

Музею Мусмеумба
В.У.А.А.

С.Турапов.

НОВОЗНАЙДЕНИЮ
всех Раритетов в
Музею Мусмеумба
В.У.А.А.



У Казани 1929 г.

КРАТКИЙ ПАСПОРТ КНИМ +

№ Щ 143 Г 47 Инв. № 2626023

Автор Томас Роб С.

Название Новознаменский 7-й вилл
Франка в округе министерства...

Место, год издания К. 1919/1929 (обл.)

Кол-во стр. 21, [130]

-"- отд. листов _____

-"- иллюстрации 4 л. ил.

-"- карт _____

-"- схем _____

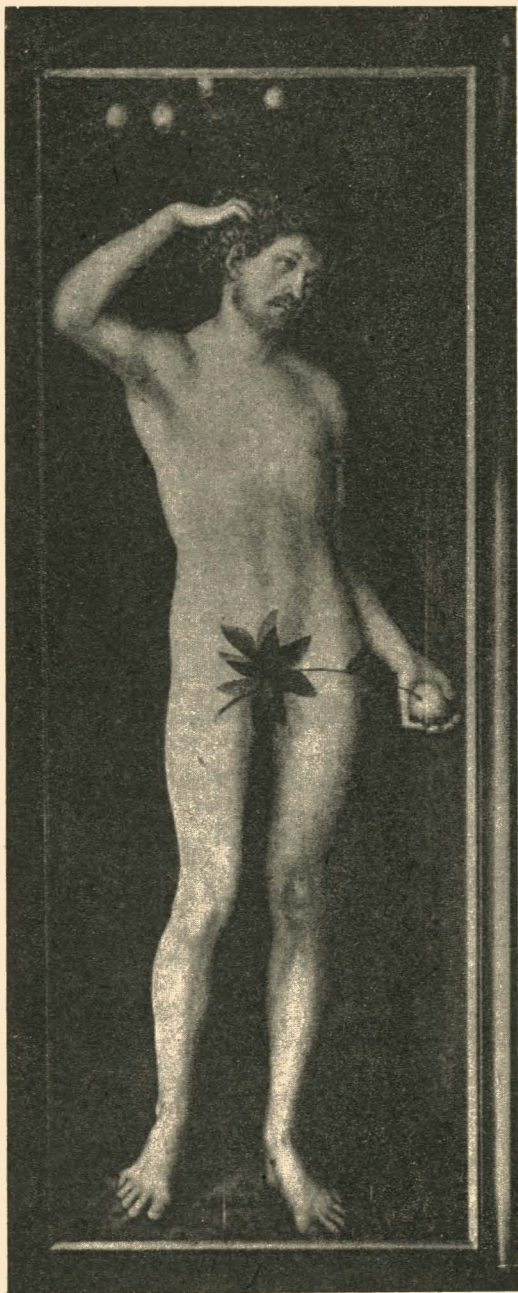
Том _____ часть _____ вып. _____

Коньслот _____

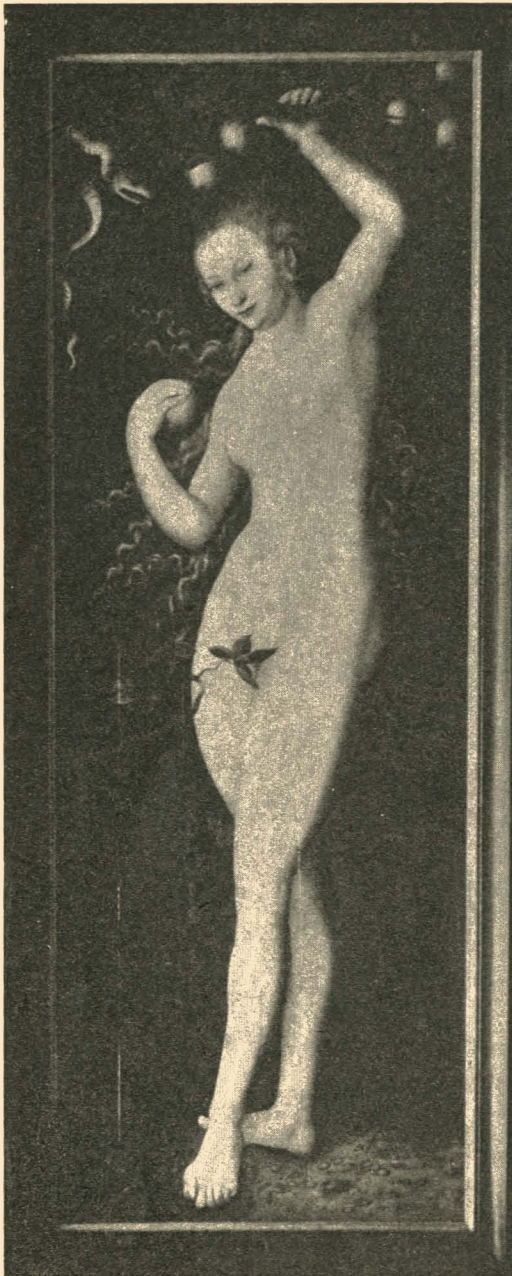
Примечание:

1/89. 1/89

Державна ордена Трудового
Червоного Прапора
Республіканська бібліотека
УРСР ім'я КієвС



Музей Мистецтва ВУАН.
К р а н а х. (Адам після реставрації).
Фото О. І. Катренко.



Державна ордена Трудового
Червоного Прапора
Республіканська бібліотека
УРСР імені КібіС

Музей Мистецтва ВУАН.
Транх. Ева (після реставрації).
Фото О. І. Катренко.

Ц 143
Г 147

Проф. С. ГИЛЯРОВ

ЗАСТ. ДИРЕКТОРА МУЗЕЮ МИСТЕЦТВА ВУАН.

НОВОЗНАЙДЕНИЙ ТВІР КРАНАХА

В МУЗЕЇ МИСТЕЦТВА ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ
АКАДЕМІЇ НАУК.

