваль (Uytewael) 272.
 Цампієрі (Zampieri) 109.
 Чезарі (Cesari) 92.
 Чіньяні (Cignani) 110.
 Чіро-Фєрі (Ciro-Feri) 97.
 Шампень (Champaigne) 466, 467.
 Янсєнс А. (Janssens A.) 187.
 Янсєнс ван Кейлен (Janssens van Keu-
 len) 344.
 Фаддер (Vadder) 218.
 Фалькенборх (Valckenborch) 155, 156, 157,
 158, 159.
 Фельде ван дер (Velde van der) 248, 280,
 427, 520.
 Фелзен (Velsen) 300.
 Фенне (Venne) 279.
 Фербругген (Verbruggen) 195.
 Фергахт (Vergaecht) 175.
 Фердуль (Verdoel) 343.
 Феррабоско (Ferrabosco) 61.
 Феїт (Fyt) 224.
 Феті (Feti) 93.
 Фіоретіно (Fioretino) 16.
 Флінк (Flinck) 324.
 Фльоріс (Floris) 135, 144.
 Фогелар (Vogelaer) 378.
 Фонк (Vonck) 305.
 Фос де К. (Vos de K) 197.
 Фос де М. (Vos de M) 154.
 Фос де С. (Vos de S) 217.
 Фрагонар (Fragonard) 487.
 Фракасіні (Fracassini) 106.
 Франкєні (les Franckens) 162, 163, 164,
 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 196.
 Франкс (Vrancx) 178, 179.
 Франческіні (Francesckini) 111.
 Фредеман де Фріс (Vredeman de Fries)
 153, 154.
 Фріз де (Vries de) 411.
 Фрумєнс (Vroomans) 281.
 Фуріні (Furini) 27.

З М І С Т

Музей Мистецтва Всеукраїнської Академії Наук 1919—1930 . . .	V
Зауваження	XVIII
Бібліографія видань і публікацій, що стосуються до Музею . . .	XIX
Італійське малярство	1
Нідерландське малярство	17
Еспанське малярство	45
Французьке малярство	49
Малярство різних шкіл	54
Руська ікона	57
Le Musée de l'Art de l'Académie des sciences d'Ukraine 1919—30	65
Показчик імен художників	69

T A B L E

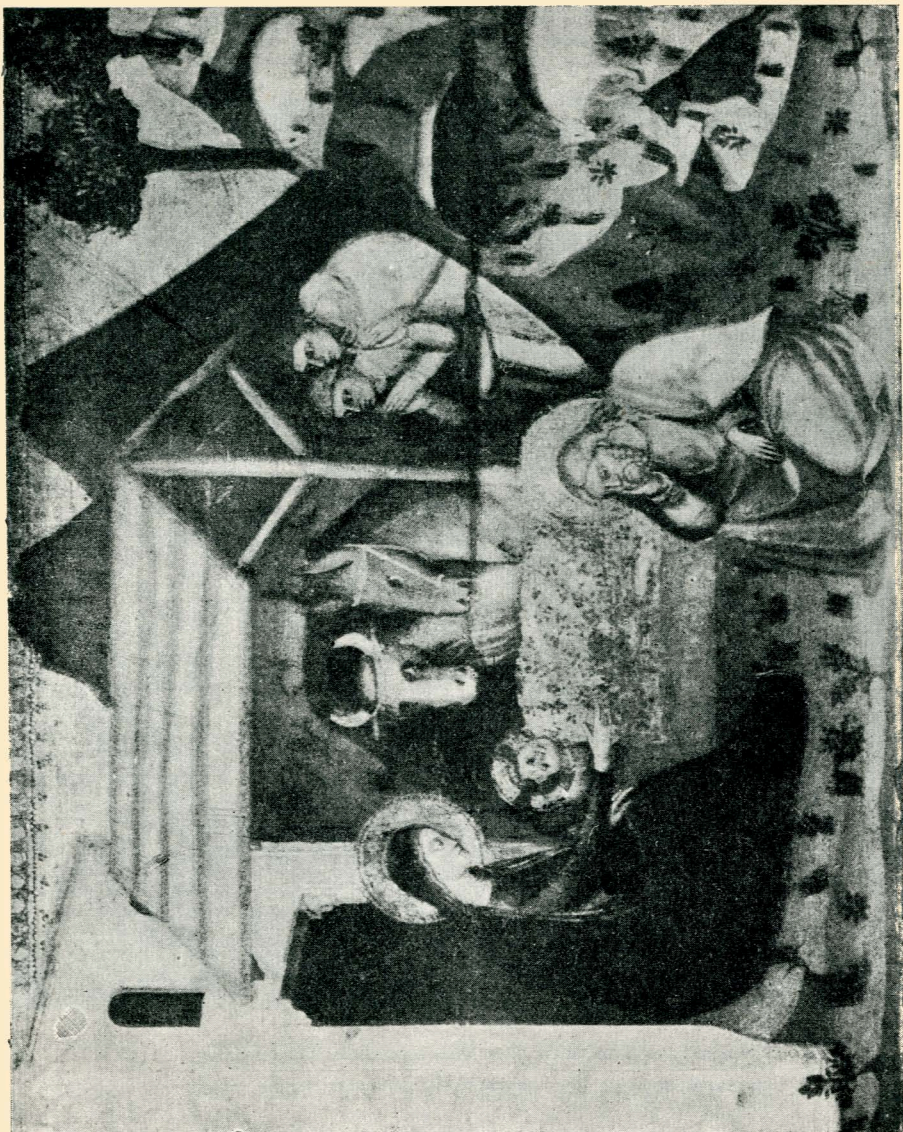
Le Musée de l'Art de l'Académie des Sciences d'Ukraine 1919—30	V
Notices	VIII
Bibliographie des publications concernant le Musée	XIX
Peinture italienne	1
Peinture néerlandaise	17
Peinture espagnole	45
Peinture française	49
Peinture des autres écoles	54
Icone russe	57
Abregé	65
Table des noms des peintres	69

ТАБЛИЦІ ІЛЮСТРАЦІЙ
ILLUSTRATIONS EN PLANCHES



Державна орденна Товариство
Червоного Прибору
Радянська бібліотека
УРСР імені КГРС

№ 7.



Школа Джотто (1276—1337). „Різдво“.
École de Giotto (1276—1337). „Nativité“.

