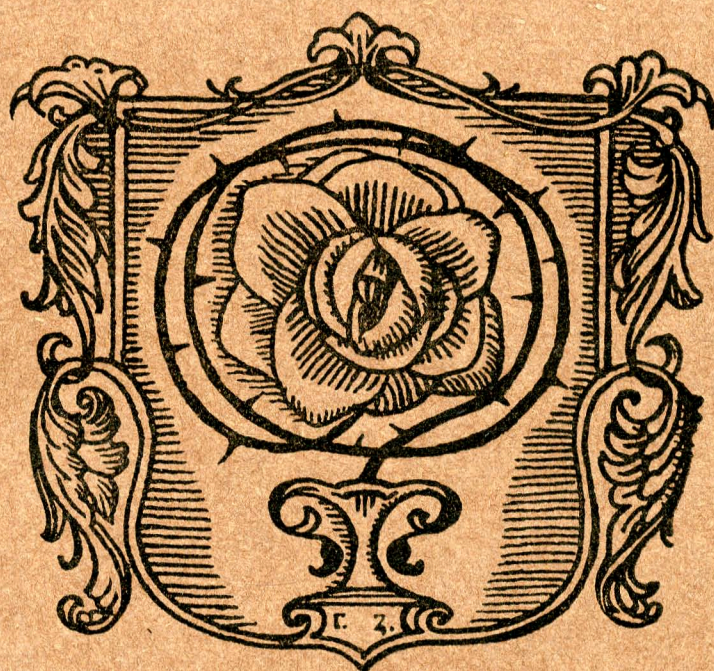


ИСКУССТВО
ВЪ ЮЖНОЙ РОССІИ
ЖИВОПИСЬ ГРАФИКА
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ПЕЧАТЬ



КІЄВЪ
№ 1913 9-10

ОГЛАВЛЕНІЕ

Н. Роотъ. Художественно-промышленное образование	стр. 383
К. Шероцкій. Живописное убранство украинскаго дома	„ 415
В. Зуммеръ. Ропсъ, идеологія и психологія творчества	„ 426
Проф. Г. Павлуцкій. Новое направление въ живописи	„ 447
Т. Эрнстъ. Разобранная церковь с. Н.-Петровцы. Хроника	„ 451 „ 454

ИЛЛЮСТРАЦІИ.

Всероссійская Выставка 1913 г. въ Кіевѣ.

Работы Каменецъ-Подольской Мастерской.
Работы Строгановскаго Училища.
Кіевская Мастерская-Школа Печатнаго Дѣла.
Работы Воронежской Мастерской.

Всѣ послѣ стр. 406.

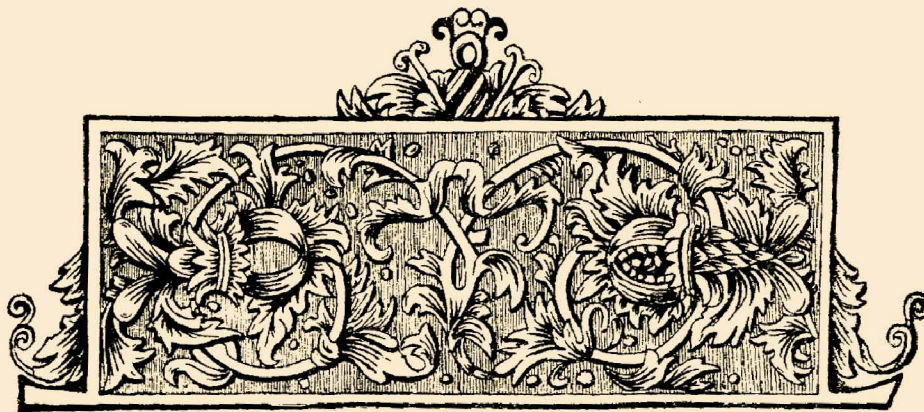
Коллекція Ханенко, Кіевъ.

Питеръ де Витъ. Веселая компанія.
Вельзенъ. Въ обществѣ.
Янъ Г. В. Бронкхорстъ. Концертъ.
П. Питерсъ де-Блутъ. Внутренность кабака.
Д. Ривкартъ. Ученый.
Г. М. Роксъ. Въ хижинѣ.
Я. Бельвуа. Морской видъ.
Р. Рюушъ. Цвѣты.
Б. Нетгеръ. Портретъ.
Е. ванъ-Хемскеркъ. Исповѣдь.

Всѣ послѣ стр. 430.

У. Иваскъ. Заставка на стр. 454.





ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И КАМЕНЕЦЪ-ПОДОЛЬСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-РЕМЕСЛЕННАЯ УЧЕБНАЯ МАСТЕРСКАЯ.

I.

Сильна новая волна народной жизни—ко всему примѣнять утилитарную точку зрѣнія, все оцѣнивать съ экономической стороны; въ наукѣ больше вниманія обращается на то, что приложимо къ жизни, что служить на пользу человѣчеству, эта волна захватила и искусство: оно стремится освободиться отъ стекляннаго шкафа, витринъ, музеевъ и хочетъ стать не только украшеніемъ нашей обыденной жизни, но и экономической цѣнностью нашего быта. Въ искусствѣ вѣкъ теорій прошелъ—идея, греза находитъ осуществленіе, претворяется въ плоть и этимъ повышаетъ экономическое значеніе искусства. Искусство проникаетъ все глубже и прочнѣе въ промышленность, оно поставяетъ предметы для торговли. Не нужно бояться сопоставленія этихъ двухъ словъ «торговля» и «искусство»,—только та страна поднимется на высоту вліянія древней греческой культуры, которая наполнитъ своими художественными предметами міровые рынки, только та страна станетъ самой богатой въ мірѣ, въ которой распространится истинное пониманіе цѣнности искусства также и съ чисто политико-экономической точки зрѣнія.

Если искусство служить однимъ изъ важнѣйшихъ показателей степени культурности народовъ, если великія произведенія зодчества, ваянія и живописи составляютъ украшеніе народной славы, то прикладное искусство, помимо присущей и ему столь же почетной роли, является вмѣстѣ съ тѣмъ могущественнымъ факторомъ народнаго обогащенія.

Италія среднихъ вѣковъ и эпохи возрожденія, Франція со временъ Людовика XIV, Англія со второй половины XIX вѣка, наконецъ, Германія, Австрія, Скандинавскія страны, Бельгія, Голландія въ наши дни извлекаютъ громадныя доходы изъ этой отрасли народнаго труда.

Нѣтъ сомнѣнія, что сотни милліоновъ, заработанныя Франціей въ теченіе XVIII и XIX вѣковъ трудами ея художниковъ по прикладному искусству, въ значительной мѣрѣ легли въ основу ея матеріальнаго благосостоянія, и вполне понятны настоящія заботы французскаго правительства и представительныхъ учреж-

деній о возможно лучшей постановкѣ спеціального художественнаго образованія, съ цѣлью удержанія за Франціей вѣковой гегемоніи на міровомъ рынкѣ среди объявившихся за послѣднее время конкурентовъ въ лицѣ чуть ли не всѣхъ европейскихъ странъ, ясно оцѣнившихъ выгоды развитія художественной промышленности.

Характерной чертой переживаемаго нами времени является необыкновенно повышенный спросъ на художественную форму промышленныхъ издѣлій, и народы, не умѣющіе или не желающіе считаться съ потребностями своего времени, всегда жестоко платятся за свою отсталость.

Фабричное производство 19-го вѣка, замѣнивъ личный трудъ художника бездушной машиной, значительно понизило, противъ прошлаго, во многихъ отрасляхъ прикладнаго искусства художественный элементъ, но въ настоящее время на Западѣ дѣлаются уже попытки примиренія искусства съ фабрикой, въ видѣ изобрѣтенія такихъ формъ, которыя возможно ближе подошли бы къ законамъ машиннаго производства.

Но, кромѣ фабричнаго производства, обращающаго все болѣе и болѣе вниманіе на связь съ искусствомъ, существуютъ въ культурномъ мірѣ очень крупныя, по своему значенію, производства ремесленныя и кустарныя, въ которыхъ роль художника-творца и художника мастера-исполнителя особенно значительна и важна; и введеніемъ въ эти области народнаго труда элементовъ искусства и подготовкою соотвѣтственно образованныхъ дѣятелей,—задача первостепенной важности.

Нечего говорить, что для Россіи вопросъ этотъ имѣетъ особенное значеніе. Молодой русскій народъ, бодро нагоняющій на многихъ поприщахъ человѣческой дѣятельности культурные народы, не долженъ и не можетъ отставать въ дѣлѣ художественной промышленности. Это тѣмъ болѣе возможно, что русскій народъ имѣетъ драгоцѣнное преимущество въ лицѣ самобытнаго художественнаго русскаго стиля, и если на міровомъ культурномъ состязаніи русскія издѣлія будутъ столь же совершенны по техникѣ, какъ красивы и оригинальны по формѣ, то матеріальный успѣхъ художественныхъ издѣлій Россіи обеспеченъ.

Уже теперь многочисленныя русскія кустарныя производства, вызванныя къ жизни особыми климатическими и другими условіями русской дѣйствительности, высоко цѣнятся на рынкахъ Европы и Америки, и одинъ этотъ фактъ указываетъ на необходимость государства, всемѣрно заботиться о совершенствѣ отечественныхъ художественно-промышленныхъ производствъ.

Этому столь важному государственному дѣлу въ Россійской Имперіи призваны служить въ первую очередь разнотипныя художественно-промышленныя учебныя заведенія Министерства Торговли и Промышленности съ центральными столичными училищами—Императорскимъ Строгановскимъ въ Москвѣ и барона Штиглица въ С.-Петербургѣ—во главѣ.

Жизнь показала, что одно теоретическое специальное художественное образование, даваемое в школах без соответственного практического применения и технических знаний, не достаточно для лиц, посвящающих себя труду на прищбах художественной промышленности.

10-го июня 1902-го года было утверждено в законодательном порядке положение о художественно-промышленных учреждениях, которым был окончательно узаконен принцип необходимости совместного теоретического и практического обучения в художественно-промышленных учебных заведениях.

Даваемое в названных специальных учебных заведениях юношеству обоего пола образование, по положению 10 июня 1902 года, строго приурочено к этой цели: приготовить умелых и опытных деятелей для отечественной художественной промышленности — художников и вместе с тем специалистов-техников, которые могли бы не только творить оригинальные рисунки-проекты, но умели бы лично выполнять их с возможным совершенством в натуре.

Таким образом, эти учебные заведения должны удовлетворять следующим требованиям: 1) развивать в своих питомцах возможно полнее их художественные способности; 2) приучать обучающуюся в них русскую молодежь к тщательной разработке родных национальных художественных форм; 3) научать всех без исключения воспитанников образцовому исполнению в натуре их замыслов по различным отраслям прикладного искусства.

Но если первые два требования, предъявляемые русским художественно-промышленным учебным заведениям, возможно провести в жизнь путем теоретического классного обучения, при помощи библиотек, музеев, лекций, экскурсий и пр., то третье, наиболее существенное, условие правильной постановки учебного дела, обеспечивающее опыт и навык, достижимо только путем изучения разнообразных производств в мастерских, обязательных и необходимых при каждом специальном учебном заведении.

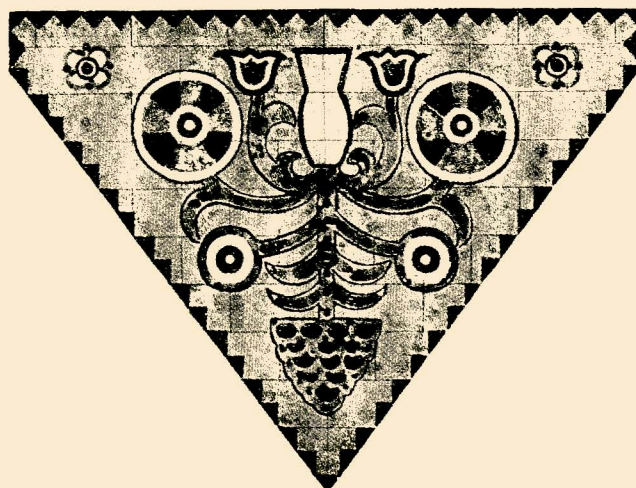
Насколько важны художественно-ремесленные мастерские в центральных пунктах, как показатели развития художественно-ремесленного образования страны, как руководители более усовершенствованных методов, способов производств и, наконец, как объединители всех отраслей искусства чистого и так называемого прикладного, настолько же важны окраинные мастерские, которые являются собирателями зарождающихся отраслей искусства в разнообразных условиях многогранной и богатой отбнками жизни народов России; они отражают эту жизнь, впитывают в себя как национальные, исторические, так и естественные отпечатки, остающиеся на истории культуры человечества; они дают возможность каждой народности внести и свою лепту для общего монумента искусству.

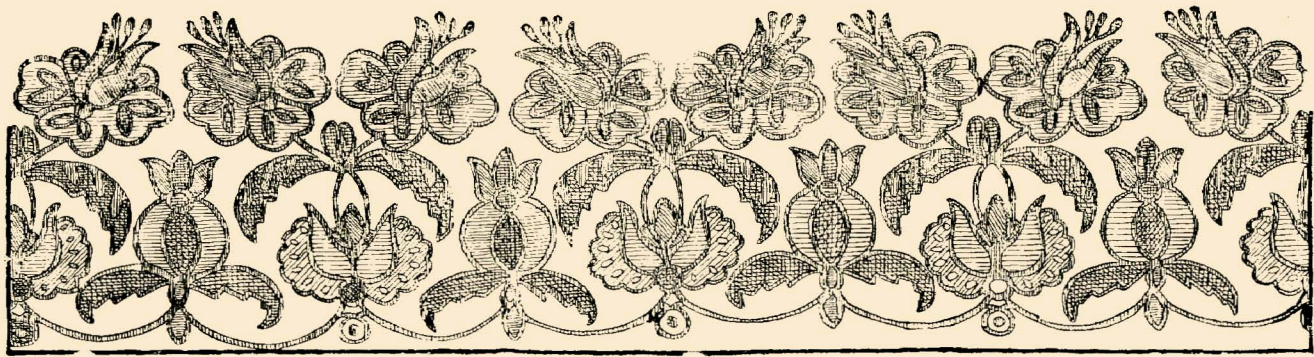
Окраинные художественные учебные мастерские, отвѣчая запросамъ народа, дѣлаютъ искусство болѣе доступнымъ и понятнымъ для него и въ то же время

вливаютъ въ это искусство живую струю, незастившія формы, извлекаемыя изъ вѣчно живой и непечернаемой народной силы. Изъ центральныхъ мастерскихъ, дающихъ намъ опытныхъ руководителей въ дѣлѣ художественно-ремесленнаго образованія, должно отмѣтить, кромѣ Императорскаго Строгановскаго Центрального Художественно-Промышленнаго Училища въ Москвѣ съ многочисленными мастерскими и съ 6-ю филиальными отдѣленіями по деревнямъ и селамъ различныхъ губерній и съ керамической мастерской при самомъ училищѣ въ Москвѣ, С.-Петербургское Центральное Училище Техническаго Рисованія —барона Штиглица и Художественно-Промышленная Школа Императорскаго Общества Поощренія Художествъ. Изъ окраинныхъ нужно отмѣтить: Художественно-Ремесленную Учебную Мастерскую Золото-Серебр. Дѣла въ с. Большомъ Красномъ, Костромской губ., Миргородская Художественно-Промышленная Школа имени Н. В. Гоголя, по керамикѣ, съ педагогическими курсами, Екатеринбургская Художественно-Промышленная Школа съ мастерскими гранильными, ювелирными, столярными, Воронежская Художественно-Ремесленная Мастерская плотнично-столярнаго и картонажнаго дѣла имени С. Н. Коломенкина (съ 1907 г.), Кіевская Художественно-Ремесленная Учебная Мастерская Печатнаго Дѣла, Нахичеваньская (на Дону) Художественно-Ремесленная Учебная Мастерская имени Н. В. Попова по серебрян. дѣлу, Тульская Художественно-Ремесленная Учебная Мастерская (съ 1903 г.) художественнойковки, Харьковская Художественно-Ремесленная Учебная Мастерская декоративной живописи им. Бородаевского.

Въ Казанской губерніи открыты новыя мастерскія: въ Пестрецахъ по керамикѣ, въ Рыбной Слободѣ по дереву и серебру и въ Чебоксинскѣ по обработкѣ металла.

Въ Каменецъ-Подольскѣ Художественно-Ремесленная Учебная Мастерская по керамикѣ, въ особенности отвѣчающей запросамъ края и составляющей одну изъ отраслей его промышленности.





II.

Художественная керамика является самым древним видом художественной промышленности и самым распространенным. Это объясняется многими причинами: часто условия геологическія дѣлаютъ матерьялы, нужные для этого производства, легко доступными; на такихъ пластичныхъ матерьялахъ, какъ глины, легко производить опыты разныхъ образцовъ, глина легче всего поддается пальцамъ или рѣзцу неопытнаго мастера-художника, она легче всего отражаетъ образцы крупнаго искусства, и, наконецъ, утилитарность керамики служитъ распространенію предметовъ керамическаго производства. Вотъ почему керамическое искусство явилось еще со временъ свайныхъ построекъ и каменнаго вѣка и, отражая въ себѣ образцы пластичныхъ формъ живописи разныхъ странъ и народовъ, показываетъ степень культуры извѣстной эпохи, служитъ живой иллюстраціей къ исторической хроникѣ искусства народовъ.