2626023e

ВИДАННЯ МУЗЕЮ.
КИЇВ—1919.

Prof. S. O. GHILAROV.

L'OEUVRE DE CRANACH, RECEMMENT RETROUVÉE
DANS LE MUSÉE DE L'ART DE L'ACADÉMIE DES
SCIENCES UKRAÏNIENNE.

Державна ордена Трудового
Червоного Прапора
Республіканська бібліотека
УРСР імені КПРС
-3-

Ц 143(4Г)43 - 8 Кранях Букас.Ч
Ц 101.3/29R)Г.

Бібліографічний опис цього видання
вміщено в „Літопису Українського
Друку“, „Нартовому репертуарі“
та інших фондичних Української
Нижньої Палати.

Дозволяється випустити в світ.

В. о. неодм. секретаря Академії Наук,
Акад. О. Корчак-Чепурківський.

Обкладинка роботи художника О. І Катренка.

Київск. Окрліт № 232.
Держтрест „Київ-Друк“,
1-ша фото-літо-друкарня,
Київ, Синий майдан, 14.
З. № 3066—500. 1¹/₂ арк.
1929.

НОВОЗНАЙДЕНИЙ ТВІР КРАНАХА В МУЗЕЇ МИ- СТЕЦТВА ВУАН¹).

З усіх поповнень Музею за останні роки найцікавішим є картина «Адам з Євою», що вступила до нас з Лаврського Музейного Заповідника. Ось витяг з вступного інвентарю Музею:

«Ч. — 5741. Обнажені в натуральний зріст постаті прародителів стоять симетрично одна до одної по боках дерева, що його вітки розходяться угорі над їх головами. Тіло Адама en face, схилена ліворуч голова в $\frac{3}{4}$. Постать Єви у повороті більше ніж в $\frac{3}{4}$. Ліва рука Адама опущена; в ній він тримає яблуко, праву поклав собі на голову. В загнутій правій руці, піднесши її на рівень плеча, Єва тримає яблуко; піднесеною над головою лівою рукою, вона схопила вітку дерева, що на ній червоніють п'ять яблуків. Такі-ж п'ять яблуків і на вітці над головою Адама. Волосся Адама коротке, кучеряве; довге золотисто-руде волосся Єви розвивається за її спиною. На правому боці стовбура дерева, перехилившись через вітку, висить змії, що головою тягнеться до Єви. Тло картини чорне. Олія на дереві. Паркет. Розмір 1,870 1,870 × 1,405 м.

Далі йде опис стану картини, пошкоджень, то-що.

Вступила ця картина до нас, як сказано, з Лаврського Музейного Заповідника, куди вона потрапила в червні р. 1927. Знайшов її співробітник Лаврського Музею В. Г. Іщенко, уповноважений в справах вилучення художніх цінностей по церквах, під сходами на дзвіницю Троїцької церкви, що на Васильківській вулиці у Києві.

За свідомством тов. Іщенка, образ майже на половину було закидано різними непотрібними для вжитку церкви речами та землею. Щоби вийняти образ, довелося працювати цілих дві години.

Вражений художністю образу і зважаючи на такий його стан, т. Іщенко негайно, навіть без звичайних при вилученні речей з церков формальностей, взяв його до Лаврського Музею.

Привезена до Лаври, картина в тому-ж майже вигляді, в якому знайшов її тов. Іщенко, де-який час перебувала в Іконному Відділі Музею, а потім виставили її в Відділі Культів, при чому ніякої атрибуції або визначення їй дано не було, а у вступному інвентарі Музею записано її було так:

«Ч.—11390. Картина «Адам і Єва» попсована».

Фігурувала картина в Відділі Культів, очевидно, не як художній твір, а як «курьоз». Нагота фігур, кажуть, правила за привід до відповідних коментарів з боку антирелігійних екскурсоводів і викликала глузування та фривольні посмішки навідувачів.

Весною 1928-го року, коли за наказом НКЮ, київські музеї виділяли з свого складу де які речі, що не відповідають цільовому наставлінню даного музею і не мають значіння для української культури, Лаврський Заповідник до списку таких річей вніс між іншим і «Адама з Євою». Але, перед тим, як санкціонувати цей список, Інспектор Охорони Памяток Мистецтва проф. Ф. Л. Ернст, в згоді з адміністрацією Заповідника, запропонував мені оглянути картину, обіцяючи, в разі я визнаю її за варту зайняти місця в колекціях Музею Мистецтва, покласти на вивіз її своє veto і передати Музеєві.

11-го червня я побачив картину уперше і з першого-ж погляду упевнився що маю перед собою річ не тільки, як то кажуть «класну», але твір першорядний. Не вагаючися, одразу-ж я визнав її за твір Кранаха, коли не самого майстра, то його школи. Цю атрибуцію я не проминув зазначити, заводячи картину до інвентарю Музею і в інформаційній замітці, що подав був до «Пролетарської Правди» про нове придбання Музею¹).

Нам не пощастило дізнатися, в який спосіб та коли потрапила картина німецького майстра XVI століття до Троїцької церкви. Священник Стешенко, що був її настоятелем з року 1919-го, на запитання наші з цього приводу міг сказати лише те, що заступивши посаду, він зостав картину в притворі, де вона містилася, казав він, не як ікона — священний образ, а як окраса — твір релігійного сюжету; а про те, хто її усунув під сходи на дзвіницю, священникові Стешенкові невідомо, бо за часів Револуції церква не один раз переходила з рук до рук, були в ній і славяне тихоновці, і українці, і живисти. Попередник священника Стешенка на посаді настоятеля минулого року помер, а з сучасного складу причту про походження картини ніхто нічого не знає.

Є відомости, що передаю їх зі слів Директора Лаврського Музею П. П. Курінного, ніби картина потрапила до Троїцької церкви разом з іншим культовим майном при ліквідації полкових церков тих військових частин, що за імперіалістичної війни оперували в Галичині. Проте ці відомости ніяким свідотством не стверджуються.