Державна бібліотека України
Київська бібліотека
Київська бібліотека
Київська бібліотека



*Невідомий майстер XIV ст. „Слава боюматері“.
Maître indéterminé du XIV siècle. „La Vierge Glorieuse“.*

ÉCOLE ITALIENNE

IV

ИТАЛІЙСЬКА ШКОЛА

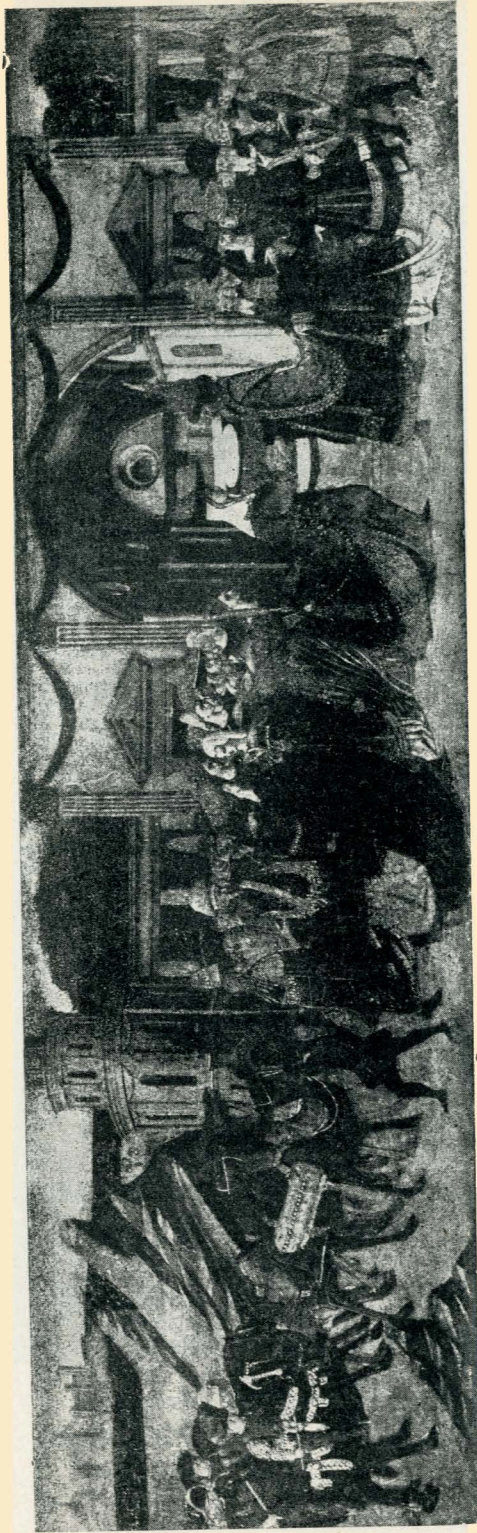




*Пієтро да Урбіно (поч. XV ст.) Мадонна з св. Бенедиктом і св. Ієронимом.
Pietro da Urbino (commencement du XV s.). Madonne avec st. Bonoît et st. Jérôme.*

Музей Костянтинівська бібліотека
Київського університету
Будинок № 10, вулиця Тараса Шевченка
УДПР ІМЕНІ А. П. ПЛОСКОГО

№ 9.



Невідомий майстер (поч. XV ст.). «Зустріч царя Соломона з царицею Савською».
Maître indéterminé (Comm. du XV s.). «L'accueil de la reine de Saba par le roi Salomon».

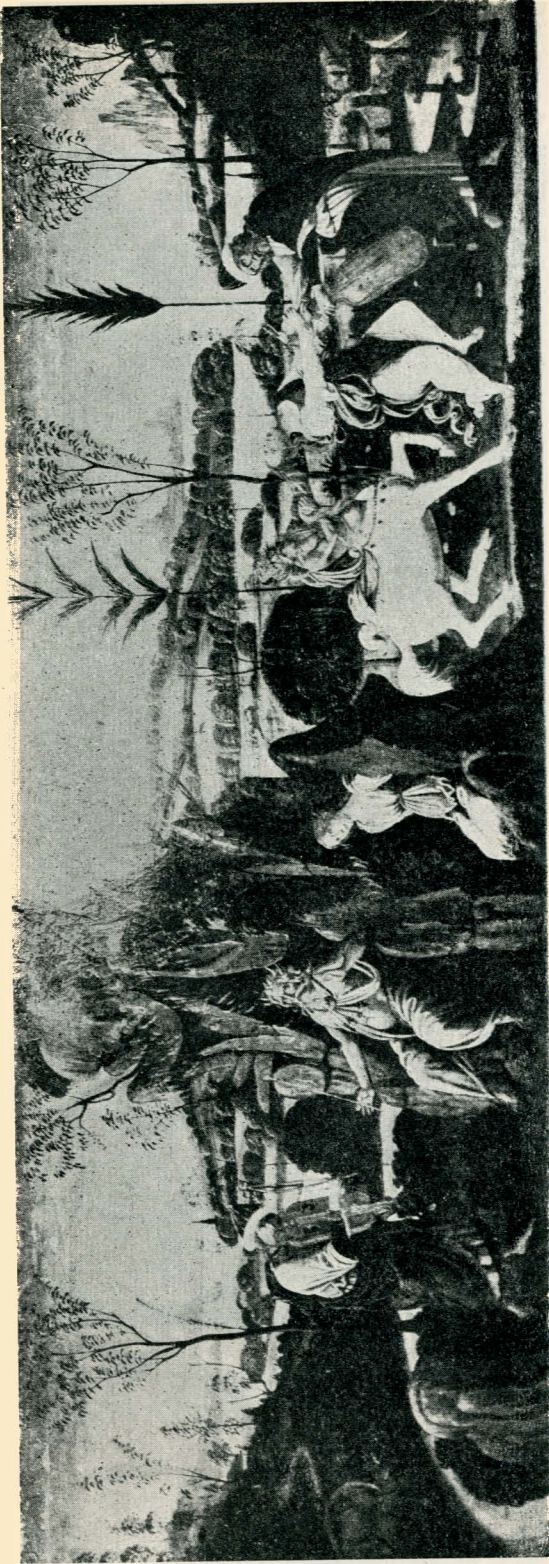


Пієр Франческо Фіореттіно. XV ст. Мадонна.

Pier Francesco Fioretino XV s. Madonne.

№ 16.

Державна ордену Трудового
Червоного Прапора
Республіканська бібліотека-
УРСР імені КПРС



Якопо дель Селлайо (1442—1499). Орфей і Евродіке.
Jacopo del Sellaio (1442—1499). Orpheus et Eurydice.