Начиная съ египетскихъ памятниковъ керамики въ видѣ сосудовъ религіозно-погребальнаго назначенія, расписанныхъ глиняныхъ плитъ съ легкимъ рельефомъ, иллюстрирующихъ жизнь покойнаго; далѣе—памятники Ассиріи, Вавилона,—фризы, изображающіе крылатыхъ воиновъ, фасады съ цвѣтной глиняной мозаикой; стѣны дворца персидскаго царя Дарія, украшенные рельефными изображениями воиновъ расписанныхъ черной, желтой, бѣлой и голубой глазурью.

Въ древней Греціи керамика достигла высшей степени развитія со стороны художественности—вазы, сосуды, статуэтки Греціи полны содержанія, отражая въ своей живописи и скульптурѣ религіозные, героическіе и бытовые сюжеты. Вліяніе Греціи сильно отразилось на Римской имперіи, гдѣ развивается еще и выдѣлка строительной терракоты: кирпича, черепицы, половыхъ плитъ, скульптурныхъ украшеній... Потомъ въ Галліи, Британіи, Германіи, въ подражаніе римлянамъ, распространилась выдѣлка неглазурованной посуды и изъ бѣлой глины съ инкрустаціей... Такъ до V-го вѣка развивалась керамика, пока во время переселенія народовъ вмѣстѣ съ другими искусствами не пришло въ упадокъ и керамическое производство.

Но затѣмъ, лишь только возродилось искусство, въ Европѣ стала развиваться и керамика, самымъ роскошнымъ памятникомъ которой являются памятники мавританскаго искусства.

Затѣмъ появляется итальянская маіолика, оставившая прекрасные образцы декоративнаго значенія. Въ Италіи появляются въ Урбино, Фаенцѣ первыя фабрики производства фаянса, отсюда и развилаь эта художественная промышленность.

Во Франціи появляется фаянсъ Руана, Страсбурга, Марсея и др., разнаго стиля. Въ Германіи добавляютъ еще одну отрасль керамическаго искусства—производство печныхъ кафелей съ рельефными изображеніями. И, наконецъ, какъ болѣе совершенное керамическое искусство, это произведеніе фарфора, который появился въ Европѣ изъ Китая и Японіи еще въ XV-мъ вѣкѣ, а развилось подражаніе этому производству въ концѣ XVIII-го вѣка: Мейсенская фарфоровая мануфактура. Берлинскій королевскій фарфоровый заводъ, флорентинскій фарфоръ Джинори, вѣнскій и, наконецъ, севрскій фарфоръ—образцовый по своему изяществу, строгости вкуса и высоко художественному техническому выполнению. Такъ же заслуженно славится Англійскій, Датскій и Шведскій.

Такъ выливалось въ разныя формы керамическое искусство, которое стало все больше и больше примѣняться къ жизненнымъ потребностямъ, проникать въ обстановку человѣческой жизни.

Самыхъ большихъ успѣховъ и плодотворности керамика достигла въ Германіи, Англии и во Франціи, гдѣ керамика не только вошла въ обиходъ, для украшенія домовъ и внутренней обстановки, но вышла наружу въ архитектуру городовъ, виллъ, садовъ и проч. Создалась, такъ сказать, керамика улицы, которая, вытѣсняя каменные, лѣнные и штукатурныя работы, бронзу и чугунъ и проч., съ каждымъ новымъ шагомъ техники расширяетъ область своихъ примѣненій.

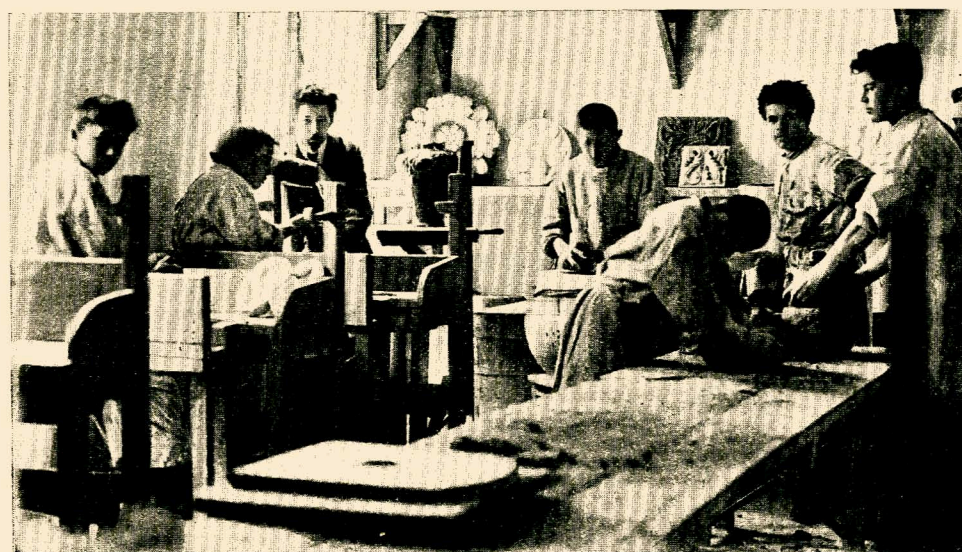
И въ Россіи начало развиваться самобытное творчество въ керамикѣ; еще при Никонѣ и Алексѣѣ Михайловичѣ керамическое производство пріобрѣтаетъ широкіе размѣры, какъ декоративный элементъ въ русскомъ церковномъ зодчествѣ. При Петрѣ Великомъ сдѣлана была попытка керамике Россіи подчинить вліянію Запада, съ этой цѣлью были вызваны изъ Голландіи гончары и печники.

Съ половины XVIII столѣтія зарождаются русскія керамическія промышленныя предпріятія, которыя, впрочемъ, слабо преслѣдуютъ цѣль художественности, созданія своего стиля. Единственный Императорскій фарфоровый заводъ стремится не отставать въ художественности и въ техникѣ отъ другихъ странъ Европы, его производство не для широкихъ слоевъ общества; онъ не даетъ мастеровъ своей школы, а поэтому не вліяетъ на развитіе керамической художественной промышленности.

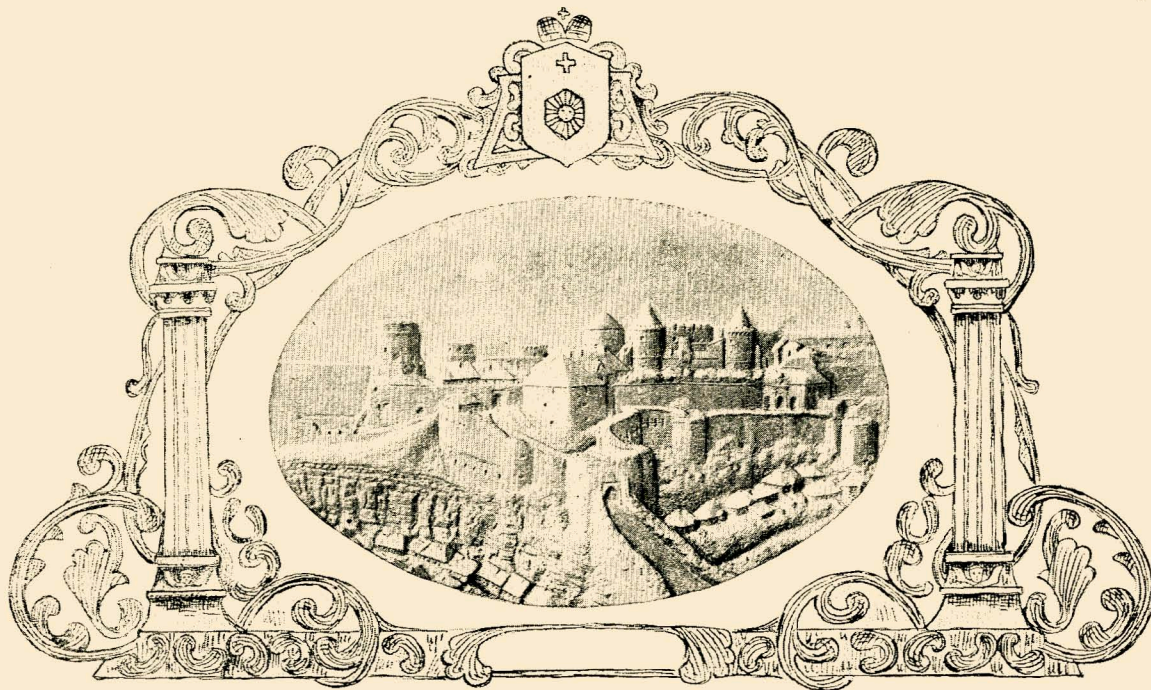
Въ Россіи имѣется только одна спеціальная художественно-промышленная школа въ г. Миргородѣ имени Н. В. Гоголя керамического производства, кромѣ центральныхъ школъ, упомянутыхъ раньше, съ мастерскими художественной керамики.

Для поднятія же художественнаго гончарнаго производства имѣются три учебныхъ гончарныхъ мастерскихъ: въ Полтавской губерніи, одна въ Подольской въ г. Каменцѣ, и утвержденъ уставъ 7-го апрѣля 1912 г. Художественно-ремесленной учебной мастерской съ гончарнымъ отдѣломъ въ г. Пестрецахъ, Казанской губерніи и уѣзда.

Каменецъ-Подольская Художественно-Ремесленная Учебная Мастерская.



Гончарно-формовочная мастерская во время работы.

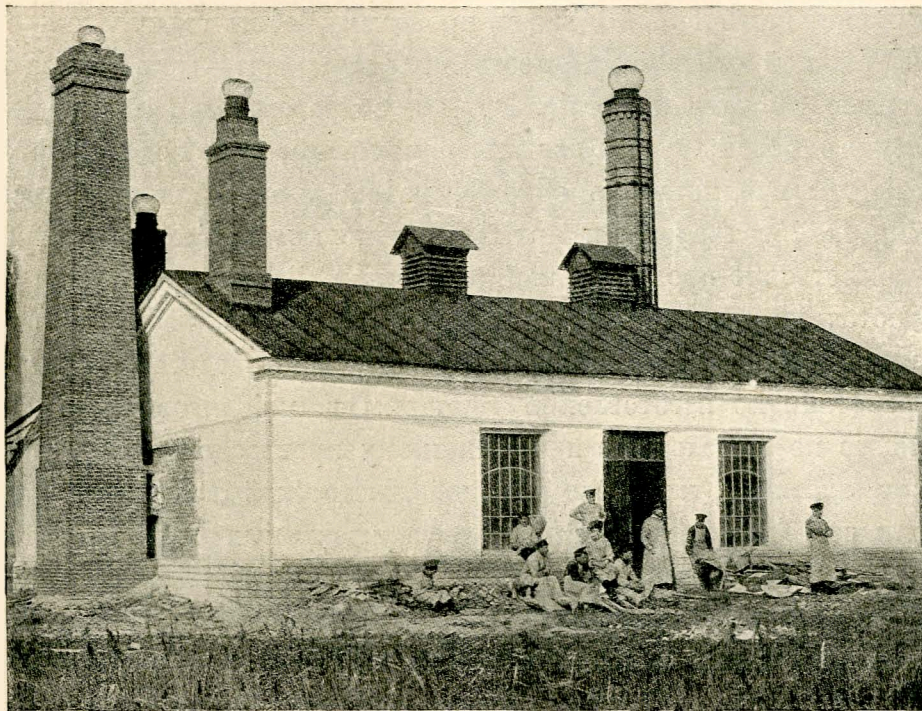


III.

Художественно-ремесленная учебная Мастерская въ г. Каменцѣ, Подольской губ., состоитъ въ вѣдѣніи Министерства Торговли и Промышленности по Учебному Отдѣлу.

Открыта она 15-го декабря 1908 года по уставу, утвержденному Министромъ Торговли и Промышленности 28-го ноября 1908 года, съ зачисленіемъ въ комплектъ учащихся гончарнаго отдѣла бывшихъ учениковъ рисовальныхъ классовъ вѣдомства Императорской Академіи Художествъ, изъ которыхъ и была преобразована упомянутая мастерская. При Художественно-ремесленной Мастерской состоятъ еще вечерніе рисовальные классы.

Это учебное заведеніе, единственное въ Подоліи, представляетъ тотъ новый типъ художественно-ремесленныхъ школъ, которыя насаждаются Министерствомъ Торговли и Промышленности для поднятія и развитія тѣхъ видовъ внѣземледѣльческихъ народныхъ промысловъ—ремесленныхъ и кустарныхъ, въ которыхъ цѣнность предметовъ производства зависитъ отъ степени художественности ихъ работы. Подобнаго типа школы уже давно необходимы въ Подольской губерніи, гдѣ издавна существуютъ разные виды кустарничества, какъ то: ткачество, вышиваніе, плетеніе кружевъ и ковровъ, рѣзьба по дереву, обработка подольскаго мрамора и гончарные промыслы, и гдѣ они изъ года въ годъ падаютъ, какъ по причинѣ несовершенства техники самаго производства, такъ, главнымъ образомъ, и потому, что каждая изъ перечисленныхъ отраслей труда, прекрасные художественные образцы на-



Собственное здание Каменецъ-Подольской Учебной Мастерской для обжигательныхъ печей машиннаго отдѣленія.

роднаго творчества, перерождаясь въ безвкусицу лубочнаго характера, совершенно обезцѣниваютъ предметы производства. Въ особенномъ же упадкѣ находится гончарный промыселъ, привлекающій и теперь десятки тысячъ рабочихъ рукъ: примитивные способы обработки глины, неумѣніе подгонять глазури, составлять краски и вообще отсутствіе творчества, какъ въ утилитарномъ, такъ и художественномъ смыслѣ, а также незнаніе запросовъ современной керамической техники и требованій рынка обезцѣниваютъ работу гончаровъ, и самый промыселъ становится невыгоднымъ, хотя при другихъ условіяхъ и при наличности богатыхъ въ краѣ залежей разныхъ породъ глины могъ бы служить источникомъ значительнаго дохода и дать работу еще большому числу людей.

Поэтому въ основу дѣятельности Каменецъ-Подольской художественно-ремесленной учебной Мастерской, согласно новому уставу этого учебнаго заведенія, утвержденному г. Министромъ Торговли и Промышленности 26-го апрѣля 1911 г., положено стремленіе содѣйствовать развитію, главнымъ образомъ, гончарнаго производства въ Подольской губерніи, путемъ подготовки спеціалистовъ-инструкторовъ и подмастерьевъ по художественному и утилитарному керамическому производству. Но на ряду съ этимъ въ задачи обученія въ Мастерской входитъ, вообще, развитіе въ учащихъ графической грамотности и художественнаго вкуса, необходимыхъ и для другихъ видовъ кустарной промышленности.

Соотвѣтственно намѣченной цѣли, въ программу 3-4-хъ-годичнаго курса Мастерской входятъ главной основой художественные предметы—какъ то: рисованіе, живопись акварелью, лѣпка и черченіе. Изъ общеобразовательныхъ предметовъ преподаются: Законъ Божій, русскій языкъ, ариѳметика, счетоводство, физика и химія. Послѣдніе два предмета—въ объемѣ, необходимомъ для практическаго изученія керамической технологіи и примѣнительно къ спеціальнымъ требованіямъ изученія художественно-промышленной керамики. Затѣмъ, учащимся въ Мастерской сообщаются художественные и техническіе приемы, необходимые для каждаго работника по художественно-керамическому производству, наряду съ практическими работами по изготовленію гончарныхъ, маіоликовыхъ и фаянсовыхъ издѣлій, а также по кафельному и черепичному производству.

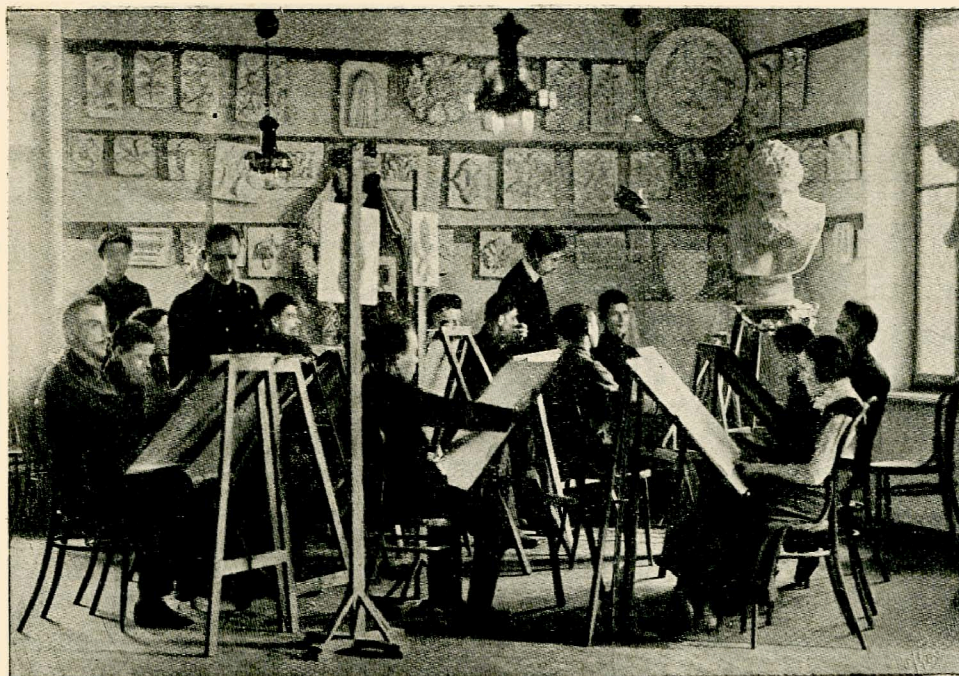
Слишкомъ очевидно, что дѣло учебной Мастерской за 3 года существованія окрѣпло, развилось. Какъ потребности, охарактеризованныя бюджетомъ, такъ и число учащихся, а также результаты ихъ обученія—расширились.