Картина, як сказано, перебувала в дуже неприглядному стані (мал. 1). Дошки, скріплені старим паркетом, в багатьох місцях розійшлися і покоробилися, розклеївся і самий паркет. В одному місці частина дошки випала, утворивши неправильної чотирьохкутньої форми дірку 26 см. завдовжки і коло 10 см. завширшки, що знищила третину голови Адама. Всю картину вкрито було брудом і порохом, закрапано свічним віском і пошарпано. Після того, як зверхня забрудження було змито (на що довелося витратити не одно відро води) виявилось, що її доконче треба реставрувати.

Груба верства потемнілого підфарбованого лаку так захувала саме малювання, що під його одноманітним буро-жовтим шаром не тільки не видно було колориту картини, але губився й самий рисунок, і деталі композиції в значній мірі були нерозбірливі.

Без попередньої реставрації картину не можна було ні експонувати, ані дослідити науково.

Скориставшись з присутності у Києві відомого Ленінградського фахівця реставратора проф. Академії Мистецтва Кіпліка, я показав йому картину. Кіплік порадив перевести її з дерева на полотно.

«Операція ця, сказав він,—дуже складна, в Києві нема спеціалістів що її могли б виконати, зокрема, беручи до уваги великий розмір дошок картини». Тому він радив припровадити її до Ленінграду, де, мовляв, знайдуться і потрібні для цієї роботи технічні сили і відповідні приладдя. Приблизну вартість операції Кіпліком обраховано було в сумі 1¹/₂—2 тисячі карбованців.

Ми вже ладні були погодитися на пропозицію Кіпліка, коли ще і ще раз розглянувши композицію упевнилися, що, власне, це не одна картина, а дві окремих, штучно між собою поєднаних. До такого висновку привели нас по-перше, аналогії інших творів Німецької шк. XVI ст. на той же сюжет, серед них і досить численні «Адами з Євами» Кранаха, «Адам і Єва» Дюрера та інші. Всі вони здебільшого писані на окремих дошках, бо правили за бокові створки завітарних триптихів.

Дані цих аналогій підтверджуються і аналізом самої композиції. Коли-б дерево, що по боках його розтошовано постаті, було звязуючим їх композиційним елементом, то змії, що спокушає Єву, мусив був обвивати його стовбур, тоді як на нашій картині, як також і в згаданих аналогіях, він цілком знаходиться на боці Єви, порушивши в такий спосіб рівновагу композиційного стержня.

Вивчаючи картину з Художником—реставратором Київської Картинної Галереї Т. І. Децьом, ми запримітили, що вздовж усього стовбура дерева, по його середині, проходить широка і груба верства замальовки, покладена на ґрунті відмінному від основного ґрунту малювання. Таким чином для нас стало ясним, що для реконструкції первісного стану картини треба



Музей Мистецтва ВУАН.
К р а н а х. Адам з Евою (перед реставрацією).
Фото М. П. Сталинського.

її розітнути, розпилявши паркет вздовж по згаданій лінії замальовки, що їй відповідає середня лінія з'єднання дошок.

Ці спостереження в значній мірі упростили питання про реставрацію. Покорчення розтятих дошок можна було виправити, просто зміцнивши паркет, через що усувалася, як непотрібна, складна і небезпечна операція перенесення картини на полотно; тим більше, що самі дошки, як виявилось, були, досить міцні, не трухляві, що часто бува властивістю старих дошок, і без будь-яких значних пошкоджень від шашелі.

Коли ми поділилися цими міркуваннями з проф. Кіпліком, він визнав їх за правильні і не настоював на своїй попередній пропозиції. Після того картину 5-го вересня 1928 р. передано було для реставрації до Майстерні Київської Картинної Галереї художнику Т. І. Децьові.

За умовою реставраційного акту, реставратор мусив був: 1) розітнути картину по лінії замальовки, що проходить вздовж дерева; 2) закріпити паркет; 3) залатати дірку; 4) зняти зверху малюнка забруджений потемнілий лак; 5) зняти замальовки, які виявляться під лаком; 6) запунктувати пошкоджені місця лаковою фарбою по верстві лаку; 7) домалювати частину голови Адама, яку знищено випадом дошки, не виходячи при цьому за межі вставленого шматка; і нарешті — 8) полакувати картину новим рідким лаком.

Завдання, що на нього було покладено, реставратор виконав блискуче, з великою обережністю, витративши на роботу над картиною більше 3-х місяців.

В процесі роботи тов. Деця виявилось, що картина реставрувалася вже двічі, при чому поєднання обох картин належить до часу другої реставрації. Фон картини, як виявилось, в значній мірі перефарбовано олійною фарбою відтінку відмінного від первісного його кольору. Виявилися записи в кількох місцях і на самих фігурах. Ці записи зроблено було колишнім реставратором для заховання дрібних пошкоджень і випадів фарби, при чому, як то звичайно робилося раніше, для замаскування

записаних місць, верства замальовки простягалася по-за межі пошкоджень на непорушену поверхню малювання. Так усі ці зайві записи, як і замальовки фону тов. Дець зняв, а випалі місця зацуктував лише в суворих межах пошкоджень. Взагалі ж стан картини виявився досить добрим.

Під пожухлим лаком, що покладено було за попередню реставрацію, після його зняття аж до решти первісного шару лаку, покладеного самим автором картини, ясно виступив і кольорит твору. Колір тіл, який раніше здавався однаковим в обох фігурах, набув ніжну перламутрову білизну в одній і міцний рожувато-брунатний відтінок у другій. Трактовка тіл, що раніше здавалася блискучатою, набула модельовки. Фігури виділилися на чорному тлі різким, чітким рельєфом, деталі набули виразної графічності, зокрема в тонких завитках розпущеного волосся Єви. Словом, твір художника став перед нами в своїй первісній майстерній красі. (мал. 2 і 3).

І коли, нарешті, під старим лаком, на стовбурі дерева внизу коло Адама, відкрилася і відома марка Кранаха—крилатий дракон з кільцем в роті³⁾, то це свідцтво певности картини було лише зайвим підтвердженням правильности атрибуції, яку ми надали їй з першого погляду.