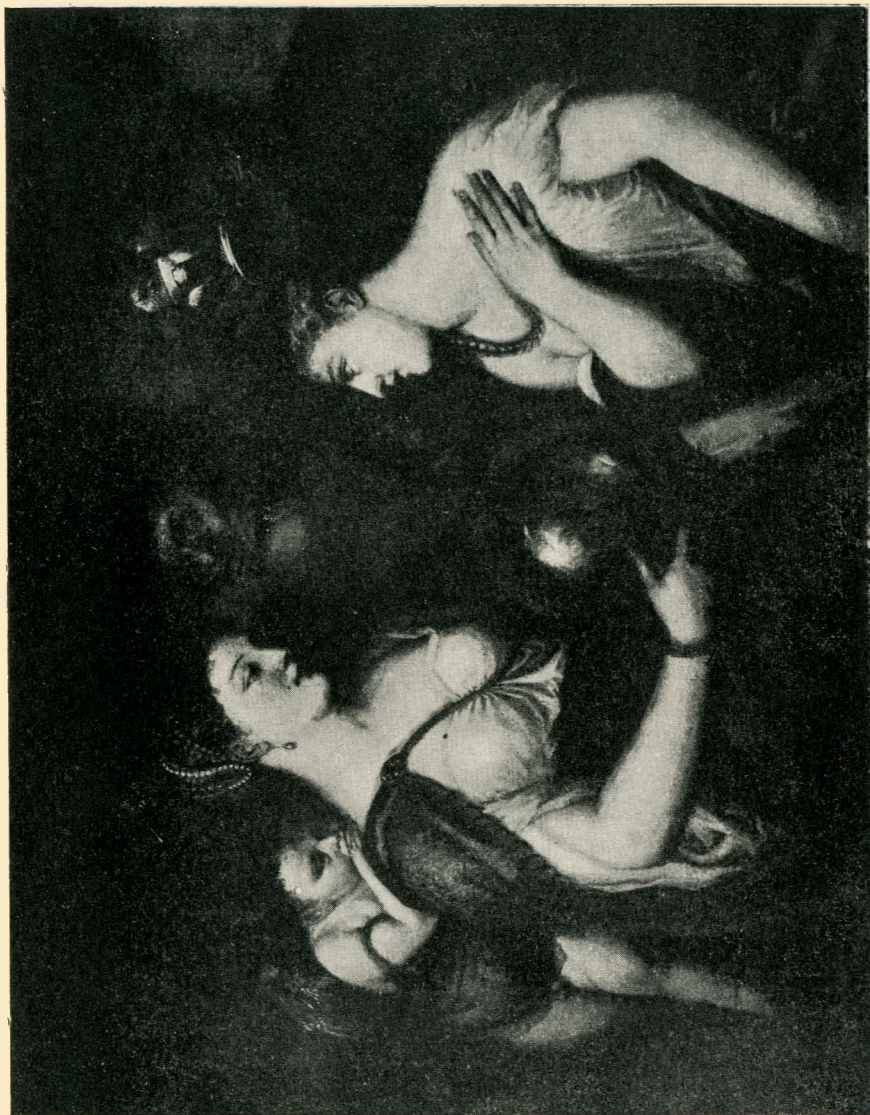


Джентіле Белліні. 1429—1507—Портрет венецького патриція (фрагмент).
Gentile Bellini. 1429—1507—Portrait d'un patricien (fragment).



Б. Монтанья (1460—1523). Мадонна.

B. Montagna (1460—1523). Madonne.



Шк. Тиціана. Аллегорія.
École du Titien. Allegorie.

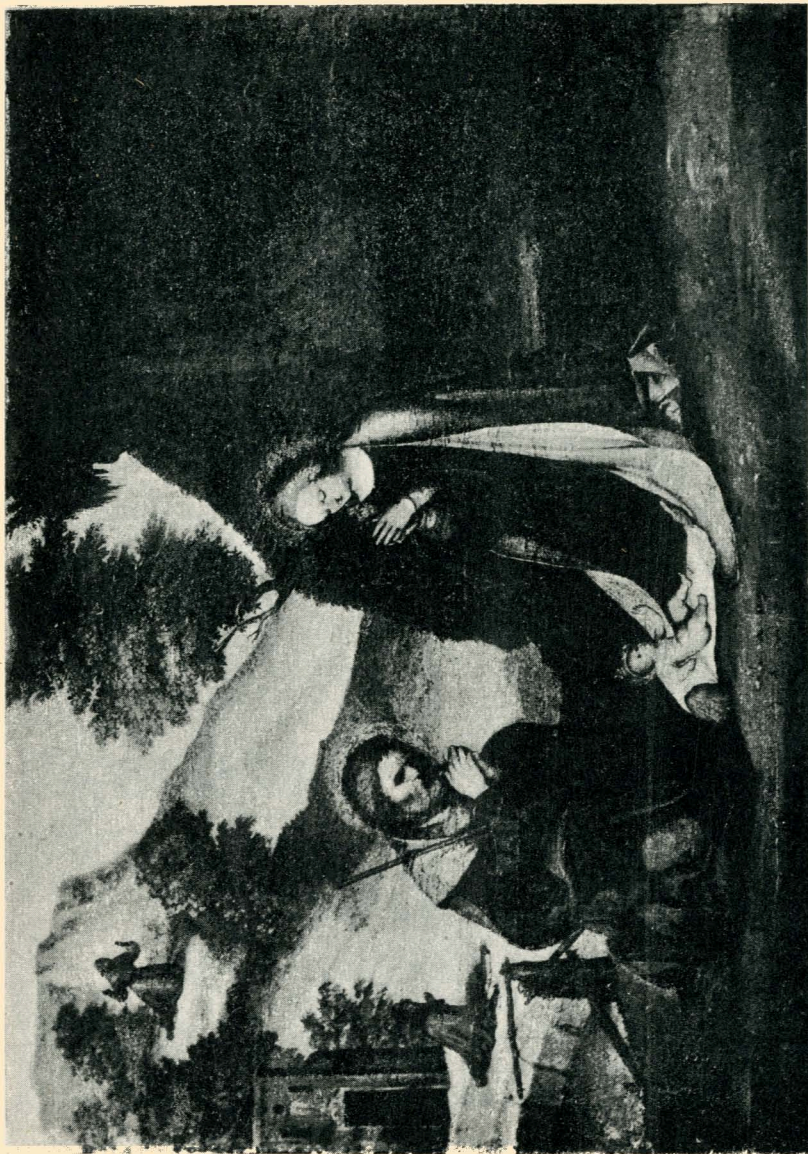


Д. П'яцетта (1682—1754). Музики.
G. Piazetta (1682—1754). Le duo.