Еще въ 1909 году бюджетъ Мастерской намѣчался тысячъ въ 9, при чемъ средства содержанія были неопредѣленны, и Мастерская не имѣла неизмѣнныхъ окладовъ субсидій. Такъ, въ 1909 году со стороны Министерства Торговли и Промышленности поступило 3200 рублей, а Подольское земство предполагало ассигновать 2500 руб. Но этихъ средствъ оказалось далеко недостаточно, такъ что уже въ 1910 году Министерство отпустило 4500 рублей, а земство должно было дополнить свою ассигновку и выдало всего 3700 рублей на содержаніе Мастерской и 2500 р. на оборудованіе образцоваго класса черепичнаго производства. Въ 1911 году Министерство отпустило на содержаніе Мастерской 5200 рублей, земство же ассигновало 3200 р. на учебную Мастерскую, 2000 р. на интернатъ, 1500 р. на содержаніе класса черепичнаго производства и 2000 р. на его оборудованіе,—всего отъ земства поступило 9000 р. Пособія отъ городского самоуправленія 300 р. и другія статьи прихода, а расходъ опредѣлился въ 15.761 р. 75 к.

На 1913 годъ утверждена смѣта расходовъ на 18.725 рублей, при чемъ статьи прихода распредѣляются такъ:

отъ Подольскаго земства	10.725 руб.
(изъ нихъ 4 тыс. на интернатъ), а съ 1914 г. 6 тыс.—	
45 человекъ стипендіатовъ.	
отъ Министерства Торговли и Промышленности	7.700 »
отъ городского самоуправленія	300 »

Кромѣ того, для устройства собственнаго зданія Мастерской городскимъ управленіемъ отведенъ участокъ земли въ 600 кв. саж. (возбуждено ходатайство о прирѣзкѣ еще 150 кв. саж.), отпущено Подольскимъ земствомъ на постройку зданія и оборудованіе его 20.000 рублей и возбуждено ходатайство передъ Министерствомъ Торговли и Промышленности о займообразной ссудѣ за поручительствомъ земства въ 40.000 рублей. Участокъ обнесенъ заборомъ; выстроено уже зданіе



Каменецъ-Подольская Художественно-Ремесленная Учебная Мастерская.
Классъ рисованія.

для 5 керамическихъ печей и мастерской строительной керамики, черепицы и кафелей; все уже оборудовано машинами и приспособленіями. Въ томъ же зданіи оборудована сушилка для 3.000 черепиць.

Съ осени 1913—14 учебного года проектируется организація образцовой мастерской артели изъ учениковъ перваго выпуска, окончившихъ успѣшно полный курсъ Каменецъ-Подольской учебной Мастерской, дабы создать въ Подоліи очагъ образцовой керамической промышленности для рынка и такимъ путемъ поддержать работниковъ новой формаціи на первыхъ шагахъ ихъ спеціального труда. Будутъ привлечены и кустари края къ совмѣстному культурному развитію своихъ промысловъ.

Вотъ что приобрѣла и во что выросла Мастерская за 3 года существованія.

Если взять учебную часть, то и здѣсь произошли перемѣны. Въ 1909—10 учебномъ году, кромѣ художественныхъ и необходимыхъ спеціальныхъ предметовъ, изъ общеобразовательныхъ предметовъ были введены лишь уроки по физикѣ и арифметикѣ, тогда какъ съ 1911 года по новому уставу утверждены: классъ черепично-кафельнаго производства; изъ общеобразовательныхъ предметовъ: Законъ Божій, русскій яз., химія. Число учащихся съ каждымъ годомъ возрастаетъ: въ 1909—10 г. 18 учениковъ Мастерской и 25 рисовальныхъ вечернихъ классовъ, всего 43 человекъ. Въ 1910—11 г. 25 учениковъ учебной Мастерской и 35 рисовальныхъ классовъ, всего 60 человекъ. Въ 1911—12 г. 38 въ Мастерской, 24 въ рисовальныхъ классахъ, всего 62 ученика.

Ученики I, II, III классовъ Мастерской точили, формовали въ гипсѣ, обжигали и раскрашивали керамическими красками всевозможныя керамическія издѣлія изъ простой гончарной массы и полуфаянса, какъ то вазы различной величины и стилей, кувшины для воды, кружки, молочники, фруктошницы, сахарницы, пепельницы, миски, тарелки, кухонную посуду, кафли лѣпныя и гладкія, облицовочныя плитки разныхъ цвѣтовъ, плитки для половъ и прочіе предметы роскоши и домашняго обихода. Кромѣ того, велись занятія по составленію различныхъ массъ и глазурей для различныхъ температуръ, для чего дѣлались пробныя издѣлія и подбирались къ нимъ глазури. Обыкновенная горшечная глина и каолинъ употреблялись мѣстныя и изъ ближайшихъ къ г. Каменцу поселеній, гдѣ существуютъ гончарныя промыслы, а именно: изъ с.с. Антоновки и Замѣхова, Ушицкаго у., Адамовки, Летичевского уѣзда, и Смотрича, Каменецкаго уѣзда. Матеріалы для глазурей выписывались частью и изъ за границы.

Трудовая жизнь школы состоитъ изъ ежедневнаго почти 8-ми часового труда ученика; какъ утромъ, такъ и вечеромъ теоритическія занятія смѣняются практическими; но иногда эта учебная жизнь разнообразится экскурсіями на мѣстные заводы, въ археологическій музей, на выставки и проч.; иногда устраиваются школьные праздники въ видѣ елки рождественской, спектаклей ученическихъ, посѣщеніе театра городского (драмы). Но самыми крупными событіями изъ жизни школы являются выставки.

Такъ въ 1911 году, съ 25 мая по 1 іюня, въ помѣщеніи учебной мастерской была открыта выставка работъ учащихся за второй учебный годъ для нагляднаго ознакомленія общества съ результатами и задачами учебнаго заведенія. На протяженіи всего учебнаго года, а равно во время ученической выставки Художественно-Ремесленную Мастерскую и рисовальныя классы посѣтило свыше семисотъ человѣкъ.

Въ 1912-мъ году, съ 27-го мая по 3-е іюня, была устроена отчетная выставка работъ учащихся, по всѣмъ классамъ учебнаго заведенія. На выставкѣ было представлено свыше 500 художественно-керамическихъ произведеній, состоящихъ изъ фаянсовой посуды, пористыхъ глазированныхъ и маіоликовыхъ издѣлій и свыше 800 номеровъ рисунковъ акварелью, чертежей, композицій, лѣпныхъ, гипсовыхъ и формовочныхъ работъ. Выставку посѣтили на протяженіи недѣли 600 человѣкъ.

Дѣлами Учебной Мастерской вѣдаетъ Попечительный Совѣтъ подъ предсѣдательствомъ Губернскаго Предводителя дворянства статскаго совѣтника Двора Его Императорскаго Величества Камергера Ивана Егоровича Раковича.

Такъ какъ цѣлью описываемой Учебной Мастерской является, главнымъ образомъ, распространеніе извѣстныхъ отраслей искусства среди края, то и интересно,—кто же будетъ разносить и разсѣивать эти крупинки знанія среди населенія, интересенъ контингентъ учащихся.



Каменецъ-Подольская Художественно-Ремесленная Учебная Мастерская.
Выставка ученическихъ работъ за 2-й учебный годъ.

Въ 1909—10 году изъ числа 18 учащихся керамической мастерской было 15 человекъ крестьянскаго сословія.

Въ 1910—11 г. изъ 25 учащихся 17 крестьянъ.

Въ 1911—12 г. изъ 30 учащихся крестьянъ и казаковъ 22 человекъ; всѣ они, преимущественно, изъ Подольской губерніи, уѣздовъ Каменецкаго, Ушицкаго, Проскуровскаго, Винницкаго, Балтскаго, и нѣсколько изъ Бессарабской губ.

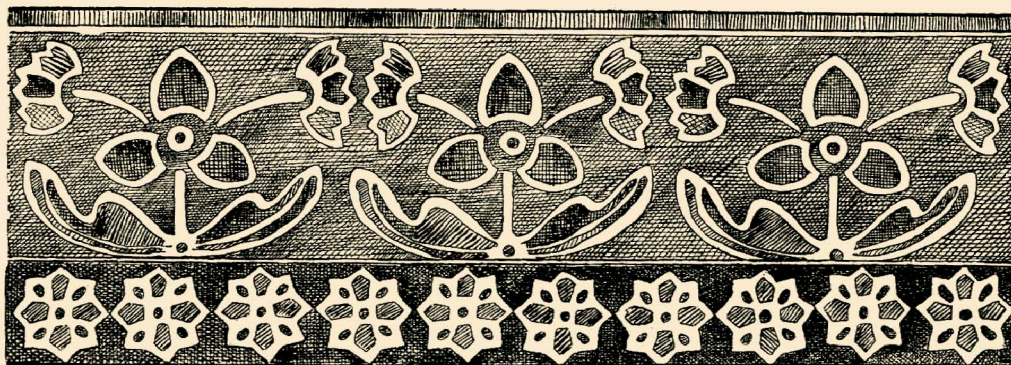
Такимъ образомъ, учащіеся крестьяне, возвратясь къ роднымъ избамъ, принесутъ новую отрасль заработка, привьютъ чутье и любовь къ красотѣ, вкусу въ художественности.

Мастерская озабочена такою ролью своихъ питомцевъ. Совѣтъ Мастерской, придавая особо важное значеніе сохраненію связи оканчивающихъ учениковъ съ родными ихъ мѣстами, призналъ необходимымъ оказать дальнѣйшую поддержку тѣмъ изъ нихъ, которые поселятся въ мѣстахъ гончарнаго производства и станутъ проводить между кустарями почерпнутыя въ Мастерской знанія. Поддержка эта могла бы выражаться, на первый разъ, въ нѣкоторой помощи, а затѣмъ въ сообщеніи мастерамъ соответственныхъ рисунковъ, моделей, рецептовъ глазури, снабженіи

необходимыми для этого окислами и другими матеріалами. Въ виду чего Совѣтъ уполномочилъ Завѣдующаго Мастерской Н. Ф. Роота оказать своимъ бывшимъ ученикамъ возможную въ этомъ смыслѣ поддержку. вмѣстѣ съ тѣмъ Совѣтъ принялъ рѣшеніе о необходимости сдѣлать объѣздъ главнѣйшихъ мѣстъ гончарнаго производства въ губерніи, съ цѣлью выясненія вопроса объ организаціи этого производства, при содѣйствіи лицъ, окончившихъ Мастерскую, на болѣе совершенныхъ началахъ, возложивъ эту задачу на Завѣдующаго Мастерской Н. Ф. Роота и члена Совѣта, Предсѣдателя Губернской Земской Управы, Н. П. Александрова.

Насколько осуществимо это рѣшеніе, постановленіе Совѣта Мастерской, во что выльется организація этого производства,—покажетъ будущее, а сейчасъ настоятельно созрѣлъ вопросъ о новой роли Учебныхъ Мастерскихъ,—ихъ сближеніе съ краемъ и руководительство промыслами кустарей.





IV.

Перечисляя и обзрѣвая различнаго типа художественно-промышленныя школы и мастерскія, эти разсадники, какъ центральные, такъ и окраинные, профессиональнаго и художественнаго образованія, мы отмѣчаемъ лишь первый шагъ въ дѣлѣ распространенія художественной промышленности въ странѣ. Хотя съ каждымъ годомъ увеличивается число школъ и мастерскихъ, открываемыхъ Министерствомъ Торговли и Промышленности, земствами, разными общественными учреждениями и даже частными лицами, но все эти молодыя профессиональныя учебныя заведенія, несмотря на близость ихъ къ жизни — на практическую подготовку обучающихся въ нихъ, не могутъ оказать своего вліянія на промыслы, такъ какъ окончившіе курсъ въ такихъ заведеніяхъ слишкомъ разрознены и не имѣютъ силы бороться со всеми препятствіями, которыя подставляетъ жизнь. А препятствій много. Молодой, малоопытный, не оперившійся работникъ съ усвоенными имъ новыми техническими приемами, художественными запросами сразу сталкивается съ наибольшимъ зломъ въ дѣлѣ распространенія своихъ познаній — съ темнотою народа, инертностью трудящихся массъ: народъ привыкъ къ примитивнымъ, устарѣвшимъ и грубымъ приемамъ, унаслѣдованнымъ отъ дѣдовъ, и недовѣрчиво относится ко всему новому, хотя и лучшему; онъ не принимаетъ въ свою среду новатора, который остается одинокимъ, которому часто становится не подъ силу бороться съ рутинной, и кончается тѣмъ, что технически и художественно подготовленный мастеръ принимается за примитивное производство, не обеспечивающее его существованія. Далѣе, онъ сталкивается со скупщикомъ своихъ издѣлій, который мало интересуется качествомъ, художественностью выполненія, оригинальностью образцовъ, а лишь требуетъ товару «числомъ побольше, цѣною подешевле». При такихъ условіяхъ жизни и работы забываются завѣты школы, стремленія къ самобытности, художественности, а наступаетъ борьба за существованіе. Школа остается въ сторонѣ отъ жизни, умаляется ея значеніе и никакой руководящей роли въ дѣлѣ улучшенія и расширенія производствъ въ странѣ она имѣть не можетъ.

Завѣдующій Тульской Художественно-Ремесленной Учебной Мастерской въ своемъ докладѣ о положеніи лицъ, окончившихъ курсъ въ Мастерской, указываетъ на то же обстоятельство. Тульская губернія—это Россійскій центръ скобяного и желѣзнаго производства, которое большею частью сосредоточено здѣсь въ рукахъ мелкихъ ремесленниковъ и кустарей; поэтому давно была признана потребность въ учрежденіи здѣсь учебнаго заведенія для подготовки опытныхъ мастеровъ и руководителей въ различнаго рода производствахъ. Правительствомъ была открыта учебная мастерская по художественной ковкѣ желѣза. Въ ней было уже 5 выпусковъ подмастерьевъ, которые разбрелись по разнымъ городамъ на фабрики и заводы, въ самой же Тулѣ не осталось ни одного. Они не только не оказали какого либо вліянія на направленіе и развитіе промысла, но, наоборотъ, сами подчинились требованіямъ рынка. Поэтому, заключаетъ завѣдующій Мастерской, для развитія художественной промышленности нельзя ограничиваться однимъ созданіемъ школъ, но необходимо содѣйствовать рабочимъ организаціямъ, способствующимъ той или другой отрасли промышленности.

Другимъ яркимъ примѣромъ такого положенія можетъ служить Красносельская Художественно-Ремесленная школа въ Костромской губерніи. Бюджетная комиссія Государственной Думы, разсматривая смѣту Министерства Торговли и Промышленности, по содержанію Художественно-Ремесленной школы въ с. Красномъ, Костромскаго уѣзда, обратила вниманіе на отсутствіе всякой живой связи между названной школой и мѣстнымъ ювелирнымъ кустарнымъ промысломъ.

И докладчикъ въ очередномъ уѣздномъ земскомъ костромскомъ собраніи согласился съ мнѣніемъ бюджетной комиссіи, что, дѣйствительно, никакой связи у Красносельской школы съ мѣстнымъ промысломъ не существуетъ, что рынокъ, сбывая дешевый товаръ, требуетъ отъ рабочихъ совѣтъ другихъ знаній, чѣмъ тѣ, которыя даетъ художественная школа: отъ красносельца-кустара требуется чисто механически быстрое исполненіе одного какого-либо образца, къ чему онъ пріучается съ ранняго возраста, перенимаетъ отъ отца и дѣда. Ни о творчествѣ, ни о проявленіи индивидуальности здѣсь не можетъ быть и рѣчи. Человѣкъ, какъ машина, механически производитъ то, что привычно его рукамъ, вступаетъ въ конкуренцію съ машиной, съ однородными заграничными фабричными издѣліями и, конечно, всегда оказывается побѣжденнымъ: заработокъ кустаря падаетъ, тотъ еле поддерживаетъ свое полуголодное существованіе и, наконецъ, отстаетъ отъ промысла. И въ результатѣ можетъ оказаться, что промыселъ, существовавшій цѣлые вѣка, съ которымъ сроднилось населеніе цѣлаго громаднаго района, въ которомъ выработался привычный навыкъ и умѣнье самобитныхъ мастеровъ и который могъ бы обогатить свой край,—съ каждымъ годомъ падаетъ и грозитъ оставить послѣ себя лишь одно воспоминаніе. Вотъ о чемъ свидѣтельствуетъ докладчикъ и призываетъ, какъ земскихъ дѣятелей, такъ и красносельскую школу не допустить гибели этого промысла.