Цілком виправдала себе і операція розтину дошок—розподіл картини на дві. Сполучені в одній площині постаті губили ту готичну стрункість, ту легкість і шляхетну тонкість, яка характеризує кожну нарізно і що майже нищилася важкою, квадратною площиною, на якій змістив їх, поєднавши до купи, реставратор.

Я гадаю, що це поєднання зроблено було в XVII ст., коли подібні операції над старими картинами провадилися досить сміливо. Смакові доби бароко не подобалися вертикальна готична схема і улюблена готикою перпендикулярна аранжировка. За часів бароко панувала зовсім інша схема композиції. Бароко розміщав картину по діагоналі, що вимагало широких і глибоких площин і реставратори того часу не зупинялися перед переробкою старих творів на новий кшталт.

Прикладом може бути відомий Паумгартенівський завітарний триптих Дюрера 1509 року, що його створки, як це довів Фоль, було поширено через додаток зайвих дошок по краях, на яких до того заново дописано цілі фігури коней. При реставрації Паумгартенівського вітара року 1903, Фоль не замислився знищити ці пізніші додатки, не вважаючи на хвилю обурення що викликав його «варварський» вчинок⁴).

Приклад Фоля хай буде відповідю тим, хто захоче докоряти нам за нешкідливу операцію розтину нашого Кранаха. Проте, є ще аргумент на користь цієї операції. Тони тіл Адама і Єви після розчистки зробилися остільки відмінні, що коли їх сполучити, ця різниця кольорів ріже око, тоді як при певному віддаленні одної фігури від другої вона становиться майже непомітною, а звязок між обома частинами композиції зберігає ритмічна їх увязка.

Що картина наша є оригінал, не підробка, не копія,—про це, здається мені, багато казати не доводиться. Належність її до XVI ст. не може викликати жодних сумнівів;—стан малювання, характерні розколини—кракелюри, що сіткою вкривають усю поверхню картини,—достатнє свідцтво за її вік. Білий, кольору слонової кости ґрунт, на якому вона написана—властивий для німецької школи поч. XVI століття.

Але,—копія?—італійська копія XVII—XVIII ст., висловився, оглянувши нашу картину, один відомий і шанований московський художник. Мушу одверто висловитися: казати таке можуть тільки люди абсолютно з старим мистецтвом не обізнані.

— «Копія?»—хиба-ж в цьому творі не вражає аромат оригінальності та широти, той *esprit primisautier*, які довести не можна, але які відчуваються, одкривається безпосередньо кожному скільки небудь досвідченому окові.

Проте, для тих, хто все-ж таки бажає доводів можна вказати на сліди оливи, примітні під шаром фарби на ногах і на тілі Єви. Це ознаки активної, з натури, роботи художника, що

шукав потрібного йому контура,—лінії творчого вагання, а не пасивно упевнені риси копійста.

Отже наша картина оригінал, а не копія, сумніву тут бути не може.

Не може бути сумніву і в тому, що вона належить до кола Кранаха. Вже зазначені аналогії Кранаховських композицій того-ж сюжету, типи постатів, такі характерні, їх постановка,—на стільки очевидно Кранаховські, що позбавляють од дальніших доводів на користь нашого твердження. Не кажу вже за підпис,—аргумент найбільший для аматорів—найменший для фахівців.

* * *

В історії мистецтва ім'я Кранаха стоїть поруч з іменнями Дюрера та Гольбейна, репрезентуючи вищі досягнення Німецької школи XVI століття, також як ймення Леонардо, Рафаеля і Мікель Анджело репрезентують досягнення Італійського Ренесансу.

Коли така паралель взагалі можлива, то роля Кранаха в еволюції німецького малярства найбільше підходить до ролі Рафаеля в Італійській школі. Дюрер і Гольбейн, також як Мікель Анджело і Леонардо, це передовсім індивідуальні сили, що їх історичне значіння полягає в тому новому, що внесли вони в мистецтво свого часу; в продукції Кранаха, також як і в творчості Рафаеля, елемент персональний відходить на другий план перед елементом загального стилю доби, що в них знайшла найяскравіший свій вираз.

Власне кажучи, навіть «Кранах» це не стільки індивідуальне, скільки збірне, родове ім'я.

Початок XVI століття це був час, коли малярство в Німеччині не вийшло ще зі стану цехового ремесла, доба, що від попередньої доби, цілковито безличної організації мистецької продукції, відрізняється ледве тим, що майстер починає ставити на своїх виробках та на виробках своєї школи певний знак, марку, інколи підпис. Але цей підпис не визначає обов'язково власноручну роботу керівника майстерні, голови школи, а лише те, що керівник

визнає дану річ за достойну його фірми. Словом, в малярській продукції роля індивідуального майстра в виробничому колективі була тоді приблизно така, яка й досі випадає йому в так званому художньому виробництві, прикладному мистецтві.

Отже, коли ми маємо перед собою твір, навіть підписаний ім'ям художника, що коло його гуртувалися численні учні та підручні майстри, то дуже складним є питання встановити, чи належить даний твір особисто майстрові, або в якій саме мірі відбилася в ньому безпосередня участь, рука хазяїна майстерні.

Що до Кранаха, то це питання є одною з найскладніших проблем історично-художньої аналізи. Серед кількох сотень картин, що по різних музеях і колекціях визначаються цим ім'ям лише близько 20-ти з певністю можуть бути віднесені цілком на рахунок голови школи Луки Кранаха Старшого, тоді як решта лишається під загальною атрибуцією «школи Кранаха».