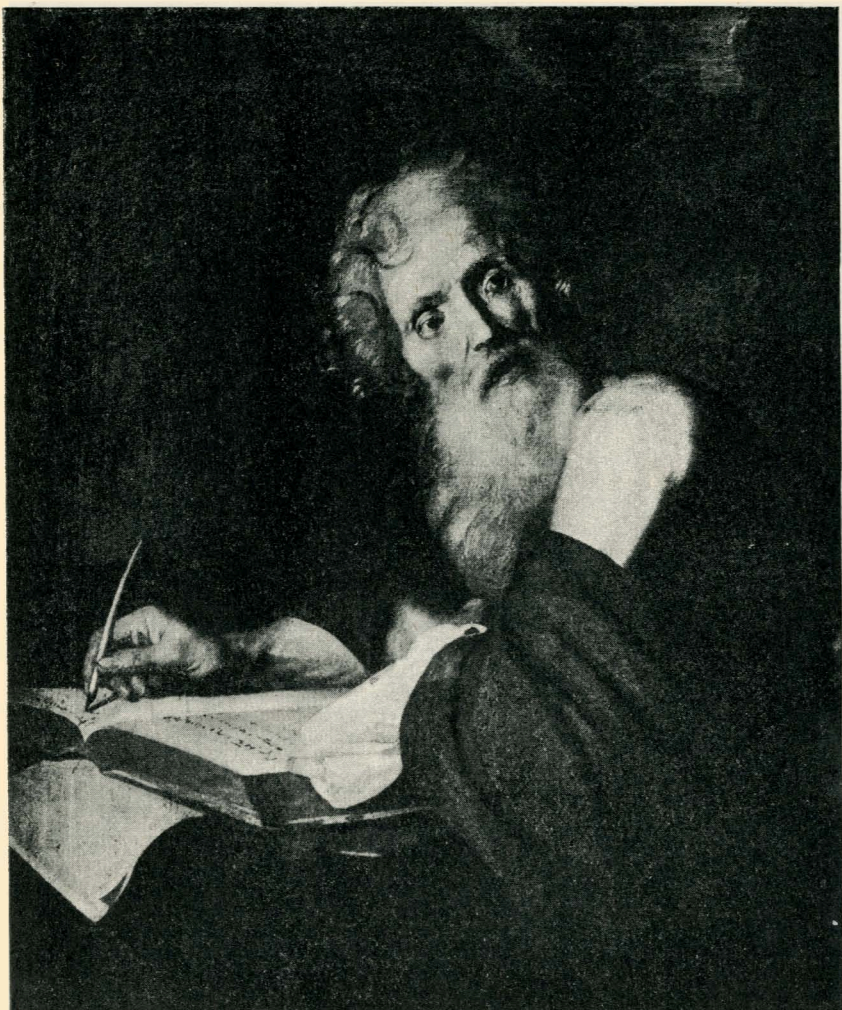
Музей історії мистецтва
Української Академії мистецтв
Київського національного університету
імені Шевченка



Дж. Д. Тьепольо (1727—1804). Запрошення Цинціната.
G. D. Tiepolo (1727—1804). L'appel de Cincinnatus.



Л. Маццоліно. (1470—1530). Поклоніння мадонни новонародженому Христу.
L. Mazzolino (1470—1530). Le Christ nouveau-né, adoré par sa mère.



*Доменікіно. (1581—1641). Іван Богослов.
Le Dominiquin. (1581—1641). St. Jean.*



Л. Джордано (1632—1705). Менади вбивають Орфея.

L. Giordano (1632—1705). Orphée tué par les Ménéades.



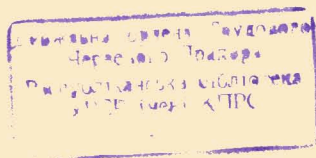
А. Маньяско. (1681—1747). „Похорон ченця“.
A. Magnasco. (1681—1747). „L'enterrement d'un moine“.



Невідомий майстер нідерландської шк. поч. XVI ст. „Св. Ієронім у келії“.
Maitre indetermine (commencement du XV s.). „S-t. Jérôme dans sa cellule“.



Невідомий майстер (поч. XVI ст.). „Катування св. Катерини“.
Maître indéterminé (commencement du XVI s.). „Décollation de St. Catherine“.





Школа П. Брейгеля. „Селяне у шинку“.
Ecole de P. Brueghel. „Scene de cabaret“.

№ 146.



Школа П. Брейгеля. „Повернення з Кермеси“.
École de P. Brueghel. „Rétour du kermesse“.

№ 147.

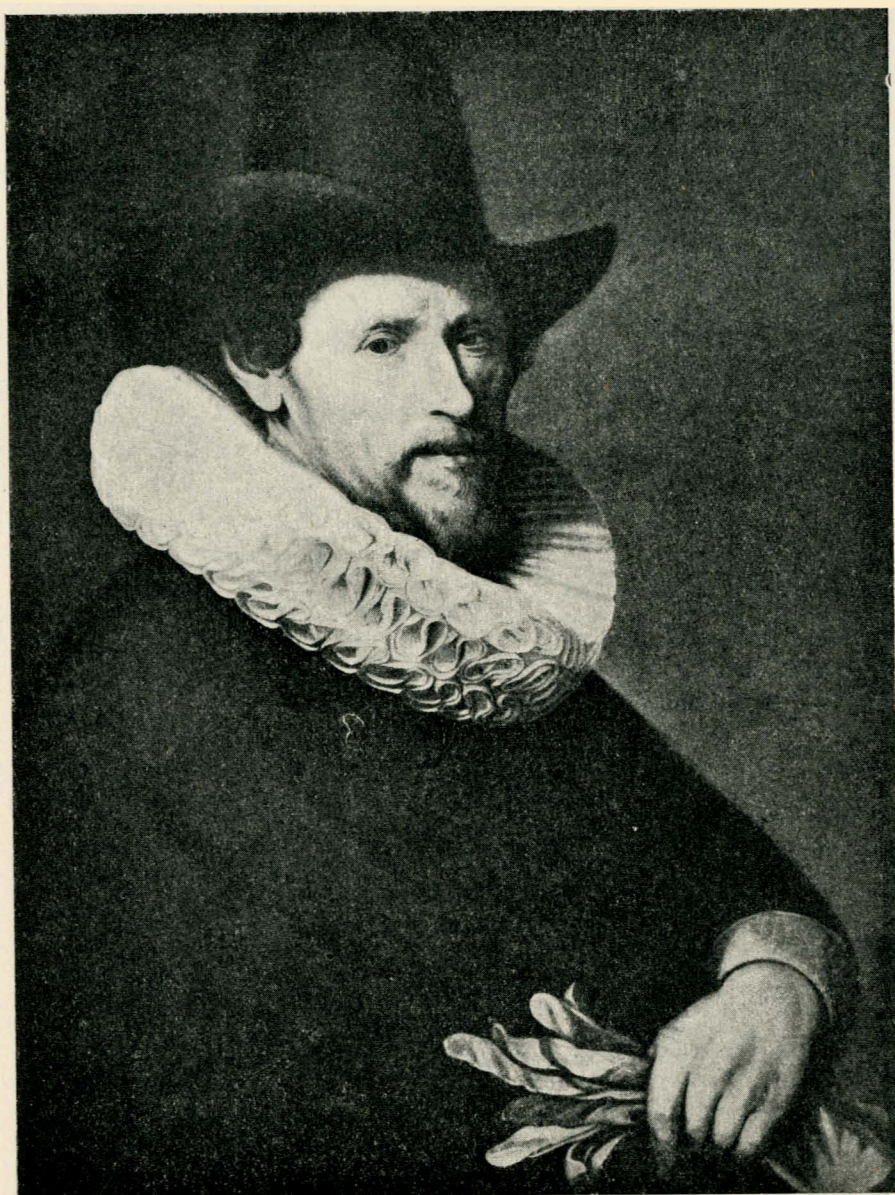
Бібліотека історико-географічного факультету
Львівського національного університету імені
Івана Купця



Корнеліс Кетель. „Жіночий портрет“.
Kornelis Ketel. „Portrait d'une jeune femme“.