Если такіе крупныя и давно установившіяся промыслы, какъ тульскій скобяной, красносельскій ювелирный, приходятъ въ упадокъ, если такія учебныя мастерскія, солидныя по постановкѣ и богатая опытомъ, какъ тульская и красносельская, не могли оказать никакого вліянія на поддержку (не только развитіе) этихъ промысловъ, если такія старыя и давно сформировавшіяся земства, какъ тульское и костромское, не успѣли еще организовать помощи кустарямъ,—то еще въ худшемъ положеніи оказываются промысловыя школы и кустари въ другихъ губерніяхъ. Нуженъ новый шагъ по этому пути—тѣсно связать школу съ жизнью, объединиться Учебному Отдѣлу Министерства съ земствами.

И въ этомъ направленіи подало инициативу то же костромское уѣздное земство. До сихъ поръ земства, правда, оказываютъ свою помощь учебнымъ мастерскимъ: нѣкоторыя отпускаютъ средства на содержаніе учебныхъ мастерскихъ, другія учреждаютъ стипендіи, но этимъ не установитъ тѣсной связи школы съ кустарными промыслами: земскій стипендіатъ, не найдя примѣненія своимъ знаніямъ на родинѣ, уйдетъ въ чужой городъ, и, такимъ образомъ, все то, что приобрѣтетъ воспитанникъ въ школѣ, обучаясь на земскія средства, пропадетъ для мѣстной жизни. Нужно сьорганизовать эти молодыя силы, предоставить имъ заработокъ, помочь имъ бороться съ экономическими условіями и, такимъ образомъ, доказать русскому кустарю, ремесленнику выгоду новыхъ усовершенствованій, приѣмовъ и методовъ. Въ этомъ заключается второй шагъ въ содѣйствіи практически развитію художественной промышленности. Потребность въ сьорганизации мастеровъ и подмастерьевъ, окончившихъ профессиональное образованіе, ощущается съ каждымъ годомъ все больше и больше. Такія сьорганизованныя рабочія силы устранивая свои образцовыя мастерскія, могли бы вокругъ себя объединить и мѣстныхъ ремесленниковъ, использовать ихъ опытъ и навыкъ. Такія мастерскія сыграли бы значительную роль въ улучшеніи промышленности, такъ какъ онѣ, давая заработокъ обучавшимся въ художественно-промышленныхъ и профессиональныхъ школахъ, удержатъ ихъ на мѣстахъ производства, избавятъ ихъ отъ необходимости подчиниться фабрикѣ, механическому производству, а главное, могутъ повысить стоимость издѣлій унаваго ремесла выпускомъ новыхъ оригинальныхъ образцовъ, или повтореніемъ старыхъ дѣйствительно художественныхъ мотивовъ. Затѣмъ, организуя сбытъ изъ первыхъ рукъ, онѣ смогутъ освободить ремесленника отъ вѣчной губительной кабалы въ рукахъ скупщиковъ; своимъ примѣромъ онѣ смогутъ доказать всю выгоду производства художественно и технически улучшеннаго и привлечь ремесленниковъ, кустарей; и такимъ образомъ эти мастерскія могутъ дать возможность и необученному ремесленнику постепенно перейти на улучшенное производство, снабжая его образцами, давая художественныя и техническія указанія, знакомя съ совершенными орудіями производства. При содѣйствіи такихъ мастерскихъ ремесленники могутъ приобрѣтать инструменты, матеріалы и избавятся отъ необходимости переплачивать тѣмъ же скупщикамъ. Все

это связало бы крѣпко общими интересами кустаря-промышленника и профессиональнаго мастера и содѣйствовало бы ускоренію вліянія школы на промыслы. Со временемъ организаціи такихъ образцовыхъ мастерскихъ сольются съ промыслами и будутъ служить постояннымъ проводникомъ культурности, облагораживающей самобытное творчество; промыслы возвратятъ свою цѣнность, жизнеспособность, не бояться конкуренціи съ машиной и послужатъ къ обогащенію отдѣльныхъ мѣстностей.

Руководствуясь всѣми этими положеніями, костромское земство и рѣшило оборудовать «образцовую работную Мастерскую» въ селѣ Красномъ для кустарей серебряниковъ; цѣлью ея служить способствованіе улучшенію художественно-технической стороны мѣстнаго кустарнаго промысла путемъ выпуска на рынокъ образцовыхъ издѣлій; во вторыхъ—предоставленіе участникамъ мастерской возможно болѣе выгодныхъ условій производства и сбыта продуктовъ ихъ труда. Она создается на средства, полученные отъ правительственныхъ и земскихъ учрежденій и прочія поступленія. Образцовая Мастерская, находясь въ вѣдѣніи уѣзнаго земства, предоставляется для пользованія лицамъ, имѣющимъ художественно-техническую подготовку въ ювелирномъ производствѣ или зарекомендовавшимъ себя соответствующими, хотя бы спеціальными, познаніями въ этой области и объединившимися въ артель или трудовое товарищество, преслѣдующее задачи, соответствующія цѣлямъ устраиваемой образцовой Мастерской. Ближайшее завѣдываніе Мастерской возлагается на попечительный совѣтъ, состоящій изъ представителей отъ Министерства Торговли и Промышленности, костромскихъ, губернскаго и уѣзнаго, земствъ и отъ совѣта художественно-ремесленной Мастерской въ селѣ Красномъ. Совѣтъ можетъ приглашать въ свои засѣданія и представителей той организаціи, въ пользованіе которой будетъ предоставлена Мастерская. Условія пользованія Мастерской вырабатываются попечительнымъ совѣтомъ и представляются на утвержденіе костромскаго уѣзнаго земскаго собранія.

Условія, на которыхъ передается Мастерская въ пользованіе красносельской художественно-ремесленной артели:

Образцовая Мастерская предоставляется въ бесплатное пользованіе на 1 годъ Красносельской художественно-ремесленной артели мастеровъ серебряниковъ, за ихъ отвѣтственностью въ цѣлости всего находящагося въ Мастерской имущества. Переданное въ пользованіе артели имущество ни въ какомъ случаѣ не можетъ служить обезпеченіемъ долговъ и обязательствъ, принимаемыхъ на себя артелью. Предоставляемое артели помѣщеніе должно содержаться въ чистотѣ и порядкѣ самими членами артели. Всякія поврежденія помѣщенія должны исправляться за счетъ артели; на артели же лежитъ ремонтъ и исправленіе поврежденныхъ ею машинъ и другихъ орудій производства. Отопленіе и освѣщеніе Мастерской, а также водоснабженіе лежитъ на обязанности артели. Въ томъ случаѣ, если попечительный совѣтъ назначитъ для наблюденія за порядкомъ и храненіемъ Мастерской и имущества особое лицо, то артель обязана безпрекословно подчиняться всѣмъ

его требованіямъ и распоряженіямъ. Не входя рѣшительно ни въ какія пререка-
канія съ лицомъ, уполномоченнымъ попечительнымъ совѣтомъ, артель можетъ
обращаться со всякаго рода претензіями непосредственно въ попечительный совѣтъ.
До тѣхъ поръ, пока артель оперируетъ на средства, ссужаемыя ей земствами,
общее наблюденіе за всѣми ея дѣйствіями и внутреннимъ порядкомъ и орга-
низацией находится въ вѣдѣніи попечительнаго совѣта или лицъ, имъ для того
приглашенныхъ. Направленіе же художественно-технической стороны работъ даетъ
художественно-ремесленная мастерская золото-серебрянаго дѣла въ с. Красномъ,
куда артель можетъ обращаться за всякаго рода совѣтами и указаніями. Выдача
предоставленныхъ для работъ матеріаловъ и пріемъ приготовленныхъ артелью
издѣлій производится лицомъ спеціально для этого приглашеннымъ совѣтомъ. Со-
вѣтомъ же устанавливается форма отчетности и учета артели. Совѣтъ или уполно-
моченное имъ лицо, бракуя и отказывая въ пріемѣ недоброкачественныхъ издѣлій,
не входитъ въ разсмотрѣніе, по чьей винѣ изъ членовъ артели оказался тотъ или
иной недостатокъ въ ея издѣліяхъ. Учетъ отдѣльныхъ членовъ артели и веденіе
соотвѣствующихъ книгъ лежитъ на обязанности членовъ артели. Документы, удо-
стовѣряющіе личность членовъ артели, хранятся въ попечительномъ совѣтѣ, а въ
случаѣ надобности, выдаются на руки членамъ артели по предварительномъ сно-
шеніи съ правленіемъ артели. Въ случаѣ прекращенія дѣятельности артели, лик-
видациія ея производится попечительнымъ совѣтомъ совмѣстно съ ликвидационной
комиссіей артели. При чемъ, до окончательнаго расчета и передачи въ попечи-
тельный совѣтъ въ сохранности всего ввѣреннаго артели имущества, собственные
капиталы и средства артели раздѣлу между отдѣльными членами не подлежатъ.
Норма указанныхъ въ уставѣ артели процентныхъ отчисленій въ запасной, пае-
вой и оборотные капиталы опредѣляется попечительнымъ совѣтомъ совмѣстно съ
правленіемъ артели.

Вотъ, во что можетъ вылиться помощь земства дѣлу развитія художественной
промышленности при содѣйствіи Учебнаго Отдѣла Министерства Торговли и Про-
мышленности съ его профессиональными школами. По этому направленію можетъ
вылиться и та помощь, которую рѣшилъ организовать совѣтъ Каменецъ-Подольской
Мастерской, конечно, лишь при широкомъ содѣйствіи Подольскаго земства. Такія
образцовыя Мастерскія, прежде всего, необходимы въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ есть уже
промыслы, такъ какъ возникновеніе промысловъ объяснимо либо географическими
или экономическими условіями данной мѣстности, и, конечно, такія особенности
окажутъ вліяніе на жизнеспособность промысла, его развитіе и примѣнимость.
Нащупать такія мѣста, опредѣлить степень нужды въ организаціи помощи кустар-
ной промышленности—это первая задача Подольскаго земства, которое въ пер-
вый годъ своего существованія уже пошло навстрѣчу этимъ нуждамъ.



V.

Почти на всѣхъ просвѣтительныхъ съѣздахъ Россіи послѣднихъ четырехъ лѣтъ, какъ-то: на Всероссійскихъ съѣздахъ дѣятелей по кустарной промышленности, ремесленномъ, съѣздѣ водчихъ, съѣздѣ художниковъ—подымались вопросы и читались доклады о программахъ и задачахъ художественно-ремесленного профессиональнаго образованія; подолгу останавливались на обсужденіяхъ способовъ поднятія художественности теряющихъ таковую кустарныхъ промысловъ, подъ давленіемъ всюду проникающей моды, о сохраненіи самобытности народнаго творчества, о необходимости націонализаціи кустарной промышленности, о типахъ и программахъ школъ и учебныхъ мастерскихъ для кустарей и ремесленниковъ. Можно было замѣтить, что всѣ теоретическія разсужденія на эти темы ораторовъ-докладчиковъ въ большинствѣ случаевъ встрѣчали серьезныхъ оппонентовъ въ лицѣ представителей-работниковъ съ мѣсть, стоящихъ во главѣ школъ, артелей и мастерскихъ по различнымъ производствамъ и художественнымъ ремесламъ; всегда оказывалось, что теоретически предлагаемыя программы не отвѣчаютъ мѣстнымъ запросамъ нашихъ обширныхъ и разнообразныхъ по типу производствъ и характернымъ особенностямъ народныхъ промысловъ и ремеслъ нашей родины. Почти всегда не учитывался рабочій элементъ, условія и высота его культурнаго развитія, который составляетъ обыкновенно общій контингентъ учащихся въ профессиональныхъ учебныхъ заведеніяхъ низшаго типа. Таковыми являются инструкторскія школы, сельско-ремесленные мастерскія, просто ремесленные учебныя заведенія различныхъ вѣдомствъ, молодежь, находящаяся въ ученіи въ мастерскихъ и у отдѣльныхъ мастеровъ и, наконецъ, художественно-ремесленные учебныя мастерскія, въ вѣдѣніи Министерства Торговли и Промышленности. Опытъ болѣе десяти лѣтъ существованія этихъ учебныхъ заведеній и внимательное изученіе нуждъ мѣстнаго характера каждой мастерской или школы пока не привелъ Учебный Отдѣлъ Министерства къ необходимости установленія какихъ-либо опредѣленныхъ про-

граммъ общаго характера. Важнымъ факторомъ Учебнаго Отдѣла служитъ серьезный выборъ подходящихъ, искренно интересующихся дѣломъ людей съ соотвѣтствующимъ образованіемъ и ихъ спеціальная подготовка Учебнымъ Отдѣломъ путемъ командировокъ за границу и по Россіи, а также постоянное, непосредственное общеніе съ завѣдывающими мастерскими и школами, что даетъ жизненный элементъ каждому учрежденію въ отдѣльности развиваться такъ, какъ этого требуютъ мѣстныя условія даннаго производства. Недавно возникшія учрежденія образцовыхъ мастерскихъ артелей изъ учащихя, оканчивающихъ Художественно-Ремесленные Учебныя Мастерскія и не находящихъ себѣ заработка по своей спеціальности, не только обезпечиваютъ отъ распыленія силъ и произведенныхъ затратъ средствъ на спеціальное образованіе, но и создаютъ почву для художественно-ремесленной промышленности на тѣхъ современныхъ культурныхъ задачахъ и условіяхъ, какія проводитъ каждая Художественно-Ремесленная Мастерская по своему производству, согласно современнымъ запросамъ техники и художественнаго вкуса, считаясь также съ условіями рынка. Только путемъ созданія для рынка товара, отвѣчающаго его запросамъ, который съумѣетъ вытѣснить естественнымъ путемъ несовершенныя кустарныя производства,—можно заставить кустаря и отсталого ремесленника начать работать такъ, какъ этого требуютъ запросы того же диктующаго рынка, но, конечно, для него долженъ быть также открытъ доступъ въ образцовыя общественныя мастерскія, руководимыя художественно-ремесленными школами, хотя бы на началахъ кооперативнаго участія, и только тогда, на нашъ взглядъ, могутъ продуктивно развиваться многообразныя промыслы нашей промышленности. Этимъ, быть можетъ, и будетъ разрѣшенъ вопросъ о развитіи и поднятіи тѣхъ кустарныхъ промысловъ, желательное процвѣтаніе которыхъ зависитъ отъ гармоничнаго сочетанія художественной и технической стороны производства. Мы, конечно, далеки отъ мысли разрѣшить въ нѣсколькихъ словахъ столь серьезные вопросы, невольно вытекающіе изъ затронутой темы о развитіи и процвѣтаніи художественной промышленности страны, какъ-то: развивать и насаждать художественную промышленность, выдвигая на рынокъ новые товары, и одновременно воспитывать и развивать вкусъ потребителя; именно въ такомъ положеніи въ большинствѣ случаевъ оказывается наша передовая художественная промышленность, въ то же время сложной задачей является насаждать школы и мастерскія, т. е. готовить работниковъ для этой промышленности, освѣдомленныхъ и вооруженныхъ современной техникой, съ развитымъ художественнымъ вкусомъ и съ самобытной и національной его характерностью, столь богато заложенной въ натурѣ русскаго челоука, а также воспитывать въ нихъ любовь и чутье къ художественнымъ формамъ родной сѣдой старины, которое бы дало почву для самобытнаго новаго творчества, считаясь съ дѣйствительными запросами и тенденціями нашей широкой заводской и фабричной промышленности.