Лука Кранах народився року 1472, одним лише роком пізніше від Дюрера, в маленькому містечку Кранах недалеко від Бамбергу в Франконії. Невідомо ні його походження, ані те, у кого він вчився, не дістав художню освіту, під якими впливами складалася мистецька його індивідуальність. Навіть саме фамільне ім'я його невідомо. Взагалі, перші 30 років—загублені сторінки біографії Кранаха⁵⁾. Перші його твори стосуються до 1502—1503 р. р. і в них одразу виступає він в повному озброєнні свого фаху, як цілком закінчений майстер. Близько цих років знаходимо ми Кранаха у Відні. Мабуть, що і раніше жив він у Австрійських землях, чим і пояснюється близькість ранніх його робіт до так званої «Дунайської школи» малярства⁶⁾. Піднесене почуття природи, інтерес до ландшафту і розуміння простору, що йому композиційно підпорядковані людські постаті,—усі ці особливості Дунайської школи характерні і для ранньої манери Кранаха, так в штихарських, як і в малярських його роботах.

Мюнхенське «Розп'яття», гравюра на міді «Коханці» 1504 р., та «Відпочинок св. родини в путі до Єгипту» (Берлін) є зразками творчости Кранаха цього періоду.

Остання картина є одна з найкращих його речей взагалі. Цей затишний куток узлісся з темною зеленню лапчатої ялинки, стрункою березкою, що так мелодійно чітко виділяється на фоні неба, з густою запашною травою—майстерний зразок пейзажного малярства, вартий ліпших краєвидів Альтдорфера. Колорит картини, побудований на гамі зеленого і червоного тонів, — міцний, насичений, ясний, але без того лакового блиску, що є властивістю пізніших виробів фірми Кранаха.

Року 1504-го Лука Кранах оселяється у Вітенберзі, резиденції Саксонського курфюрста Фридриха, що завдяки своїй природній флегмі набув прізвище «Мудрого». З цього часу і до самого кінця життя уся діяльність Кранаха звязана так з Вітенбергом, як і з двором і родиною курфюрста.

Вітенберг, що його ім'я згодом відомим стало всьому світові завдяки реформаційним виступам Лютера, за той час був глухим провінційальним містечком. За податковими списками 1514 р. тут рахувалося лише 356 тяглих дворів, будови міста були непоказні дерев'яні і тільки, «як щит підносився над містом» герцогський замок збудований року 1490 з придворною церквою на ім'я Всіх Святителів та августинський монастир, де потім жив Лютер. Місцеві патріоти пишалися добрим кліматом Вітенбергу і дешевиною життя. «Вітенберг, пише приятель Кранаха гуманіст Шойрл,—має здорове повітря, з божої ласки позбавлений він всякої зарази, а за 8 золотих гульденів можна прожити тут цілий рік».

Заснування Університету р. 1502-го піднесло культурне значіння Вітенберга; поступово він робиться одним з центрів німецького гуманізму. Але за перших років XVI ст. життя Вітенбергу йшло тихою колією дрібно-міщанського побуту і тільки розваги двора, полювання, турніри, бої та перегони інколи порушували млявий темп цього провінційного болотного існування, вносили в нього елемент блискучого шуму і урочистої помпи.

46 років майже безвїздно прожив Кранах у Вітенберзі, гаразд почувуючи себе в цій містечковій атмосфері. Придворному

художникові очевидно імпонувало грати ролі в суспільстві і ми бачимо його на різних почесних громадських посадах: був він тут членом Ради і двічі, навіть, бургомістром. Працюючи для курфюрста він не зрікався й приватних замовлень, тримав велику малярську майстерню, де виготовлювалися численні релігійні картини, ікони й портрети, але одночасно провадив і справи іншого гатунку. Був власником аптеки, що в ній крім ліків, за особливим привілеєм од курфюрста, продавалися солодкі вина та пряности; мав друкарню, а потім ще і книжкову крамницю, де вдало торгував реформаційною літературою і «листами»-гравюрами. У Вітенберзі було у Кранаха кілька будинків, що відавав він в найми, та маєтки в околицях міста. Словом, це був зразковий представник заможного бюргерства. Не зайве для характеристики «Майстра Луки» зазначити його близькі родинні стосунки з Лютером та іншими діячами реформаційного руху.

Важко сказати що небудь певного про стан містечтва у Вітенберзі перед Кранахом, про те, в якому оточенні опинився він тут, як художник. Є дані, що при дворі ерцгерцога були, і до Кранаха, і разом з ним, якісь художники; працював тут якийсь нідерландський майстер Ганс, стіни Фридрихового палаца було прикрашено фресками; де-який час перебував у Вітенберзі венеційський художник Якопо Барбарі; здається, навідував його і Дюрер, але ніяких слідів їх діяльності в Вітенберзі не збереглося, ніякої сталої художньої традиції не залишилося; ніякої власної мистецької школи Вітенберг не мав⁷).

Тим цікавіша, майже загадкова, зміна, що помічається в манері Кранаха разом з переїздом його до Вітенбергу. Різниця між ранішими, згаданими, його творами до 1504 року і першими ж речами, що написав він у Вітенберзі, справляє враження наче-б то розрива, якоїсь перерви—«eine schwer überbrückbare Kluft», як характеризує її один з дослідників (Glaser).

Майстер, що тільки—но виявив себе новатором, пішов був ледве чи не поперед свого часу по шляху мистецького поступу,—раптом становиться на ґрунт застарілої архаїки.

І дійсно, що спільного між досконалою витонченістю його перших картин і незграбними композиціями, як от «Чотирнадцять святих заступників» що написав він для собора в Торгау (зараз в Штеделевському Художньому Інституті у Франкфурті)⁸⁾ або «Катування св. Катерини» (Дрезден), якими дебютував він у Вітенберзі.

Мабуть ця зміна стилів становиться не з одної волі самого художника, але обумовлена смаком і вимогами замовців, загальним станом мистецької культури того провінціального осередку, де він опинився. Але вона дуже характерна для Кранаха.

Чи не спостерігаємо ми тут прояву тієї реакційної тенденції, яка й надалі помічається в творчості Кранаха? Беручи її в усій її судильності, бачимо в основі її еволюції неначе боротьбу національно-германського почуття форми проти натиску чужих італінізуючих елементів, що припливали в мистецтво XVI ст. гуманістичною течією.