*Фан дер Воорт. „Портрет дами“.
Van der Voort. „Portrait d'une jeune dame“.*



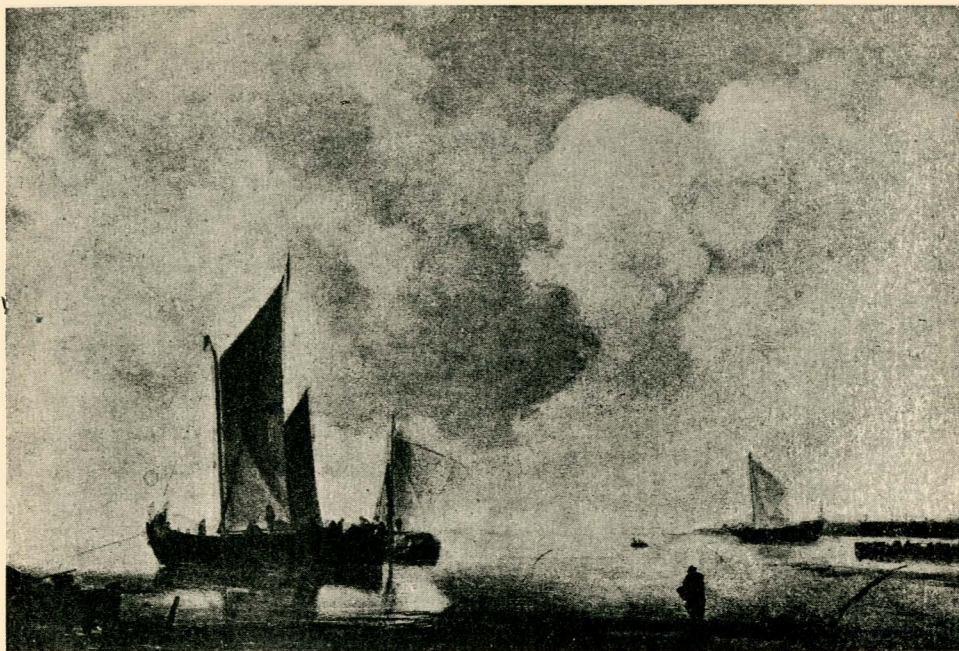
*Еліас Пікеной. „Портрет чоловіка з рукавичками.“
Elias Pickenoy. „L'homme aux gants“.*



*М. Кнүпфер. „Семіраміла“.
N. Knüpfer. „Semiramis“.*

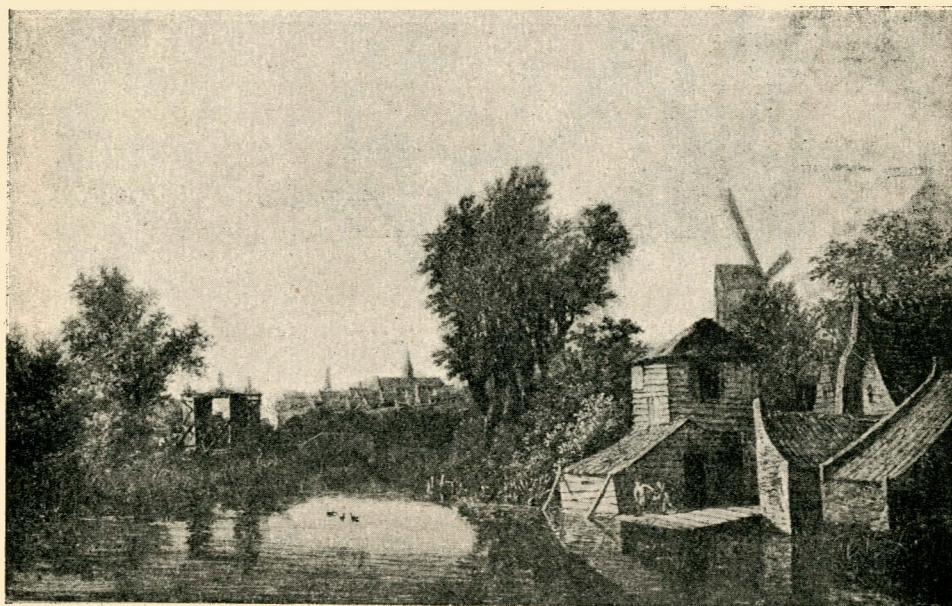


Янсенс фон Кейлен. „Портрет дами з перловим намистом“.
Janssens van Keulen. „La dame aux perles“.



Ян ван дер Каппеле. „Штиль“.
J. van der Cappelle. „La mer calme“.

№ 354.



М. Гоббема. „Оселя на березі ставка“.
M. Hobbema. „Le village au bord d'un étang“

№ 384.



Ф. Буше. „Декоративний етюд“.
F. Boucher. „Étude décoratif“.



Школа Дирке Бутса (1400—1475). „Пілки триптиха“.
École de T. Bouts (1400—1475). „Des volets d'un triptique“.