Вопросъ, какъ достигнуть этихъ желательныхъ результатовъ, какіе методы и способы обученія лучше для развитія профессиональнаго техническаго и художественнаго образованія, чтобы сохранить непосредственный, самобытный художественный вкусъ въ духѣ національнаго народнаго творчества, такъ сказать, русскаго стиля,—этотъ вопросъ до сихъ поръ, какъ мы уже отмѣтили, у насъ въ Россіи далеко еще въ одинаковой мѣрѣ не разрѣшенъ благопріятно. Между прочимъ, на перечисленныхъ выше съѣздахъ неоднократно указывалось, что «наши школы убиваютъ якобы всякое проявленіе чисто народнаго творчества, имѣя на учениковъ обезличивающее вліяніе. Для большинства школъ это замѣчаніе, къ сожалѣнію, вѣрно» (такъ говоритъ Н. Д. Бѣляевъ, авторъ книги «Прогрессъ Кустарной Промышленности», стр. 34—35. Изд. 1913 г.). Какъ на учрежденіе, счастливо избѣгнувшее такого недостатка, предлагалось обратить вниманіе на послѣднемъ Всероссийскомъ съѣздѣ дѣятелей по кустарной промышленности на первую женскую школу народнаго искусства, основанную въ С.-Петербургѣ съ якобы глубоко продуманной программой, «которая имѣетъ цѣлью сдѣлать изъ ученицъ не искательницъ на почвѣ кубизма и футуризма, а опытныхъ труженицъ прикладнаго народнаго искусства». На второй Всероссийской Кустарной выставкѣ въ С.-Петербургѣ с. г. эта школа экспонировала работы ученицъ, какъ результаты двухъ годовой дѣятельности, исключительно копіи и съемки съ музейныхъ образцовъ богатыхъ коллекціями петербургскихъ сокровищницъ искусства, или дѣтскія заурядныя композиціи въ духѣ скопированныхъ художественныхъ образцовъ музейевъ. Контингентъ учащихъ, оказывается, собирается со всѣхъ губерній Россіи. Итакъ, собранныя со всѣхъ концовъ Россіи подростки-дѣвочки изъ захолустныхъ деревень, попадая на 2—3 года въ столичный центръ, музейную обстановку, упражняются въ художественныхъ и техническихъ выполненіяхъ различныхъ стилизованныхъ образцовъ, а затѣмъ, якобы запасшись этими знаніями скорѣй имитировать, чѣмъ сознательно повторять, должны снова вернуться въ далекую глушь провинціи и являться тамъ «опытными труженицами прикладнаго народнаго искусства». Прежде всего, трудно себѣ представить, чтобы подобная способная дѣвушка, проведя самые чуткіе годы воспримчивости и развитія въ столицѣ, захотѣла бы вернуться опять къ первобытной обстановкѣ деревни, такой неблагопріятной съ точки зрѣнія болѣе или менѣе культурнаго работника, а потому, на нашъ взглядъ, подобная работница навсегда останется оторванной отъ своей деревни, какъ подтверждаетъ многочисленный опытъ наблюденій надъ учащимися, кончающими Художественно-ремесленныя мастерскія и школы даже на окраинахъ Россіи, которыхъ влекутъ къ столичнымъ центрамъ промышленной и художественной жизни не только духовные запросы, но, главнымъ образомъ, и матеріальная сторона большаго заработка, если эти запросы хоть отчасти не удовлетворяются на мѣстахъ. Низвести программы и задачи низшихъ художественно-ремесленныхъ за-

веденій въ области художественнаго образованія къ методу натаскиванія учащихся въ безсознательномъ копированіи хотя бы и стильныхъ образцовъ самобытнаго народнаго творчества въ духѣ и рамкахъ какого-нибудь историческаго стиля нашей страны и лишить возможности ознакомиться хотя бы съ первыми слогами графической и художественной грамотности для пониманія настоящаго большого искусства, созданнаго человѣчествомъ,—не значило-ли бы это лишить школы-мастерскія ихъ основной этики, а учащихся—смотрѣть на школу, какъ на первую ступень, черезъ которую талантливыя и призванныя души могли бы хоть издали приобщиться къ общечеловѣческимъ культурнымъ завоеваніямъ и, быть можетъ, самимъ внести свою лепту. Мы позволили себѣ остановиться болѣе подробно на методѣ этой только что зародившейся школы въ Россіи лишь потому, что намъ представляется крайне опаснымъ своей односторонностью это увлеченіе старинкой, это культивированіе имитаций и игнорированіе главными основами и первоисточниками, обогащающими душу пониманіемъ красоты природы Божьяго міра и всего искусства человѣка. Если мы въ области большого, настоящаго искусства, какъ въ живописи, сценическаго, или даже при составленіи русской грамоты—азбуки не обошлись безъ заимствованій методовъ и системъ нашихъ болѣе старыхъ по культурѣ сосѣднихъ народовъ и съумѣли ихъ во многихъ областяхъ теперь опередить и создать свое, которымъ сейчасъ восторгается вся Европа и Америка,—то на первыхъ шагахъ развитія нашей художественной промышленности, неужели мы не учтемъ и не используемъ всѣ этапы на нашихъ глазахъ пройденнаго пути въ этой области Европы, тѣмъ болѣе, что теперь чуть не каждый годъ міровыя выставки даютъ возможность разбираться въ результатахъ направленій, методовъ и способовъ для поднятія и развитія художественной промышленности, которая все болѣе и болѣе приобрѣтаетъ въ каждой странѣ политико-экономическое значеніе. Вотъ почему намъ, кажется, нечего бояться европеизированія художественно-промышленнаго образованія. Русскій художникъ прикладнаго искусства, претворивъ въ себѣ достиженіе Европы, какъ показало прошлое русскаго искусства всѣхъ областей, не можетъ создать ничего нерусскаго и не національнаго, если основы художественно-промышленнаго образованія и воспитанія будутъ поставлены на культурныхъ началахъ.

Н. Р о о т ъ.



Каменець-Подольская Художественно-Ремесленная Учебная Мастерская.

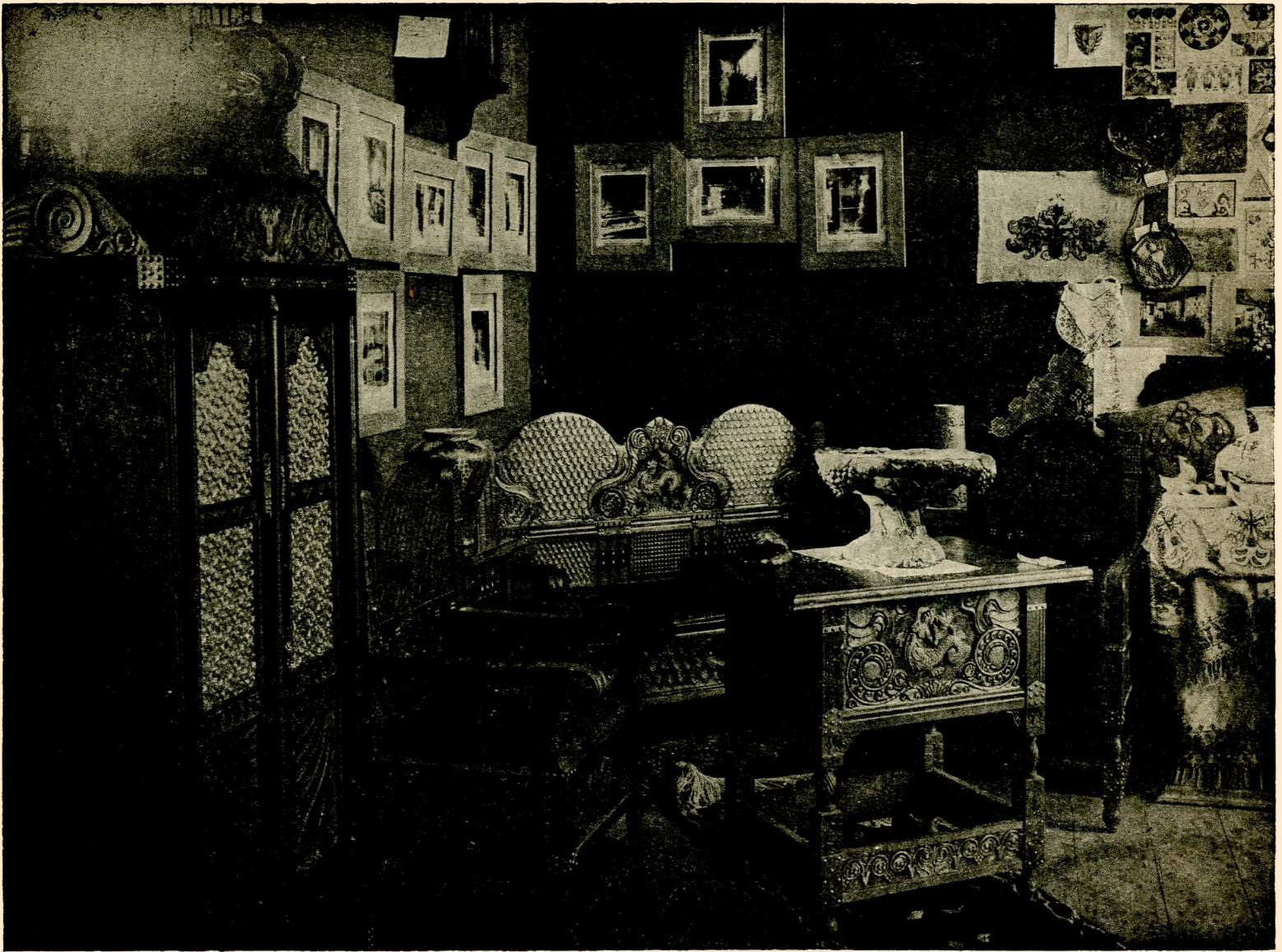


Классь керамической живописи.



Художественно-Ремесленная Учебная Мастерская Печатнаго Дѣла на Всероссійской Выставкѣ 1913 г. въ Кіевѣ.

Художественно-Ремесленная Учебная Мастерская плотнично-столярного дѣла имени С. Н. Коломенкина въ Воронежѣ.



Всероссійская Выставка 1913 г. въ Кіевѣ.

Работы учащихся.

Каменецъ-Подольская Художественно-Ремесленная Учебная Мастерская.



Всероссійская Выставка 1913 г. въ Кіевѣ.

Работы учащихся.

ИМПЕРАТОРСКОЕ СТРОГАНОВСКОЕ УЧИЛИЩЕ ВЪ МОСКВѢ.



Всероссійская Выставка 1913 г. въ Кіевѣ.

Работы учащихся.



ЖИВОПИСНОЕ УБРАНСТВО УКРАИНСКАГО ДОМА ВЪ ПРОШЛОМЪ И НАСТОЯЩЕМЪ.

(Продолженіе).

Жизнь русскаго населенія въ то время, когда со всѣхъ сторонъ надвигалась гроза католичества, сосредоточивалась, главнымъ образомъ, вокругъ церковныхъ интересовъ, около братствъ, дѣятельность которыхъ выражалась въ построеніи церквей, православныхъ школъ и издательствѣ церковныхъ полемическихъ сочиненій. Родъ Красовскихъ былъ однимъ изъ наиболѣе энергичныхъ дѣятелей въ этомъ направленіи, и Николай Красовскій, сынъ основателя древняго дома на Бляхарской улицѣ, былъ секретаремъ Ставропигіи во Львовѣ; въ пол. XVII в. при своихъ средствахъ и большихъ связяхъ онъ чуть ли не былъ здѣсь наиболѣе смѣлымъ защитникомъ православія. Понятно, что домъ его сдѣлался какъ бы твердынею православія и потому былъ расписанъ священными изображеніями, слѣды которыхъ мы имѣемъ теперь въ видѣ указанныхъ двухъ фресокъ.

Можно думать, что подобнымъ образомъ были расписаны и другіе дома, такъ какъ древній обычай помѣщать у себя передъ глазами священныя изображенія поддерживался въ разныхъ странахъ, независимо отъ религіозныхъ интересовъ данной мѣстности. Этотъ обычай, по примѣру Византіи, знали въ XVI ст. при дворѣ Московскихъ царей¹⁾, гдѣ ревнители старины протестовали съ особой силой противъ изображеній въ домахъ не только свѣтскаго, но даже церковнаго — аллегорическаго характера, что вызвало извѣстное посланіе изуграфа Іосифа къ Симону Ушакову и соответствующія соборныя постановленія²⁾. Знали его на Западѣ и по всей Украинѣ, о чемъ сообщаетъ Павелъ Алеппскій³⁾, и приведенныя

¹⁾ Забѣлицъ. Домашній бытъ русскихъ царей въ XV—XVII ст. Москва 1895. г. т. I. Карамзинъ. Ист. Россійск. Госуд. т. X, ст. 153, прим. 453.

²⁾ Іосифъ писалъ Ушакову: „Знай, что въ иностранныхъ земляхъ не только Ликъ Христовъ или Богородичень образъ на стѣнахъ и доскахъ живоподобно пишутъ..., но и земныхъ царей своихъ персоны въ забвеніе не полагаютъ..., ихъ въ браняхъ... пишутъ и великія вещи и бытія въ лицахъ представляють“. Буслаевъ. Очерки, ст. 400.

³⁾ Путешествіе Антіохійск. Патріарха Макарія въ пол. XVIII ст. въ Москву, ч. I, ст. 47.

Измайловъ въ своемъ путешествіи описываетъ св. мужей, изображенныхъ на воротахъ Кіево-Печерской лавры, Ч. I, ст. 21—22.

выше свидѣтельства о помѣщеніи иконныхъ сюжетовъ въ домахъ украинскаго козачества и духовенства (ср. ниже образъ Варлаама и Иоасафа), не чуждавшася изображать священные лики даже на дверцахъ шкафовъ и т. п. утвари.

Для иконографіи разсматриваемыя изображенія не даютъ ничего новаго; но въ нихъ не трудно найти подтвержденіе вышесказаннаго относительно южно-русской иконописи; здѣсь соединилось два направленія въ живописи—архаическое восточно-византійское, проявившееся въ выборѣ сюжетовъ и способѣ композиціи, и западное,—замѣтное на техническомъ исполненіи данныхъ сюжетовъ, которые являются, во всякомъ случаѣ, живописными, не лишены нѣкоторой лѣпки и не имѣютъ характера строгаго силуэта, расчлененнаго только линиями прориси, который замѣтенъ на византійскихъ иконахъ¹⁾.

Указываютъ, между прочимъ, автора фресокъ въ домѣ Красовскихъ—нѣкоего ставропигійскаго мастера Александра²⁾. Очевидно, этотъ мастеръ былъ воспитанъ на преданіяхъ школы живописцевъ, расписавшихъ въ Краковѣ капеллу Св. Духа и Креста, приближающаяся по своей живописи къ приведеннымъ изображеніямъ.

Въ домахъ козаковъ, мѣщанъ и духовенства въ старину встрѣчались еще и другія священные композиціи, напр., благословеніе Ноемъ своихъ сыновей, или Сампсонъ, побѣждающій льва.

Если первая изъ этихъ композицій говоритъ о патриархальныхъ нравахъ домовитаго городского козачества и мѣщанства съ его склонностями къ охранѣ семейнаго довольства, то вторая свидѣтельствуешь о существованіи въ массѣ населенія военныхъ склонностей, искавшихъ себѣ опоры въ авторитетѣ религіи. Какъ та, такъ и другая композиціи были, повидимому, весьма популярны.

Изображеніе Ноя съ семействомъ и теперь еще можно встрѣтить въ домахъ украинскаго духовенства и шляхты. А въ XVII—XVIII ст. подобныя изображенія описываетъ среди обстановки дома родовитаго козацкаго старшины Тимковскій³⁾, точно также Лаврентій Кордетъ и Теофилактъ Рудзинскій знаютъ его въ домѣ Бѣлгородскаго епископа Самуила⁴⁾, а Ив. Нечуй въ домѣ кіевскаго мѣщанина⁵⁾.

Обычное содержаніе такихъ изображеній слѣдующее: престарѣлый Ной благословляетъ двухъ своихъ сыновей Сима и Иафета, представленныхъ въ видѣ пожилыхъ людей, а Хаму посылаетъ проклятія, вслѣдствіе чего видъ послѣдняго мраченъ и лицо темно, какъ у негра.

Насколько извѣстно, подобныя темы иногда привлекали къ себѣ старыхъ украинскихъ драматическихъ писателей, откуда онѣ могли быть заимствованы и живописцами, бывшими часто исполнителями подобныхъ драмъ, а потому переживавшими событіе, происшедшее въ семействѣ библейскаго Ноя, очень живо,—хотя, конечно, живописцы могли заимствовать это изображеніе изъ французскихъ гобеленовъ или подобныхъ же картинъ нѣмецкихъ художниковъ.

Очень характерно для обстановки военнаго челоѣка изображеніе библейскаго Сампсона. Образъ Сампсона служитъ для козака олицетвореніемъ военной силы.

1) Здѣсь къ лицу святителя неправильно приставлено только ухо.

2) Fr. Jaworski. Skufek Rusi. Na ziemi naszej. 1910. 9.

3) Тимковскій. Мое опредѣленіе на службу. „Москвитянинъ“, 1852 г., ч. I.

4) Опись имущества Бѣлгородскаго архіерейскаго дома за бытность преосвященнаго Самуила, еп. Бѣлгородскаго и Обоянскаго, учиненная въ 1770 г. См. Труды подготовит. комитета по устройству XII археол. съѣзда въ Харьковѣ, т. II, ст. 145.

5) Ив. Нечуй, Твори, т. V, 17.

Стефанъ Яворскій сравнивалъ съ Сампсономъ Петра Великаго послѣ Полтавскаго сраженія¹⁾, а въ болѣе древнее время повѣрїя о Сампсонѣ соединялись на Руси съ вѣрванїями о богатыряхъ²⁾. Точно такимъ же образомъ характеризовалъ въ свое время сплукнязя Даниилъ Заточникъ, закончившїй свое „Слово“ пожеланїемъ князю Сампсоновой силы³⁾. Также „сказанїе объ Александрѣ Невскомѣ“, описывая этого князя, говоритъ: „Сила его вторая часть отъ сплук Сампсоновыхъ“⁴⁾. Вообще, сказанїи о Сампсонѣ въ древне-русской, особенно апокрифической, литературѣ было очень много⁵⁾, поэтому они не могли не отразиться въ разныхъ пластическихъ искусствахъ, живописи, скульптурѣ и ювелирномъ искусствѣ.