І, коли в творчості Дюрера німецький і італійський принципи об'єдналися в гармонійній синтезі, то в мистецтві Кранаха готика рішуче переважила над романизмом. І характерно, що ця перемога готичної форми як найясніше виступає саме за останній період його діяльності, там, де, з першого погляду, здається, так в тематиці як і в настрою він найдалі одійшов від Середньовіччя. Усі ці образи, запозичені з репертуара античної мітології — «Лукреції», «Венери», Богині Олімпу, що виставляють свою красу на суд Париса — з'являються в творчості Кранаха безпосередними нащадками скульптур готичних соборів. І будування композиції в вертикальній площині, таке відмінне від глибинних композицій Ренесансу, і трактовка рухів у гвинтовидній схемі, протилежні ренесансному контрапосту, — усе це спорідняє творчість Кранаха з чудовим мистецтвом готичної доби. Але, при певній реакційності своїй, мистецтво Кранаха не було відсталим, атавістичним відгуком минулого, воно відбивало сучасність, але в своєрідному пасеїстичному аспекті.

«Картини Кранаха, пише Глазер, — не звязані ні з канонами Рафаеля, ні з кольоровими чарами Кореджо, ні з величністю

мудрости Дюрера, ні з глибиною почуття Грюневальда, ні з нервовим натуралізмом Гольбейна. З них виходять аромат і чарування властиві лише пізнім квітам перезрілого мистецтва. І, коли малярство Грюневальда відноситься до готики, як шумливе барокко до спокійного стилю ренесанса, то Кранахове мистецтво—ніжне рококо пізнь-німецької готики».

Ми не будемо стежити за поступовим ходом творчости Кранаха, за усіма ухилами, хитаннями та змінами його стилю, що їх Верман порівнює до стрибків. Зауважимо відгук італійської манери в прекрасній «Мадоні» Верлицького Музею, що нагадує образи Люїні; «Мадону з ялинкою» різниці Бреславльського собору, де в пейзажному фоні Кранах знов знаходить свою передвітенберську манеру; згадаємо Ермитажну «Венеру» 1509 р. перший підхід до проблеми голого жіночого тіла, що згодом зайняла таке місце в продукції школи Кранаха; відзначимо, як догадку, вплив Джорджоне в «Лежачій німфі» Мюнхенської Пінакотеки і поруч згадаємо цілком середньовічну алегорію «Der Sterbende» («Умираючий») — ілюстрацію до улюбленої в літературі Середніх Віків «Ars moriendi» («Мистецтво вмирати»), що нею так захоплювався Гете. Неможна проминути й майстерні роботи Кранаха в галузі портрета, так репрезентативно урочистого («Герцог Генрих Скромний»), як і об'єктивно реального («Доктор Шейринг») і серед них низку портретів діячів реформації на чолі з Лютером і Меланхтоном.

Безперечно, що крім моментів особистої еволюції самого майстра до згаданих різнобоїв і різноманітності його продукції спричинялися індивідуальні особливості окремих митців—учасників його художнього підприємства. Як згадано, фірма Кранаха була досить численна. Архіви зберегли чимало імен художників, що до неї належали: три брати Кродель, Готфрид Лейгль, Пітер Родельштадт, Ганс Брозамер, Франц Тимерман та інші. Але перше місце серед них займають два сини голови фірми Йоган (Ганс) та Лука Молодший.

Серед картин Кранахової школи, які розкидано по різних

музеях, до останніх часів майже всі приписувалися Луці Старшому і лише твори, з ясно примітними рисами стилю другої половини XVI ст., або документально датовані часом після 1553 р., відносилися на рахунок Молодшого Луки.

Новітня художня історична критика, на чолі з доктором Флексигом, вилучає з усієї маси продукції школи Кранаха окрему групу речей, що в них спостерігаються певні особливості, які відрізняють їх від безумовно власноручних творів старого Луки і дозволяють вбачати в їх авторі самостійну художню індивідуальність. Це саме ті картини, що в уяві широких мас аматорів передносяться як найхарактерніші для всієї школи Кранаха:— мітологічні та алегоричні сюжети з голими фігурами,— вже згадані — «Венери», «Діани», «Німфи», «Суди Париса», «Лукреції», то-що. Серія цих картин починається з середини 20 р.р. XVI ст. і що далі зростає і множитья—*«se multiple d'une façon inquiétante»*—за виразом одного старого дослідника (Зедлиць)⁹⁾. Властива цим картинам якась своєрідна отруйна еротичність, щось хоробливо декадентське, дійсно, не гаразд ув'язується з міцним, інколи грубуватим, але здоровим стилем творів, що до того часу виходили з майстерні Кранаха.

Отже, міркує Флексиг, хіба могли подібні речі (речі, що їх Мутер називає просто «сальностями» — *Zoten*) вийти з під пензеля Старого Луки, шановного бургомістра Вітенберга, друга й приятеля Лютера і Меланхтона? І коли взяти до уваги, що як раз на той час, коли з майстерні Кранаха почали виходити такі картини, припадає зрілість, а відповідно до того і участь в майстерні, його старшого сина Ганса, то чи не натурально віднести їх на рахунок цього молодого чоловіка?

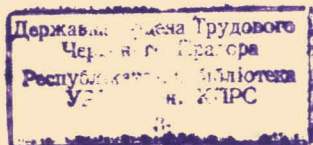
Мало що відомо про Ганса Кранаха¹⁰⁾. Народився він р. 1505, учився в батька, працював в його майстерні; року 1536 виїхав до Італії, того-ж таки року захворів там на малярію і помер в Болон'ї. В епітафії, складеній небіжчикові вітенберським гуманістом магістром Йоганом Шігелем латинськими виршами, в реторичній формі вихваляється його рано загублений талант,

перелічуються де-які його твори: «Венера з Купідомом», «Єлена» «Геба», «Грації», «Музи», «Адам з Євою», то-що. Автор епітафії каже між іншим, що хоч небіжчик був і нижче за батька художньою умілістю, але переважав його дотепом (чи як перекласти цей латинський термін—«ingenium?»): «Tu plus ingenii, genitor plus artis habebat».