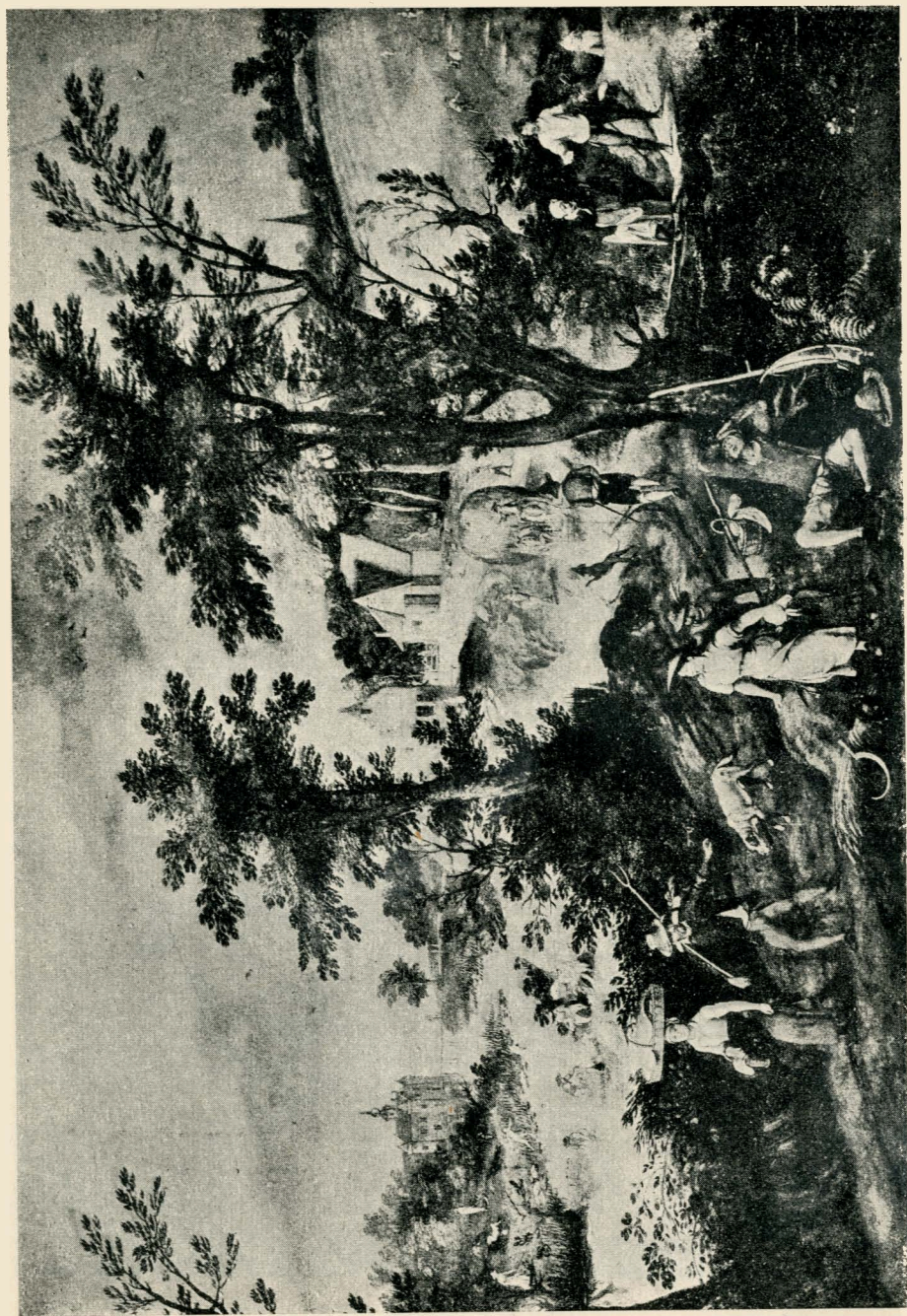
Майстер з Франкфурта. (Кін. XV ст.). „Різдво“.
Le maître de Frankfurt. (Fin du XV s.). „Nativité“



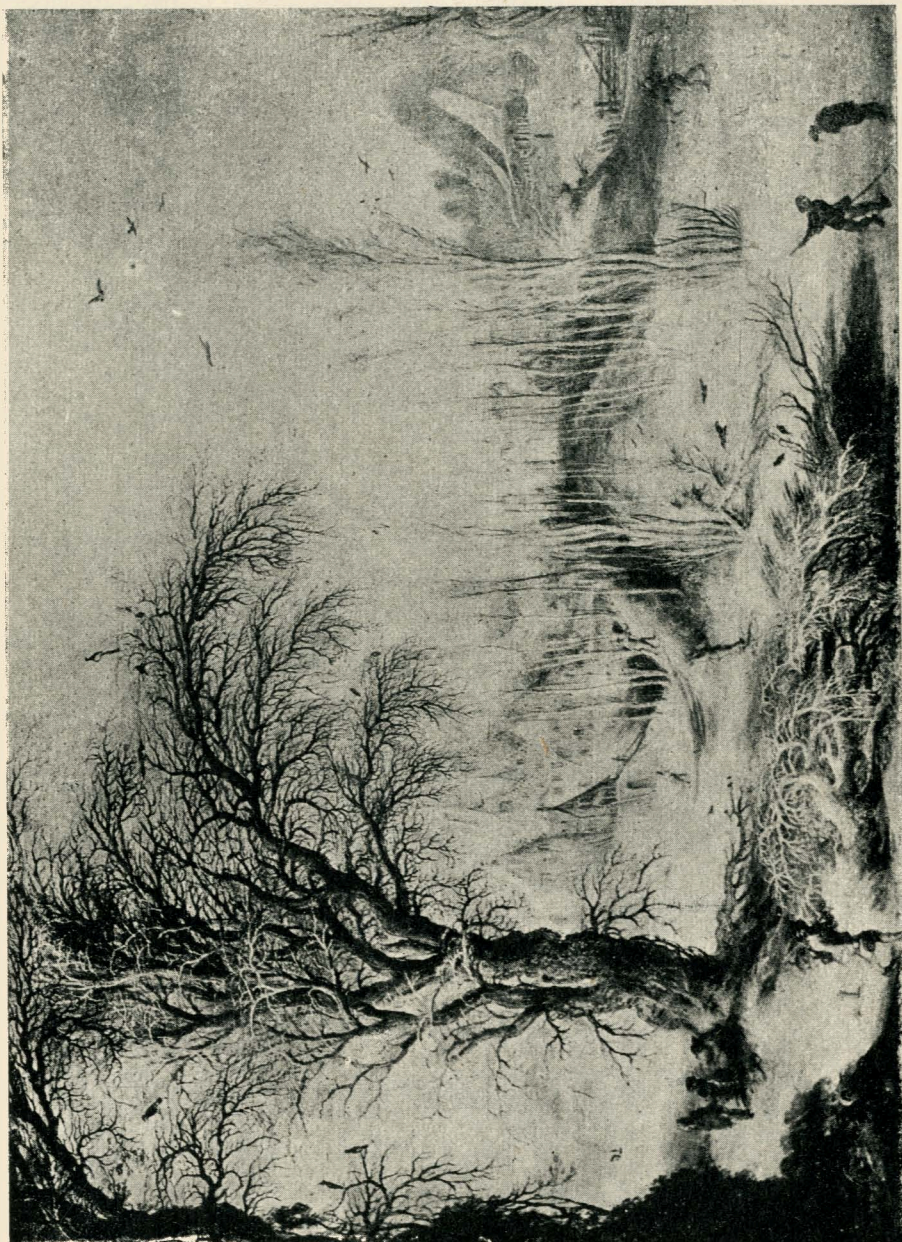
Мадонна з дитям
Фламандська або Франц.
шк. XV ст.