Дѣйствительно, такое изображенїе видимъ въ древне-русскомъ рельефѣ Кїево-Печерской лавры, въ гравюрѣ 1646 г. къ требнику Петра Могилы⁶⁾, въ заставкахъ Печерскаго патерика 1661 г.⁷⁾, а также въ „Ключѣ Разумнїя“ Голятовскаго⁸⁾. Наконецъ, въ Кїевѣ можно указать на весьма популярное скульптурное изображенїе Сампсона, раздирающаго льва, около стараго кїевского магистрата, сооруженное тамъ въ полов. XVIII в. Ив. Барскимъ⁹⁾ и недавно перенесенное въ городской музей. Скульптура эта не отличается особымъ изяществомъ, но не лишена оригинальности и пользовалась, кромѣ того, большою популярностью у мѣстнаго населенїя, будучи извѣстна подъ именемъ „Левїя“¹⁰⁾.

Подобныя изображенїя могли побудить къ воспроизведенїю фигуры Сампсона и въ украшенїяхъ старосвѣтскихъ козацкихъ домовъ. Первооснову же такихъ изображенїй на Украинѣ составляли, конечно, образцы древней греко-римской пластики¹¹⁾ или же какїя-либо сравнительно новыя изображенїя подвиговъ Сампсона въ искусствѣ западной Европы, такъ какъ на украинскїхъ гравированныхъ изображенїяхъ Сампсона замѣтно несомнѣнное влїянїе скульптурныхъ произведенїй¹²⁾ или сдѣланныхъ съ этихъ произведенїй рисунковъ.

Украшенїя жилыхъ строенїй живописью и другими приѣмами декораціи были связаны съ самою жизнью и развивались на Украинѣ вмѣстѣ съ подъемомъ народныхъ силъ. А жизнь украинскаго народа въ XVII—XVIII в. представляла собою героическїй періодъ, духъ котораго долженъ былъ проникнуть въ искусство, что дѣйствительно мы и видимъ въ изображенїяхъ козака-бандуриста. И теперь удерживается еще старая традиція помѣщать на стѣнахъ сельскихъ домовъ изображенїе кобзаря¹³⁾,—но уже не воина, а слѣпца. Слепый кобзарь—„Лїрникъ“ или бандуристъ—это воплощенїе нынѣшнихъ идеаловъ народа, сбитаго съ пути и извѣрившагося въ своихъ надеждахъ на лучшее; старецъ—кобзарь—учитель правды въ нынѣшнїй тяжелый вѣкъ. При другихъ условїяхъ, во время крѣпостного права

1) См. Исторїю русскаго государства Соловьева, т. III. 1555..

2) Кулишъ. Записки о южной Руси. I. 3.

3) Памяти. О-ва Люб. Др. Письменности, т. 81, ст. 30.

4) Памяти. С. К. Л. V. 2—6.

5) Напр., въ „Пелеѣ“ или „Дорогобычскомъ сборникѣ“ апокрифовъ

6) Требникъ. К. 1646, ч. II, л. 48.

7) Патерикъ или Отечникъ печерскїй. К. 1661 г.

8) Ключъ разумнїя або наука о зложенїю Казанїи Черниг. 1656. Заглавн. листъ. Можно привести другїе примѣры популярности подобныхъ изображенїй, напр., въ „Картинѣ Цебесовой“... Москва, 1786, на заглавномъ листѣ.

9) Закревскїй. Описанїе Кїева. Москв. 1868. 15.

10) Народныя повѣрїя объ этомъ изображенїи у Драгоманова: Малороссїйскїя народныя преданїя и рассказы. Ст. 98..

11) При Юстинїанѣ и послѣдующихъ императорахъ такое изображенїе стояло на площади близъ Августеона въ Царьградѣ.

12) Ср. изображенїя Сампсона въ Романскомъ искусствѣ (Палатинская капелла; Павловскаго, рис. 100, 101; Рельефъ изъ Комо. Venturi III, f. 125; изображенїе на флпфтяхъ. Kugler).

13) Ср. рис. изъ Гайе, узда. Такїя же изображенїя можно видѣть на стѣнахъ худож.-керамич. школы въ Каменецъ-Подольскѣ.

такимъ идеаломъ народа былъ идеалъ разбойническій и на стѣнахъ своихъ домовъ народъ изображалъ Кармалюка (въ Под. г.)¹⁾, Яношика Довбуша²⁾ и т. п. защитниковъ народа отъ „панщины“. Еще раньше предметомъ такой внимательности со стороны украинскихъ народныхъ массъ были козаки и гайдамаки. Поэтому неудивительно, что древность оставила намъ такую массу изображеній этого рода. Какъ видно, здѣсь все взято изъ жизни и все къ ней приноровлено.

Изображеніе „Козака Мамаю“ или бандуриста на дверяхъ старосвѣтскихъ домовъ Кулиши описываетъ со всеми подробностями³⁾. На сохранившихся до нашего времени подобнаго рода картинахъ тоже можно видѣть молодцеватаго запорожца съ лихо закрученными усами и съ чубомъ за лѣвымъ ухомъ (оселедецъ) на бритой головѣ; одѣтъ козакъ или въ дорожное платье, отороченное иногда мѣхомъ, или въ рубище съ заплатами, и вооруженъ лукомъ, ружьемъ, арбалетой, пикой или саблей,— вдали или около, вблизи пасется конь.

Кто этотъ козакъ? Изъ нѣсколькихъ строкъ обычной подписи на такихъ изображеніяхъ видно, что у этого загадочнаго козака

імя не одно, а есть їх до ката:
так зовуть, як набіжить на якого свата.

Изображенный на картинѣ казакъ—воинъ. Онъ дорожитъ только своимъ именемъ козака и больше ничѣмъ: какъ воинъ—онъ равнодушенъ къ тому, какъ его назовутъ и больше всего боится, чтобы его не прозвали трусомъ—„крамаремъ“ (торговцемъ):

Як хочеш назови мене: на все дозволяю,
Аби лиш не крамарем, бо за те поаю.

Къ ремеслу крамаря, которое находилось въ рукахъ евреевъ, военные относились съ особымъ отвращеніемъ, что сказалось въ цѣломъ рядѣ постановленій польскихъ сеймовъ⁵⁾, въ козацкихъ думахъ („дума про жидів—рандарів“)⁶⁾, въ книжной литературѣ⁷⁾ (въ украинской народной драмѣ). Такимъ образомъ, фигура Мамаю выхвачена изъ самой жизни, которая создавала и сеймовыя постановленія, и думы, и письменность съ театромъ.

Въ стихотвореніяхъ, помѣщенныхъ подъ такими изображеніями, этотъ безымянный козакъ выражаетъ свое торжество надъ поляками, евреями и татарами и безопасно (по запорожскі) шутитъ съ читателемъ. Такія подписи имѣютъ множество вариантовъ, но все онѣ, повидимому, копируютъ одинъ оригиналъ, который повторялся въ разное время въ нѣкоторыхъ драматическихъ произведеніяхъ старой украинской литературы, преимущественно въ народной вертепной драмѣ⁸⁾. Пинтическія правила XVIII ст. (Прокоповича) требовали, чтобы въ интерлюдіяхъ и интермедіяхъ къ главному дѣйствію, кромѣ разныхъ аллегорій и героевъ классической и священной древности, выводились лица простыя, изъясняющіяся при томъ и слогомъ простымъ. Отдѣльныя такія сцены изображаютъ запорожца, который произноситъ слова, встрѣчающіяся и на упоминаемыхъ подписяхъ, восхваляя свою удалъ и высказывая свое презрѣніе къ врагамъ.

1) Ср. у Свидницкаго: Люборацькі. К. 1900, 211. Роспись корчмы.

2) Въ Галиціи. Літ. Наук. Вістн. 1900.

3) Зап. о южной Руси, I.

4) Ів. I, ст. 188.

5) Во всей Польшѣ торговцы считались низкими людьми, такъ что шляхтичъ, взявшійся за торговлю, терялъ свое шляхетство (Конституція 1633, 1677 годовъ).

6) Антоновичъ и Драгомановъ. Историч. пѣсни малорусскаго народа, т. II.

7) Б. Хмельницкій въ драмѣ „Милость Божія, отъ бѣды людскихъ Украину свободившая“ (Кіевъ 1728) даетъ козакамъ завѣщаніе; „не торгуйте—луки, стрѣлы, мушкеты пыльнуйте“.

8) У Митроф. Довгалева и друг. См. Петрова. Очерки изъ исторіи украинской литературы XVII—XVIII вв. К. 1912. 477, 493, 507—512.

Однако, допустить на основаніи сказаннаго ту мысль, что сами изображенія „козака Мамаю“ имѣютъ подѣ собою тоже литературную основу и вслѣдствіе этого относятся по времени своего возникновенія къ XVII в., т. е. къ тому времени, когда появилась вертепная народная драма¹⁾, было бы слишкомъ рискованнымъ, ибо изображенія запорожца въ живописи существовали вполне самостоятельно и соединялись съ литературными представленіями случайно, пользуясь готовымъ стихотворнымъ восхваленіемъ подвиговъ козака, которое было примѣнено въ живописи въ качествѣ подписи къ картинѣ, а въ драмѣ, какъ популярный монологъ, въ устахъ главнаго простонароднаго героя²⁾, выводимаго драматургами XVIII ст.

Что живопись въ данномъ случаѣ была независима отъ драматическаго дѣйствія, которое подошло къ данному роду изображеній только въ XVIII стол., видно изъ того, что въ подписяхъ къ „Мамаю“ козакъ изображается уже пожилымъ, близкимъ къ смерти, (его—старика оставили силы, но умирать, лежа въ постели, ему не хотѣлось бы), тогда какъ на картинахъ мы видимъ молодца съ подвитыми усами, вызывающей позой и улыбкой на лицѣ. Въ виршахъ на картинѣ и въ монологѣ вертепной драмы этотъ молодецъ не имѣетъ опредѣленнаго имени, а между тѣмъ надпись на картинѣ называетъ его „козакомъ Мамаемъ“. Эти обстоятельства и заставляютъ различать картину и стихотворную подпись къ ней, какъ два разные мотива.

Но такъ какъ литературное творчество, вообще, имѣетъ близкое отношеніе къ творчеству художественному, то и здѣсь примѣненіе готоваго монолога народной драмы къ изображенію козака оставило свои слѣды. Литературное творчество сочеталось съ живописью и, заимствовавъ изъ послѣдней нѣкоторыя подробности, годныя для драматическаго дѣйствія, впоследствии отразило ихъ на нѣкоторыхъ картинахъ. Драматическое дѣйствіе, напр., въ одной вариации вертепной драмы³⁾ изображаетъ козака очень далекимъ отъ того идеальнаго образа, который привыкло видѣть въ немъ народное сознаніе (онъ изображенъ далеко не рыцаремъ, но „гультьемъ“, которому только и дѣла, что до жидовскихъ „пивницъ“ да „коморь“), а живопись подхватила такое каррикатурное изображеніе козака-гультья, напоминавшаго кутиль и обжоръ во французской, итальянской и англійской литературѣ стараго времени, и въ нѣкоторыхъ экземплярахъ „Мамаю“ изображаетъ козака за выпивкой и закуской. И замѣчательно, что такіе почти каррикатурные неправильно понятыя на основаніи опредѣленныхъ редакцій вертепной драмы живописные типы „козака Мамаю“ очень близко подходятъ своими формами и композиціей къ западнымъ иллюстраціямъ къ упомянутымъ сатирическимъ литературнымъ изображеніямъ кутиль и пропойць, въ родѣ „Гаргантюа“ Рабле, которые попали также въ Великороссію, гдѣ были тѣмъ же образомъ передѣланы въ нѣкоего „славнаго объѣдалу и веселаго подпивалу“⁴⁾.

Такимъ образомъ, въ литературномъ произведеніи можно найти только оправданіе каррикатурныхъ сближеній Мамаю съ западнымъ Гаргантюа. Случай подобныхъ сближеній должно отнести къ XVIII в., когда козачество дѣйствительно въ значительной мѣрѣ потеряло свое обаяніе и часто подвергалось осмѣянію.

Что касается происхожденія композиціи, изображающей козака-бандуриста, то историкъ Скальковскій въ объясненіе разсматриваемой картины приводитъ легенду о козацѣ Мамаѣ и утверждаетъ, что сами эти изображенія суть портреты дѣйствительно жившаго

¹⁾ Проф. Н. Петровъ появленіе ея относитъ къ XVII стол.

²⁾ Такая готовая характеристика въ народной драмѣ примѣняется къ цыгану, москалю, литвину и друг. персонажамъ.

³⁾ Н. Петровъ. Очерки изъ исторіи украинской литературы XVII—XVIII вв., ст. 477--478.

⁴⁾ Ровинскій. Русскія народныя картинки I. № 69. 70. Старинная картинка Гаргантюа была въ XVIII в. передѣлана въ каррикатуру на Людовика XVI, но русскія картины копированы съ древняго „Гаргантюа“.

козака-гайдамаки, наказаннаго въ XVI—XVII ст. за особое искусство присваивать себѣ „лядское“ и „жидовское“ добро. Поляки будто бы сами даже распространяли эту картину для устрашенія гайдамаковъ¹⁾. Извѣстный этнографъ Де-ля-Флизь тоже считаетъ этого запорожца исторической личностью и указываетъ Мамаевъ дубъ²⁾ въ урочищѣ Васильевскомъ, возлѣ с. Херсонки, Чигиринск. уѣзда. На этомъ дубѣ будто бы Мамай вѣшалъ „ляховъ и жидовъ“ и, наконецъ, самъ былъ повѣшенъ на немъ поляками³⁾.

Однако, если и можно согласиться съ сужденіемъ Скальковскаго относительно личности Мамаи, то польское происхожденіе разсматриваемыхъ изображеній Мамаи приходится отвергнуть, такъ какъ, во первыхъ, изображенія эти у поляковъ не встрѣчались, а только у козаковъ, которые, какъ извѣстно, усердно распространяли его въ гравюрахъ⁴⁾, а во вторыхъ, въ надписи подъ картиной и въ самой картинѣ запорожецъ рисуется фигурою весьма яркою и обаятельною. Отъ подробностей изображенія, иногда нѣсколько рѣзкихъ, грубоватыхъ, но своеобразно изящныхъ, всегда изобличающихъ стойкость и смѣлость души запорожца, вѣетъ возвышеннымъ патріотизмомъ и искренностью чловѣка, прямо смотрящаго въ глаза жизни, ничего не замалчивающаго и называющаго вещи своими именами, между тѣмъ, какъ изъ объясненія Скальковскаго слѣдовало бы ожидать здѣсь не насмѣшливаго восхваленія запорожцемъ своихъ подвиговъ, направленныхъ противъ ляховъ и евреевъ, а раскаянія. Кромѣ того, на многихъ живописныхъ варіаціяхъ „Мамаи“⁵⁾ козакъ изображенъ истребляющимъ поляковъ и евреевъ, а этого, очевидно, сами поляки не могли ни изображать, ни тѣмъ болѣе распространять.

Такимъ образомъ, за изображеніемъ козака „Мамаи“ необходимо признать украинское происхожденіе. За это говорить, кажется, и то, что отдѣльныя подробности разсматриваемыхъ изображеній служили иногда для козацкихъ живописцевъ самостоятельными темами⁶⁾.

Время появленія Мамаевъ, вѣроятно, не позже полов. XVII в. Къ намъ дошли собственно поздніе экземпляры Мамаевъ, но нѣкоторыя подробности изображеннаго на нихъ вооруженія запорожца, напр., лука⁷⁾, употреблявшагося еще до появленія огнестрѣльнаго оружія, заставляютъ предположить, что живописцы XVIII в. копировали древніе образцы.

Заслуживаетъ вниманія въ данномъ случаѣ и то обстоятельство, что козацкое искусство вырываетъ здѣсь изъ окружающаго лишь одну фигуру, наиболѣе любимую, простую и наиболѣе легкую для изображенія. Любопытно также присутствіе на изображеніяхъ Мамаи коня, являющагося съ XVI в. символомъ козацкой удали, и бандуры. Бандура, этотъ вѣрный ступникъ бездомнаго скитальца-гайдамаки, нѣсколько смягчаетъ рѣзкость описываемаго образа, а вмѣстѣ съ тѣмъ сообщаетъ ему глубоко поэтической отгѣнокъ. Подъ звуки бандуры козакъ пѣлъ свою думу, изливалъ страсти души своей⁸⁾, а передъ смертью ложилъ ее на могилѣ, чтобы буйный вѣтеръ, по степямъ летая, извлекалъ изъ

1) Скальковскій. Наѣзды гайдамаковъ на Западную Украину въ XVIII ст. Одесса 1895. 253—154. Его же „Мамай“ (повѣсть).

2) Издан. въ Иллюстрированной Исторіи Украины, Грушевскаго.

3) Этнографическія записи Де-ля-Флиза, иллюстрированныя многочисленными рисунками, хранятся въ Музеѣ Кіевской Дух. Академіи. (Петровъ: Описаніе рукописей Музея, ст. 154 № 306), а частью въ этнографич. отдѣлѣ Музея Имп. Александра III въ С.-Петербургѣ. (Изд. въ Р. Стар. 1892.)