Цей самий ingenium,— чи тлумачити це слово в розумінні певної легкості, безпосередності та широти художньої думки, винахідливості, чи, як то хоче, Глазер в розумінні освіченості в галузі класицизму,—безумовно відчувається в картинах згаданої групи. Що правда, в основі майже всіх цих картин лежать композиції створені старим Кранахом ще за молоді його роки: «Суди Париса» повторюють мотив гравюри 1508 р. 7), «Венера з Амуром» Ермітажну «Венеру» і т. д. але все-ж згадані стилеві їх особливості досить виправдують атрибуцію їх Гансові.

До числа творів, що в них гипотетично можна вбачати руку Ганса Кранаха, належить і наш «Адам з Євою». Ця тема, як вже було сказано, широко розроблялася в майстерні Старого Луки. За найранішу з речей такого роду можна вважати Мюнхенську картину; «Адам і Єва» Брауншвейгського Музею стосується до 1516 р. до року 1531 належать картини Дрезденської Галереї, (мал. 4 і 5), «Адам і Єва» Флорентійських Уффіцій належать до 1528 р.; до цієї-ж серії відносяться аналогічні композиції у Відні, Лондоні, невелика картина 1521 р. в Антверпені то-що.

В низці цих речей наша картина має зайняти одно з перших місць з погляду художньої досконалості. В жодній з них не виявлено, так як в нашій, відповідних до характеристики фігур поз і мотивів руху. Внутрішня боротьба м'якої природи відчувається в непевній, нерішучій позі спокушеного Адама. Тримавши яблуко в руді він, неначе ще вагається їсти йому чи ні і виразним жестом чухає свою потилицю. Цей саме жест двічі зустрічаємо, але без психологічної мотивації в дрібних



2626023

фігурах Віденського «Раю», (1530), що цю картину Флексиг категорично відносить до робіт Ганса Кранаха.

Фігура Єви з її гвинтовидним готичним вигибом тіла і постановкою ніг під простим кутом, знаходять собі аналогії і в інших картинах Кранаха, але в жодній нема такої легкості руху, такої танцюючої грації, такої отруйно-спокусливої гадючої виразности, як в нашій.

Переважають усі інші наші «Адам з Євою» також і загально-композиційною увязкою, взаємною погодженістю рухів постатів, об'єднаних суцільною лінійно-ритмічною схемою.

Єву нашої картини писано безумовно з тієї-ж натурниці, як і Ленінградську «Мадону під яблунею» (мал. 6), як Віденську «Юдиту» або поясний образ жінки в пишному одязі, що вважалася за портрет герцогіні Сивілли Клевської (мал. 7), зустрічаємо її в ескизі Реймського Музею і в багатьох інших творах Кранахової школи 20-х початку 30-х років. Вона-ж в молодшому, мабуть, віці фігурує і в Будапештській картині «Старий і повія» 1522 р.

Таким чином встановлюється *terminus post quem* для нашої картини. Її написано не раніше ніж наприкінці 20-х років.

На *terminus ante quem* вказує марка—крилатий змії—виробничий знак майстерні Кранаха. В тій трактовці, в якій він тут даний,—змії з піднесеними крилами,—уживався цей знак лише до 1536 р.—року смерті Ганса. Після цієї дати крила змію опускаються, лягають горизонтально. З опущеними крилами залишається він і надалі, після смерті Старого Луки, коли на чолі майстерні став Лука Молодший.

Отже зараз ми маємо перед собою певний, оригінальний, підписний твір одного з великих художників старої Німеччини.

Наше придбання для нас тим більше має значіння, що зразків старого німецького мистецтва до сього часу в нашому Музеї зовсім бракувало. Взагалі, треба сказати, що не тільки у нас на Україні, але в цілому Союзі нашому це мистецтво подано дуже кепсько. Навіть більше. Я сказав би, що старе німецьке

мистецтво для нас terra incognita. Лише тому так сталося, що наш Кранх, цілий рік перебуваючи в одному з найкращих музеїв України, на очах досвідчених музейних робітників та фахівців мистецтвознавства, так таки і залишався не візнаним.

Згадане явище пояснюється, зовсім, не артистичною перевагою інших країн над Німеччиною, а звичайно тим, що німецьке мистецтво «не в моді» було в тих, в чийх руках до останніх часів перебувало усе художнє багатство, яким ми зараз володіємо.

Починаючи від коронованих осіб і титулованої знати, що їх смаком обумовлювався склад великих столичних Музеїв і, кінчаючи звичайними панамі—колекціонерами, що з їх збірок Револуція утворила музеї на провінції, ніхто в нас німецьком мистецтвом не цікавився. Збирали й купували твори італійського, французького, голанського та фламандського малярства, захоплювалися старими єспанськими майстрами, а німецьким мистецтвом нехтували.

Чому це так сталося, зараз міркувати не будемо, але, як результат—німецьке мистецтво в наших музеях не репрезентовано, а відповідно до цього так мало його ми і знаємо.

В той час, коли знання мистецтва інших шкіл у нас більш менш розповсюджено, коли, для тих, принаймні, хто так чи інакше з історією мистецтва обізнаний, імена хоч найвидатніших представників італійської, нідерландської та єспанської шкіл зв'язуються де-якими конкретно-образними асоціаціями, імена німецьких майстрів є майже чуждим, а часто і зовсім пустим звуком.

Радянське будівництво, ґрунтуючи музейну справу не на основі шляхетного смаку, не на примхах моди, а на соціально-наукових історично-культурних підвалинах, сподіваємось, згодом виправить цю хибу, знайде мабуть засоби притягнути до наших музеїв і пам'ятки старого німецького мистецтва. Але поки що, ми радіємо, що можемо показати нашим художникам, нашій публиці хоч один його зразок, до того зразок першорядний.

ПРИМІТКИ.