*Невідомий майстер франц. школи XV ст. „Мадонна“.
Maître indéterminé de l'école française du XV s. „Madone“.*

Музей історії та культури
Київського національного університету
імені Шевченка
Київ, Україна



П. Балътенс. (Кін. XVI ст.). „Літо“.
Р. Балтенс. (Фін дн XVI с.). „Paysage d'été“.



Невідомий майстер (поч. XVII ст.). „Зимовий краєвид“.
Maître indetermine (comm. XVII s.). „Paysage d'hiver“.

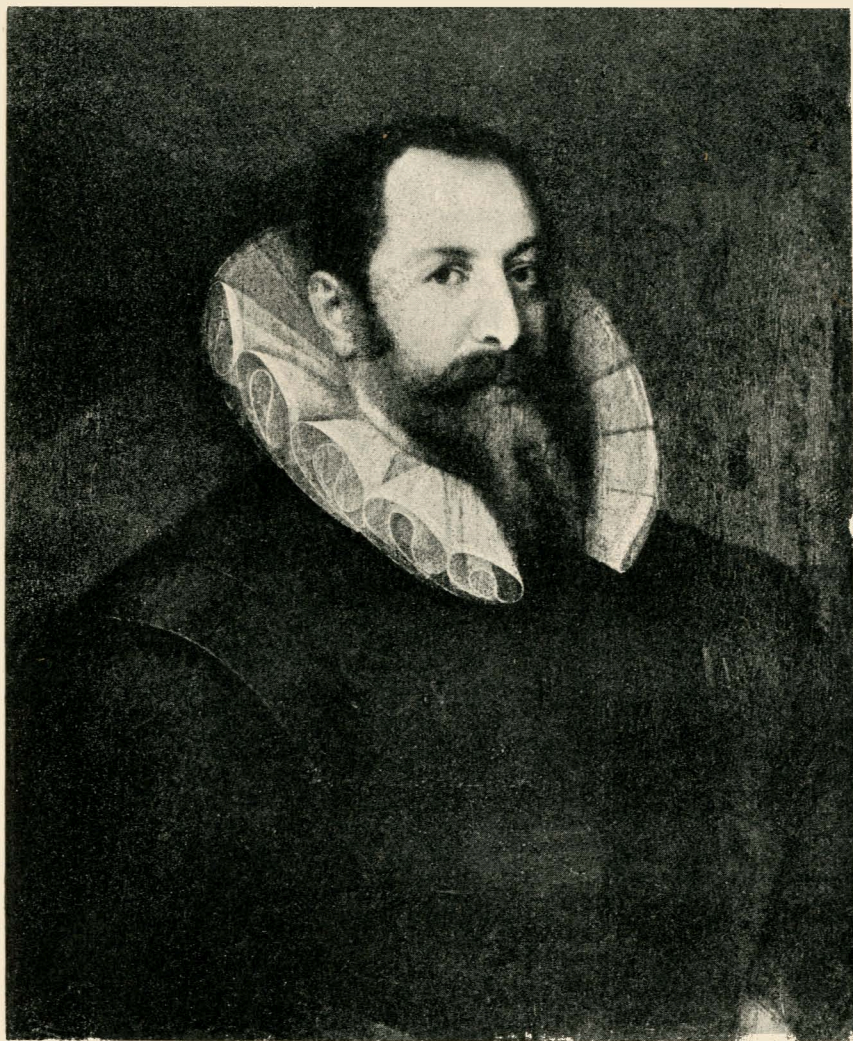
Історико-культурна спадщина
України
Національна бібліотека
України



Рубенс (1574 — 1640). „Етюд“.
Rubens (1574 — 1640). „Etud“.



Рубенс (1574 — 1640). „Воскресіння Лазаря“.
Rubens (1574 — 1640). „Resurrektion de Lasare“.



Гельдорп Горциус (1553–1618). „Портрет еспанця“.
Geldorp Gorzius (1553–1618). „Portrait d'un espagnole“.



Г. Йорданс (1572 — 1613) «Кашлат на березі моря».
Н. Йорданс (1572 — 1613) «La baleine sur le bord de la mer».



Ф. Гальс. (1580—1666). „Портрет Декарта“.
F. Hals. (1580—1666). „Portrait de Descartes“.



Рембрандт. (1606—1669). „Жіночий портрет“.
Rembrandt. (1606—1669). „Portrait d'une femme“.



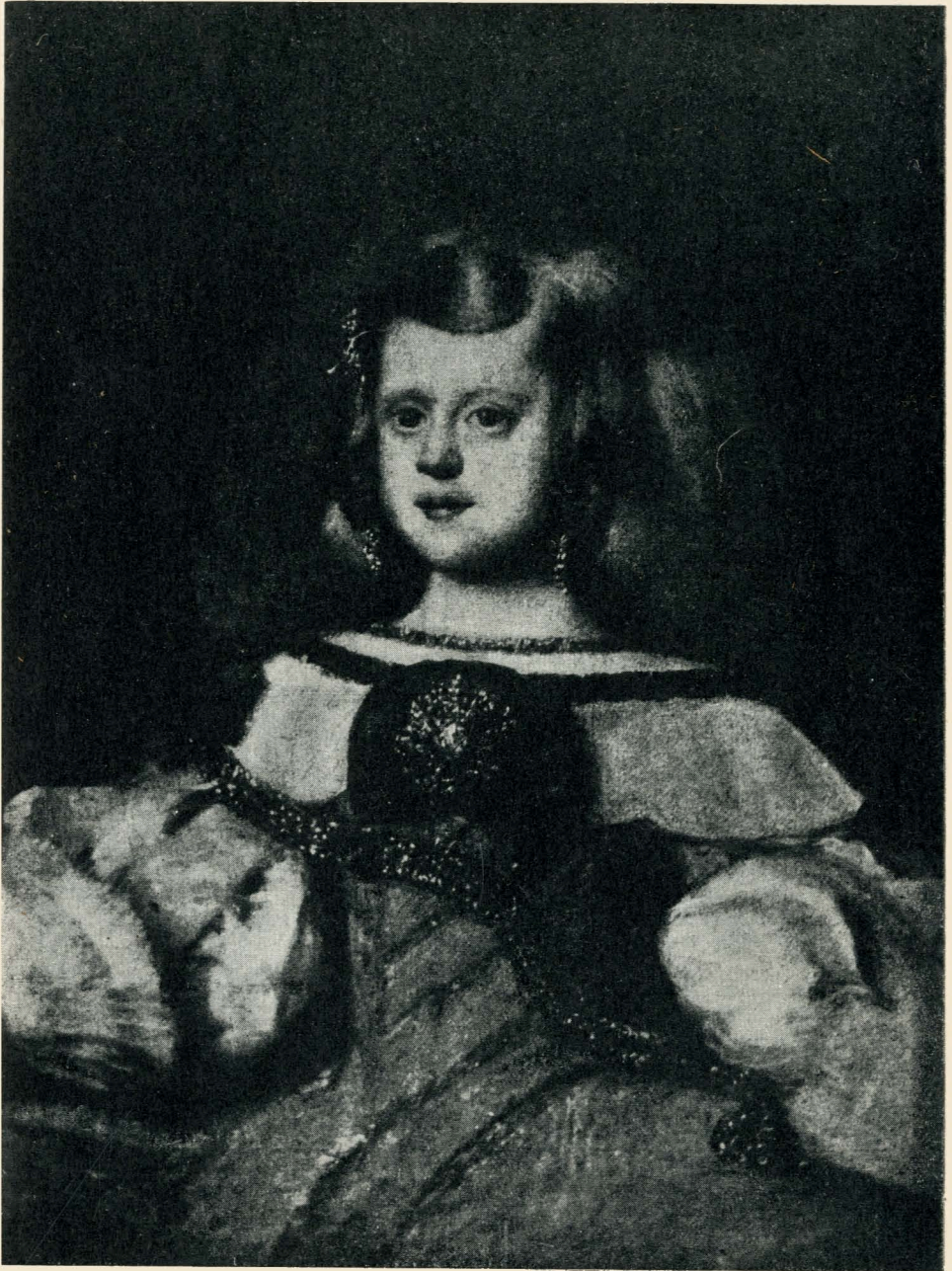
Рембрандт. (1606—1669). „Портрет батька художника“.
Rembrandt. (1606—1669). „Portrait présumé du père de Rembrandt“.