4) Д-ръ Г. Франко. Український „вертеп“ Льв. 1907. 55.

5) Ср. Кіевск. Старина, 1898. III.

6) Гайдамака, бьющій жида (въ Камен.-Под. музеѣ), козакъ, топчущій татарина (на кафлѣ изъ Козельца ср. ниже), козакъ на охотѣ (ср. ниже).

7) Лукъ употребляли еще въ XVII в., а въ XVIII в. его замѣнилъ арбалетъ.

8) Палій въ далекой ссылкѣ не можетъ долго оставаться на высотѣ религіознаго возношенія души къ Богу и берется за бандуру. Кулишъ. Зап. о южной Русн. С.-Петербургъ, 1856. I, 188—189.

струнъ ея жалобные звуки¹⁾. Въ старину, въ козацкомъ товариществѣ бандура была самымъ любимымъ инструментомъ, она уступала первое мѣсто только гусямъ, которыя, на основаніи преданія о царѣ Давидѣ, были присвоены лицами духовнаго сана²⁾, поэтому по времени появленія бандуры и по формамъ ея можно судить о происхожденіи и развитіи разсматриваемой композиціи.

О времени появленія бандуры на Украинѣ разные писатели сообщаютъ довольно рано, напримѣръ, Папроцкій о кобзаряхъ говоритъ уже въ XVI в.³⁾

Такимъ образомъ, нашу композицію въ простомъ ея видѣ можно возвести къ XVI ст., если не считать ея прототипами нѣкоторыхъ болѣе раннихъ изображеній въ родѣ бандуриста среди музыкантовъ на древнихъ фрескахъ, украшающихъ одинъ изъ проходовъ на хоры Кіевской „Софіи“⁴⁾. При этомъ, если принять во вниманіе первоначальныя формы бандуры, приближавшейся сначала къ итальянской люти⁵⁾ со струнами на одномъ только гриффѣ, и позднѣйшія формы, осложнившіяся мѣстными добавками приструнковъ (струнъ на декѣ)⁶⁾, то можно будетъ всѣ извѣстныя изображенія козака-бандуриста расположить въ извѣстномъ хронологическомъ порядкѣ и тѣ типы, которые даютъ бандуру съ формами люти, выдѣлить какъ наиболѣе древніе. Дѣйствительно, простѣйшую конструкцію этого инструмента можно видѣть только на тѣхъ варіаціяхъ Мамаея, которыя отличаются наибольшей простотой и архаичностью вооруженія козака. Образцомъ такого изображенія можетъ служить картина Черниговскаго Музея, изданная въ „Кіевск. Старинѣ“ за 1898 г. (III).

Разные варианты „козака Мамаея“ представляютъ этого воина-гуляку неодинаково.

Такая многозначительность и разнородность Мамаевъ показываетъ, насколько этотъ идеальнѣйшій образъ козацкаго героя былъ популяренъ на Украинѣ (его изображали даже на уляяхъ⁶⁾ и днищахъ сундуковъ, не говоря уже о томъ, что это изображеніе распространялось также печатнымъ образомъ въ видѣ гравюръ⁷⁾, а сама эта популярность, въ свою очередь, тоже говоритъ за сравнительную давность его появленія, ибо для такого широкаго распространенія, какое имѣли въ XVIII в. и даже теперь имѣютъ эти изображенія, требовалось не малое время; при этомъ сложный типъ козака Мамаея долженъ былъ появиться поздно въ связи съ новымъ содержаніемъ козацкой жизни и знакомствомъ козацкихъ художниковъ съ техническими приемами сложныхъ живописныхъ изображеній.

Такія изображенія представляютъ козака въ степи, усѣянной могилами, или въ лѣсу, въ компаніи товарищей. Здѣсь сцена происходитъ у огня, на которомъ готовится пища⁸⁾; подлѣ товарищи козака стрѣляютъ дичь⁹⁾, истребляютъ враговъ¹⁰⁾, развлекаются танцами¹¹⁾ и шутками съ присутствующими здѣсь женщинами¹²⁾. Въ нѣкоторыхъ же случаяхъ пирушка съ чистаго поля переносится во дворъ или внутренность корчмы¹³⁾.

Если присмотрѣться къ подробностямъ изображеній: забавъ, пирушекъ и военныхъ доблестей козаковъ, то не трудно будетъ убѣдиться въ томъ, что выраженіе идеаловъ народа иногда соединялось здѣсь съ переработкой какихъ то готовыхъ заимствованій живописныхъ

1) См. тамъ же (въ приложеніи къ I т.), въ сборникахъ Метлинскаго, Гринченка и др.

2) Кулишъ. Зап. о южной Руси. I. 190. Встрѣчаются на кафельныхъ изображеніяхъ.

3) Encyklopedyja powszechna Olgebranda. 1860. t. XIV, 254.

4) Солнцевъ. Древности Россійскаго Государства.

5) Фаминцынъ. Домра и средныя ей инструменты. СПБ. 1891.

6) Росписная пасѣка. К. Шероцкій К.-Под. 1912.

7) Ср. картину, имѣющуюся на выставкѣ Харьковскаго археол. съѣзда. Каталогъ выставки № 749-а (отд. истор. древностей).

8) Мамай Харьковскаго Ист.-Фил. Общества (ib., № 158 а, № 753).

9) Изображеніе Мамаея въ музеѣ Тарновскаго въ Черниговѣ.

10) Каталогъ выставки Харьк. археол. съѣзда № 665.

11) См. въ „Ілюстров. іст. України“ М. Грушевскаго, р. 165. 199.

12) Среди кафельныхъ рисунковъ.

формъ извѣ. Присутствіе собачки ¹⁾, напр., особыя зданія ²⁾, обстановка пирушки—пейзажъ, а зачастую и колоритъ изображеній какъ разъ подходитъ къ голландскимъ и нѣмецкимъ жанрамъ XVI—XVII вв., изображавшимъ именно простонародныя увеселенія, попойки, охоты и т. д. ³⁾, съ характерными подробностями, встрѣчающимися на украинскихъ „Мамаяхъ“ ⁴⁾. Привившись здѣсь черезъ мѣстныхъ и пріѣзжихъ художниковъ ⁴⁾, эти жанры на Украинѣ измѣнились въ особую типичную форму, которою пользовались самоучки-художники для изображенія любимыхъ народомъ сценъ изъ военнаго быта,—въ форму, послужившую, вѣроятно, схемой и для приводимаго настѣннаго изображенія, и тѣхъ картинъ, которыя видѣли на стѣнахъ домовъ Кулишъ, Павловскій, Нечуй-Левицкій (танцующій запорожець) и др. Существовали именно опредѣленные типы, отъ которыхъ упоминаемыя изображенія едва-ли могли отступать.

На Украину видоизмѣненія указанныхъ голландскихъ жанровъ зашли въ видѣ гравировальныхъ воспроизведеній на ряду съ другими темами, которыя встрѣтимъ дальше,—только на Украинѣ все же онѣ приняли какъ бы мѣстную окраску, и голландскихъ крестьянъ здѣсь замѣнили запорожскіе „гультяи“. Подобную замѣну могъ сдѣлать любой козацкій живописецъ—членъ цеха или стоявшій внѣ его. Вспомнимъ хотя бы запорожца, который рисовалъ украинскіе типы для „Лѣтописнаго повѣствованія о Малой Россіи“ Ригельмана ⁵⁾, а также многочисленныхъ гравировъ, учениковъ и учителей рисовальныхъ школъ.

Нелишнимъ, наконецъ, будетъ отмѣтить то обстоятельство, что наши изображенія „козака Мамаи“, по существу своему, представляютъ собою почти первые дошедшіе до насъ русскіе образцы военныхъ жанровъ. Попытка писать военные сцены—битвы, лагеря и т. п. дѣлались и въ XV—XVI в., о чемъ свидѣлствуютъ цитированныя выше правила Львовскаго и Перемышльскаго малярныхъ цеховъ, но сохранились только далеко несовершенныя отраженія такихъ жанровъ въ видѣ разсмотрѣнныхъ только что народныхъ изображеній козака Мамаи ⁶⁾.

Примѣчательна живучесть композиціи „Мамаи“. Переживание ея можно видѣть и теперь еще въ домахъ крестьянъ въ видѣ изображенія нищаго кобзаря ⁷⁾. Ее разрабатывали также позднѣйшіе художники: напр., И. Рѣпинъ (Гайдамака 1889 г.), или С. Васильковскій („Мамаи“ на выставкѣ „Общества художниковъ“ въ Петербургѣ весной 1911 года).

Къ этому жанру примыкаютъ и тѣ недошедшія до насъ военные изображенія и портреты козаковъ, которые существовали въ домѣ Богдана Хмѣльницкаго, Черныша, или тѣ, которые описывали Гоголь, Котляревскій и другіе авторы. Эти изображенія были столь же характерны для козацкой обстановки, какъ и изображенія Мамаи. Всѣ эти козацкіе портреты, всадники, дымящіяся пушки, кони заставляютъ вспомнить многочисленные данныя искусства и литературы о старомъ искусствѣ козаковъ, вообще.

Объ искусствѣ козацкихъ живописцевъ въ изображеніи лица свидѣлствуютъ: Павелъ Алеппскій ⁸⁾, кунштовыя книги, наполненныя портретами гетмановъ, войсковыхъ

1) См. Мамаи въ альбомѣ Де-ля-Флиза, скопированный съ древняго образца. Рис. у Грушевск. 171.

2) Каталогъ выставки Харьк. Арх. съѣзда № 103.

3) Главные представители этого рода были Адрианъ ванъ Остаде, Исаакъ ванъ Остаде, Адрианъ Броуверъ, Янъ Стенъ, Ракирдъ Брокенбюрчъ, Корнелисъ Дюзартъ, Герардъ Доу и др. при этомъ нѣкоторые изъ нихъ были, повидному, знакомы съ Украиной: таковы Конрадъ Вауманъ (XVII в.), Иоганъ Мейсенъ (XVII), Абр. Вестерфельдъ, Гондіусъ и др.

4) Таковы были Гондіусъ, Вестерфельдъ и др.

5) Ригельманъ. Лѣтописное повѣствованіе о Малой Россіи.

6) Въ новѣйшей русской живописи, какъ извѣстно, военные жанры впервые стали разрабатываться только въ XIX в. со времени Орловскаго.

7) Ср. рис. изъ м. Марковки, Ямп. уѣзда.

8) Путешествіе Антиохійск. патріарха Макарія въ Москву въ половинѣ XVII в., ст. 76.

старшинъ, іерарховъ, королей и даже папъ¹⁾, многочисленныя собранія портретовъ въ общественныхъ и частныхъ коллекціяхъ²⁾ и такіе документы, какъ цеховыя правила, позволявшія, напр., принимать въ цеха не иначе, какъ только послѣ написанія мастеромъ портрета военной или охотничьей сцены и религіозной картины³⁾; существовали и конные портреты⁴⁾.

Въ домахъ портреты писали еще по примѣру Византіи и Великокняжеской эпохи, какъ объ этомъ свидѣтельствуесть Патерикъ печерскій⁵⁾ и портреты князей въ церквахъ; а въ періодъ XVII—XVIII ст. на употребленіи портретовъ сказывалось уже вліяніе иностранныхъ примѣровъ⁶⁾. Писались, обыкновенно, портреты національныхъ героев—Хмѣльницкаго, Дорошенка (съ янычарской бородой), Полуботка, Острияницы и др., какъ это мы видѣли, напр., въ домѣ Хмѣльницкаго или воронежскаго сотника Черныша⁷⁾. Встрѣчались портреты въ ратушахъ⁸⁾ и въ церквахъ, что давало поводъ къ перенесенію ихъ на стѣны домовъ. Измайловъ, посѣтившій Кіевъ въ концѣ XVIII в., говоритъ о Лаврской Успенской церкви: „на стѣнѣ написаны (налѣво отъ входа) портреты великихъ мужей и героев: великіе князья и малороссійскіе гетманы (Наливайко, Хмѣльницкій...) являются одинъ за другимъ къ великому удовольствію патріота“⁹⁾.

О важнѣйшихъ событіяхъ изъ исторіи Украины, которыя, какъ извѣстно изъ предыдущаго, тоже писались въ козацкихъ домахъ¹⁰⁾, къ сожалѣнію, неизвѣстно—какого они были содержанія, а по двумъ-тремъ картинамъ этого характера въ домѣ полтавскихъ епископовъ¹¹⁾ судить о подобныхъ изображеніяхъ невозможно, такъ какъ упомянутыя картины касались позднѣйшихъ событій шведско-русскихъ войнъ и имѣли болѣе аллегорическій характеръ, чѣмъ историческій. Извѣстно, во всякомъ случаѣ, что изображенія войнъ, походовъ, осадъ были доступны козацкимъ живописцамъ, и образцы таковыхъ изображеній сохранились въ гравюрахъ¹²⁾ и даже иконахъ (изображеніе чуда Почаевской Бож. Матери).

О событіяхъ, заимствованныхъ изъ Александріи и упоминаемыхъ Котляревскимъ среди настѣнныхъ картинъ, уже частью извѣстно намъ изъ предыдущихъ страницъ. Въ XVII и нач. XVIII в. эпизоды изъ Александріи писались на стѣнахъ дворцовъ московскихъ государей¹³⁾ и распространялись печатнымъ путемъ черезъ гравированные листы, описанные и изданные въ значительномъ количествѣ Д. Ровинскимъ¹⁴⁾. Основаніемъ же для нихъ служили иллюстраціи Нюрнбергской хроники¹⁵⁾, которыя привлекали къ себѣ воинственнымъ настроеніемъ.

1) „Искусство и художественная промышленность“ 1901. № 10. Статья Истомина.

2) Особенно замѣчательна галерея портретовъ Кіевскихъ митрополитовъ, собранная въ музеѣ Кіевской Духовной Академіи.

3) М. Грушевскій. Исторія України Руси т. VI, 371.

4) Таковъ портретъ гетмана Сагайдачнаго въ книгѣ Саковича 1620 г., конное изображеніе гетмана на одной изъ кафелей, найденныхъ Лебединцевымъ (Кіевская Старина, 1882, 1887), портретъ Тимоша Хмѣльницкаго, видѣнный и описанный Павломъ Алеппскимъ (Путеш. Антіох. патр. Макарія, ст. 19).

5) Патерикъ или отечникъ Печерскій. Кіевъ. 1661, л. 25.

6) Венеціанецъ Аретино (XVI ст.) пишетъ о своей популярности, что онъ видитъ собственные портреты на фасадахъ дворцовъ и на другихъ предметахъ наряду съ портретами Александра Вел., Цезаря, Сципіона.

7) Кулишъ. Сочиненія и письма, т. V, 125—129.

8) Напр., въ Кіевской. Закревскій, Опис. стар. Кіева, I. 96.

9) Путешествіе въ полуденную Россію Влад. Измайлова. М. 1805. Ч. I, 21—22.

10) Кулишъ. Сочиненія и письма, т. V. 101... 124...

11) Грановскій. Полтавская епархія въ ея прошломъ и настоящемъ. Вып. I, ст. 163, 164.

12) Осада Кафы Сагайдачнымъ, изъ виршей Саковича „на жалосный погреб задного ридера. Сагайдачнаго“ (Ровинскій. Матеріалы для русск. иконографіи, I. 75).

13) Забѣлинъ. Бытъ русскихъ царей и царицъ. М. 1891, ст. 191.

14) Русскія народныя картинки. I. № 140, 141, 142. XV.

15) Ib. ст. 131, т. I.

Весьма близко къ козацкому быту стоитъ изображеніе совы, стерегущей домъ, сплсанное съ стѣнной картины XVIII в.

Сова была въ старой Украинѣ символомъ степного сторожа¹⁾. Крикъ совы служилъ козакамъ для привѣтствій и считался сторожевымъ военнымъ знакомъ²⁾. Сова даже была какъ бы символомъ самого козака: подпись подъ однимъ изъ изображеній козака Мамай, описываемыхъ Скальковскимъ³⁾, говорить:

„Всяк се може скаже що я з риби родом,—
Ніт бо,—з пугача дід мій плодом!

Какъ образъ осмотрительнаго сторожа, охранителя козацкаго табора или зимовья, сова изображалась въ козацкихъ домахъ и на предметахъ козацкаго повседневнаго обихода и хозяйства: пороховницахъ, знаменахъ⁴⁾ палкахъ, печаяхъ, ульяхъ и др.

Основаніемъ своимъ такія изображенія имѣли русско-народныя и общеевропейскія повѣрья о совѣ, приписывающія ей какую-то чудодѣйственную силу охранять отъ бѣды человека и его имущество.