- 1) Доповідь, що її зачитано було на прилюдних зборах в Музеї 3 I 1929.
- 2) «Пролетарська Правда» з 15/VI 28.
- 3) Репродуковано на обгортці цієї брошури.
- 4) Voll. Vergleichende Gemäldestudien. Münch. 1907. B. I s. 29 ff. «Les Arts» 1903, № 21 p. 34.
- 5) Schuchardt. L. Cranach d. Ält. Lpz. 1851; E. Flechsig. Cranachstudien Lpz. 1900; H. Michaelsohn. L. Cranach d. A. Lpz. 1902; Muther. L. Cranach. W. Worginger L. Cranach. Münch. 1908; C. Glaser. L. Cranach. L. Heyck. L. Cranach. Lpz. 1908.
- 6) N. Voss. Der Ursprung des Donaustils Lpz. 1906; d. Glück. Die Kunst d. Renaissance in Deutschland. S. 30 ff.
- 7) R. Bruck. Friedrich der Weise, als Förderer der Kunst. Strash. 1903; C. Gurlitt. Die Kunst unter Kurfürst Fr. d. W. Archivalische Forschungen H. II. Dresden 1897.
- 8) Rieffel. Torgau Altar. Zeitschr. f. Bild. Kunst. XVII. 262.
- 9) Gasette des Beaux Arts 1899.
- 10) J. Beth. Der Junge Cranach. Monatsheften für Kunstwis. 1911. IV 24.
- 11) Про гравіюри Кранаха див ст. Lippman'a в Jahrbuch. d. Preuss. Kunstsamml. X I. 138.

L'oeuvre de Cranach récemment retrouvée dans le Musée de l'Art de l'Académie des Sciences Ukrainienne.

2626023

Le tableau de Cranach, ici publié, fut trouvé en 1927 sous l'escalier du clocher de l'église de la Trinité, à Kiew, dans un tas de vieux ustensils du culte et de débris de toute sorte, par V. G. Ischenko, agent du Musée de Lavra, chargé de retirer des églises et des autres institutions religieuses les objets ayant d'une valeur artistique. Transporté par lui dans le musée de Lavra ce tableau y fut exposés pendant un certain temps dans la Section des Cultes; de là, au mois de Juin 1928, il passa au Musée de l'Art de l'Académie des Sciences Ukrainienne. C'est ici que l'auteur de ces lignes l'a identifié comme l'oeuvre de Cranach. A cause de son état pitoyable, le tableau fut remis pour restauration à l'atelier de la Galerie de Peinture de Kiew au mains du peintre-restaureteur T. Detz.

Voici en quoi consistait la restauration: Les planches du panneau, s'étant disjointes et courbées, furent rajustées et fixées du nouveau; les couches de l'ancien vernis, sale et jauni, et des repeints furent enlevés, et les places écalées furent retouchées dans les bornes strictes des endommagements; le trou de la tête d'Adam fut réparé et tout le tableau fut partagé verticalement en deux parties. Cette dernière opération était amené par des considérations suivantes: 1) Presque tous les tableaux analogues, de Cranach et des autres maîtres allemands du commencement du XVI s., étant conçus comme des volets des triptiques, représentent Adame et Ève sur

les panneaux séparés; 2) Le manque de correspondance des proportions et de la rythmique linéaire des figures avec le plan lourd et à peu près carré dans lequel elles ont été réunies; 3) Le serpent qui dans notre tableau pend de la branche de l'arbre est placé tout entier à côté d'Ève, et ne s'enroule pas autour du tronc de l'arbre, ce qu'aurait eu lieu, si ce dernier eut été l'axe central de la composition; 4) Il y avait une fente entre les planches qui composaient le panneau. Cette fente, traversant la composition du haut en bas juste au milieu de l'arbre, était plus large que toutes les autres fentes dans le panneau et en même temps fut bouché avec du mastic crayeux, qui différait complètement du celui qui remplit les autres fentes et du celui qui a servi de couleur de fond pour le tableau. En preuve de cette dernière considération le tableau s'est divisé de soi-même, par la ligne de cette fente aussitôt le parquet le liant fut-il scié.

Pendant la restauration, on a découvert sous une couche opaque d'ancien vernis, sur le tronc de l'arbre de côté d'Adam la signature bien connue de Cranach—le serpent ailé.

Le style du tableau et le type du visage d'Ève, qui a été peinte assurément d'après le même modèle, que beaucoup d'autres figures féminines de Cranach dans le période après 1526 et la forme de la signature—le serpent aux ailes relevées, qu'on trouve sur ses oeuvres d'avant 1535, tout ce nous permet de fixer la date du tableau dans les limites de ces dix années.

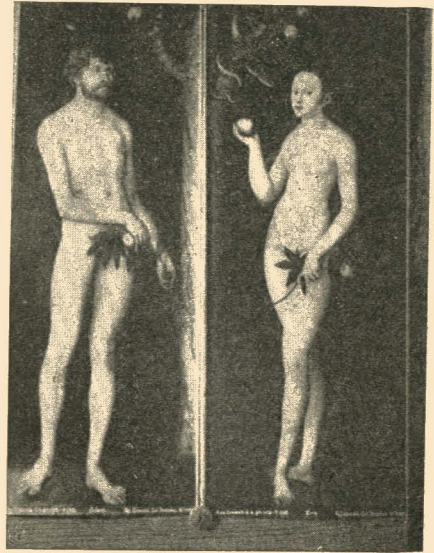
D'où, quand et de quelle manière ce tableau pouvait-il arriver dans l'église de la Trinité, reste jusqu'ici une question ouverte.

Мал. 4.



К р а н а х. Адам і Ева (Дрезден).

Мал. 5.



К р а н а х. Адам і Ева (Дрезден).

Мал. 7.



К р а н а х. Жіночий портрет
(Ермітаж).

Мал. 6.



К р а н а х. Мадонна (Ермітаж).

Державна ордена Трудового
Червоного Прапора
Республіканська бібліотека
УРСР ім. Ж. Кобилянської

№ 4
№ 3

Акт №

Порядковый №

Цена

Материал №

Год

№