Я. Венікс (1640 — 1719). „Битий заєць“.
J. Weenix (1640 — 1719). „Un lièvre“.



М. Мусхер (1645 — 1705). „Портрет комерсанта“.
M. Muscher (1645 — 1705). „Portrait d'un commerçant“.

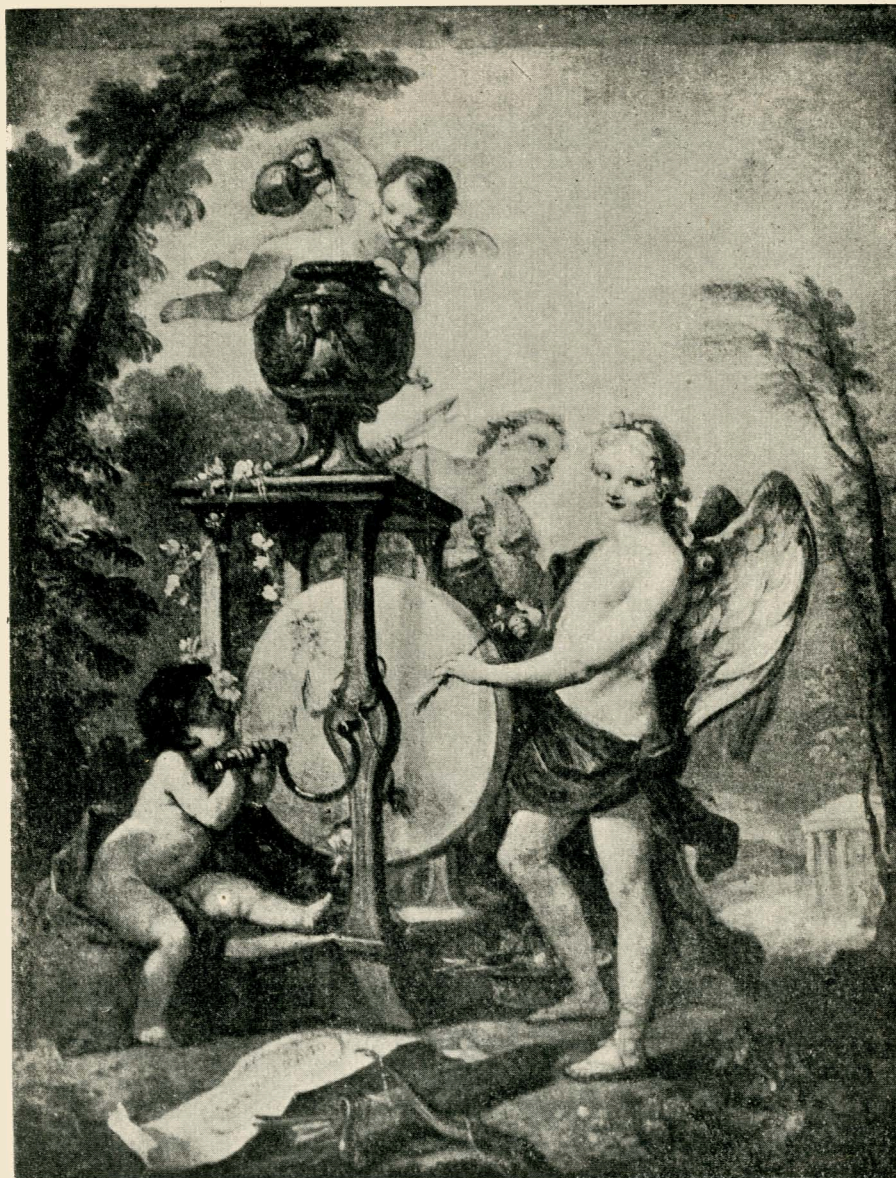


Д. Веляскез. (1599–1660). „Портрет інфанти Марії Терези“.
D. Velasquez. (1599–1660). „Portrait de l'infante Marie Thérèse“.



Л. Моралес. (1509—1586). „Св. Франціск“.

L. Morales (1509—1586). „S-t François“.



Ш. Натур (1700 — 1777). „Алегоричний сюжет“.
 Ch. Natoire (1700 — 1777). „Sujet allégorique“.



Гурро († 1724). „Портрет подружжя“.
Gondreau († 1724). „Le portrait des époux (Pèlerin et pèlerine)“.



Л. Віже Лебрен. (1755—1842). „Портрет Станіслава Август, короля Польського“.
E. Vigée Lebrun. (1755—1842). „Portrait de Stanislas Auguste roi de Pologne“.



Л. Кранах. (1472—1553) „Адам з Євою“.
L. Cranach. (1472—1553) „Adame et Ève“.



Новгородська школа XV ст. „Св. Юрій“.
École de Novgorode XV s. „St George“.

ГЛАВНОЕ
ЧЕТВЕРТЫЕ СЕМ

1987
Ціна 1 крб. 65 коп.

1p65v.

✓ n.o/08

1944

Б 227249

КХ