Еще Апулей (I в. по Р. X.) сообщалъ, что въ его время словенную сову пригвоздили къ дверямъ дома⁵⁾; христіане I в. тоже, по словамъ Калумеллы, прибывали „ночныхъ“ птицъ на крестахъ для защиты посѣвовъ отъ вредныхъ вѣтровъ и непогоды⁶⁾. Рейнакъ приписываетъ также охранительное значеніе древнему обычаю классическаго міра помѣщать фигуры птицъ на фронтонахъ храмовъ и святилищъ (объ этомъ обычаѣ свидѣлствуютъ не только живописныя изображенія древнихъ зданій, перешедшихъ въ средніе вѣка на фронтисписы рукописей, но также и архитектурный терминъ *ἀετός*, *ἀέτοια* въ смыслѣ фронтона храма). Ссылаясь на аналогію современныхъ сельскихъ обрядовъ западной Европы, гдѣ нерѣдко встрѣчаются хищныя птицы орлы, соколы, совы⁷⁾, прибитыя къ дверямъ, Рейнакъ заключаетъ, что въ древности живописныя и скульптурныя фигуры птицъ, помѣщенныхъ на зданіяхъ, были остаткомъ вѣрованій тотемизма⁸⁾, т. е. тѣхъ первобытныхъ воззрѣній, когда различныя животныя считались воплощеніями умершихъ предковъ, носителями мудрости, покровителями и защитниками отъ разныхъ демоновъ, карателями зла.

Такимъ образомъ, наше изображеніе имѣетъ своимъ основаніемъ весьма древнее вѣрованіе объ охранительныхъ свойствахъ ночныхъ птицъ, прекрасно изложенное и въ средне-вѣковыхъ фізіологическихъ сборникахъ, въ родѣ сборника „*Historia sacra animalium*“ переведеннаго и на русскій языкъ⁹⁾. Тамъ приписывается совѣ способность предупреждать несчастье, а также особая мудрость, которой слѣдуетъ учиться человеку: „пные

1) Запорожцы считались при этомъ „характерниками“—вѣдунами.

2) Пугу! Пугу! Козак з лугу! у Эварипцаго въ Матеріалахъ по исторіи Запорожья.

3) Скальковскій. Наѣзды гайдамакъ въ западную Украину въ XVIII ст. Одесса, 1845.

4) См. знамя на гравюрѣ въ честь І. Кроковскаго, К. 1713 г. Голубевъ. Старый корпусъ Кіевской Акад. К. 1913, р. 3, 4.

5) *Metamorphosae*. III, 23.

6) Калумелла—писатель I в. (см. *De cultu agrorum*, caput, X).

7) Аналогичный обычай можно наблюдать и въ Подольской губ., гдѣ убитыя совы и вороны подвѣшиваются къ потолку конюшни.

8) Reinach. *Aethos Prometheus*. *Revue Archéologique*. 1907. IX. 55..

9) Исторія о животныхъ безсловесныхъ или фізическое описаніе извѣстнѣйшихъ звѣрей, птицъ, рыбъ, земноводныхъ, насѣкомыхъ, червей и животнорастеній, съ присовокупленіемъ правоучительныхъ удобовѣреній, изъ природы ихъ взятыхъ. Москва, 1803 (пер. съ латинскаго), глава XXXIII.

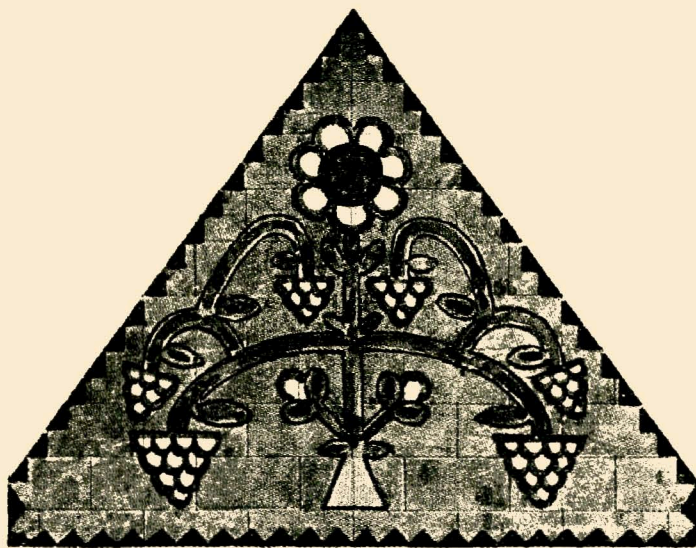
сихъ птицъ (совъ) съ премудрыми сравнивають, которые ученіе себѣ приобрѣли ночными бдѣніями и уединенными разсужденіями, которые одни во тьмѣ видятъ¹⁾.

Въ южно-русскую литературу и искусство мысль о совѣ-сторожѣ попала очень рано. Такъ, напр., въ выраженіи „Слова о полку Игоревѣ“: „дивъ (сова, филинъ) кличетъ верху дерева“ нѣкоторые видятъ образъ степного сторожа, который, подобно запорожцамъ, замѣтивъ врага съ верхушки дерева, даетъ о немъ вѣсть, причемъ подъ словомъ „дивъ“ разумѣютъ сову²⁾.

Вслѣдъ за этимъ ту же мысль встрѣчаемъ въ западно-европейскомъ³⁾ и въ русскомъ искусствѣ⁴⁾.

К. Шероцкій.

(Продолженіе слѣдуетъ).



1) Сообразно съ этимъ, древніе греки считали сову символомъ богини Аѳины, и изображенія совъ чеканились на монетахъ съ именемъ этой богини. Также и на тезисѣ Кіевской Акад. 1713 г. изображены студенты, предводительствуемые Аѳиной Палладой съ совой на знамени. Голубевъ, Старый корпусъ Кіевской Акад., рис. 3—4.

2) „Слово о полку Игоревѣ“ Бицна въ „Русскомъ Вѣстникѣ“ за 1874 г. Февраль. 170—172.

3) Въ романскомъ искусствѣ (Venturi, III, 141), у Микель Анджелио на гробницѣ Медичисовъ между ногъ лежащей фигуры ночи (Denkm. der renaissance—sculptur in Italien tab. 526), въ орнаментахъ искусства ренессанса, напр., цѣлое гизадо совъ среди орнаментированныхъ пилястровъ храма Анастасіи въ Веронѣ (Venturi, IV, 531), у нидерландскаго художника XVI в. Генриха метъ де Блеса, гравюру Ridinger'a 1755 г. и т. д.

4) „Искусство и Художеств. Промышленность“ 1899. № 6 (приложеніе); гр. Бобринскій: Народныя русскія деревянныя издѣлія, вып. I.



РОПСЪ, ИДЕОЛОГИЯ И ПСИХОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА.

Очеркъ представляет отрывокъ изъ доклада, читаннаго весной этого года въ Кіевѣ въ частномъ кружкѣ. Приводимыя письма Ропса появляются по-русски впервые: единственная русская работа о Ропсѣ — г-на Евреина (изд. Н. И. Бутковской. «Современное искусство», вып. 4) пользуется переписку Ропса лишь для нѣсколькихъ небольшихъ цитатъ. 6 іюля (н. с.) 1913 г. Ропсу, родившемуся въ 1833 г., было-бы 80 лѣтъ.

Величайшій гравёръ современности“, „творецъ современнаго эпоса о царствѣ женщины“, что хочетъ сказать Ропсъ своимъ искусствомъ? Что имѣлъ онъ сказать, странный человѣкъ съ острой бородкой и раздувающимися ноздрями, совмѣщавшій Аполлона, Геркулеса и Мефистофеля, когда, послѣ дня своей *vie de debauché*, „твердою рукою переносилъ на бумагу то, что другіе видятъ во снѣ“? Въ такомъ аспектѣ видитъ онъ самъ созданный имъ кошмарный міръ: съ ужасомъ отвращается отъ него? мучается имъ? сладострастно его смакуетъ? Хочетъ-ли онъ, напугавъ, предостеречь: „Вотъ какова женщина. Бойся и бѣги ея“? Или въ этомъ—надрывъ, отчаяніе, кулачишка: „Женщина, проклятая, и мнѣ не уйти изъ-подъ твоей страшной власти!“? Или, пресыщенный и усталый, искусственно раздражаетъ себя, создавая дьявольскія комбинаціи: „Сорбетъ слаще, когда вкушать его—грѣхъ“. Какая душа у него—замкнутая, отрекающаяся жизни и ея соблазновъ? разорванная, замученная внутренними противорѣчіями? испепеленная, опустошенная? И его жизнь—одинокая жизнь бѣжавшаго отъ ужасовъ міра отшельника? болѣзненные метанія недужнаго духа? маниакальное безуміе Жюль де-Ретца?—Попробуемъ заглянуть въ эту жизнь, въ эту душу,—ощутить душу этого творчества.

«Сдѣлалъ двѣ дикія вещи,—одну ты увидишь въ Брюсселѣ. Манэ сказалъ, что студія эта *de toute première force*, а отъ Манэ это чего-нибудь да стоитъ,—онъ не изъ тѣхъ, кто льститъ.—Въ Парижѣ—*cours de Paris!*—имѣлъ я случай видѣть черные, въ красные цвѣты, шелковые чулки красивой дѣвушки, любовникъ которой въ Монако. Я написалъ ее голой, какъ богиню,—натянулъ длинныя черныя перчатки на прекрасныя тонкія

руки, которыя вотъ ужъ три года, какъ я цѣлую, — надѣлъ на голову одну изъ этихъ большихъ Гэнсборо, что придаютъ нашимъ дѣвушкамъ степенную важность женщинъ XVII столѣтїа, — и моя «Pornocratie» была готова. Я совершенно безъ ума отъ этого рисунка. Она — почти въ тѣхъ-же размѣрахъ, что «Искушеніе», и я сдѣлалъ ее въ четыре дня, въ жарко натопленномъ салонѣ голубого сатина, гдѣ опопонаксъ и цикламень давали мнѣ, благословенную для работы, маленькую лихорадку. Купить ли ее кто-нибудь? — Но для меня это совершенно безразлично. — Я счастливъ, что тебѣ нравится мое «Искушеніе». Я думаю, что это хорошій рисунокъ, — и завѣряю тебя, что я не имѣлъ при этомъ никакого иного намѣренія, кромѣ какъ оставить своимъ внукамъ память о прекрасномъ, сверкающемъ тѣлѣ моей маленькой подруги, дорогой крошки, которая была и пребудетъ моей возлюбленной» (1879).

«...Все запортретировалъ, что только попало на глаза, — отъ старыхъ дубовъ до юныхъ собакъ и садовника. Но... я не свободенъ: здѣсь есть маленькая дама, блондинка, какъ новый талеръ, которая, на мой взглядъ, требуетъ большаго, чѣмъ того стоятъ округлости ея колѣна. Все-же, отъ такихъ вещей нельзя отказываться, если состоишь художникомъ, и притомъ мужескаго пола: нужно имѣть вѣжливость своего пола и своего искусства.

Я встрѣтилъ ее въ римской виллѣ, которую недавно здѣсь открылъ. Выпивъ предварительно колоссальное количество романи 1858, я тополи видѣлъ выше ихъ верхушекъ и башни — выше флюгеровъ; я пѣлъ себѣ невѣдомыя, но прелестныя вещи на соответствующемъ обстоятельствамъ языкѣ, — пока не пришелъ такимъ образомъ къ руинамъ, гдѣ подозрѣвалъ какого-нибудь археолога или историка, собирающаго обломки, — а нашелъ свѣтловолосую и голубую барышню, которая, улыбаясь, спросила:

— Вы m-ieur Октавъ, не такъ ли?

— Я есмь, былъ и буду имъ, — отвѣчалъ я подъ воздействием романи 1858. — Но въ настоящую минуту меня зовутъ Квинтъ Флавій, я центуріонъ, римскій офицеръ, и я имѣю полномочія развязывать пояса свѣтловолосымъ дѣвицамъ.

— Я никогда не ношу пояса, m-ieur!

— Совершенно, какъ и я! Соединимъ наши сердца. О, если бы удалось намъ эти развалины заселить вновь!

Мы поняли другъ друга... «Я видѣлъ ея круглое колѣно», какъ поется въ пѣснѣ, — и увижу его еще разъ, въ Брюсселѣ. Она красива, какъ Фрагонаръ, и имѣетъ ямочки даже на спинѣ. Восемнадцать лѣтъ! Чего еще хотѣтъ отъ боговъ?

...Провелъ съ ней весь вчерашній день, совершенно пьянъ блондинностью. Мнѣ кажется, — я цѣлую всѣ весны. О, день, полный солнца! Какъ она вся потонула въ волосахъ! — Я сдѣлалъ прелестный набросокъ...» (1872).

«Поцѣлуй за меня свою добрую славную жену въ ея прекрасныя свѣжія щеки. Ты — счастливый человѣкъ, старый дружище!» (августъ 1893).

Позвольте, какъ же такъ? Да, вѣдь, „преступно-нормальный человѣкъ“, который писалъ эти брызжущія радостью жизни строки, — и художникъ, создавшій единственный, неповторяемый, жуткій міръ кошмарнаго искусства, — вѣдь это-же — разные люди! Здѣсь противорѣчіе! Вѣдь, онъ шельмовалъ въ своемъ искусствѣ ту, чьи руки цѣловалъ въ жизни, и дьявольской печатью клеймилъ „прекрасное, сверкающее тѣло“? Кто же онъ? „Художникъ, первымъ трактовавшій эротическіе сюжеты трагически, воплотившій въ своемъ творче-

ствѣ всеобщій неврозъ и аналитическій духъ современности“,—или кавалеръ Фоблазъ, герой мимолетныхъ романовъ, легкихъ приключеній, — живой, бездумной, безоглядной жизни?

„Я безъ ума отъ современной жизни“. „Парижъ — въ немъ жить и умереть!“—Да, вѣдь, въ искусствѣ своемъ онъ зафиксировалъ эту современность какъ овеществленный бредъ, какъ длительный кошмаръ,—и Парижъ, какъ Содомъ, какъ апокалиптическую блудницу?..

Что же это? Непослѣдовательность? Лицемеріе? Поза?—Но, вѣдь, тѣмъ, главнымъ образомъ, и впечатляетъ искусство Ропса, что даетъ иллюзію громадной искренности и пережитости.

Болѣе или мѣнѣе всѣ, кто писалъ о Ропсѣ, говорятъ о противорѣчіяхъ жизни и творчества: „Біографія Ропса не слишкомъ подзадариваетъ познакомиться съ нимъ, какъ съ художникомъ“, „знакомясь съ его жизнью, мы испытываемъ такое же разочарованіе, какое испытывалъ Бальмонтъ, отправившись къ Метерлинку повидать поэта-мистика и узрѣвшій, вмѣсто того, спортсмена-буржуа“, „Ропсъ въ рисункахъ и въ жизни—явленія совершенно разнаго интереса“... Правда—здоровякъ, удачникъ, безконечно жадный къ жизни искатель впечатлѣній и приключеній,—всесвѣтнѣйшій бродяга, кумиръ женщинъ, идолъ друзей,—все время на людяхъ и въ движеніи,—и такое исключительное, замкнутое, странное искусство.

И все-же, думается, до конца постигнемъ мы скрытый смыслъ и тайну очарованія этого искусства не отрывая его отъ того, кто его создалъ, но лишь черезъ него и въ немъ.

«...У меня сейчасъ въ головѣ...—рисовать типы и сцены этого столѣтія, которое я считаю такимъ изумительно интереснымъ... Жажда грубыхъ наслажденій, страсть къ деньгамъ низкіе интересы,—наложили на лица большинства нашихъ современниковъ въ высшей степени своеобразную маску, на которой можно прочесть крупныя буквы — «инстинктъ извращенности», о которомъ говоритъ Поэ. Все это кажется мнѣ занятнымъ, и достаточно характернымъ для того, чтобы художникамъ попытаться честно закрѣпить фізіономію своего времени...—Увѣряю васъ, я не шаржирую: скорѣе, я даже иду позади натуры... Тупо и просто даю я то, что ощущаю нервами и вижу глазами,—и въ этомъ вся моя эстетика...» (мартъ 1872).

«— Я не знаю, куда идетъ мое искусство,—нахожусь ли я въ старой или новой игрѣ, современенъ я или нѣтъ. Я знаю только одно, что во мнѣ наилучшія желанія честно сдѣлать свою работу. Сорокъ лѣтъ ничего не взяли у меня,—ни энтузіазма, ни вѣры въ прекрасныя вещи. Хорошъ-ли мой рисунокъ или нѣтъ,—не знаю. Я работаю, какъ бенедиктинецъ». (1877).

«...Не знаю, дѣлаю-ли я что-нибудь, что мнѣ нравится; а ужъ нравится-ли это другимъ—это для меня такъ же безразлично, какъ прошлогоднія перчатки. Мнѣ кажется, я нахожусь въ положеніи женщинъ, беременныхъ отъ демоновъ странными существами, существами ужасающими,—можетъ быть, только съ водянкой головы, но которыя не могутъ нормальнымъ образомъ выйти на свѣтъ. Но если бы даже мнѣ пришлось, какъ японцу,

вскрыть себѣ животъ,—мысль должна выйти изъ меня въ жизнь, и этому міру, который, съ кровью различнѣйшихъ расъ, движется во мнѣ,—надо на свѣтъ. И пусть это будетъ не больше, какъ мышъ,—это не будетъ мышъ каждаго: non hic mus omnium!» (1895).

«...Эпическое потенциально въ каждомъ предметѣ,—будь то драка воловьихъ погонщиковъ въ кабацѣ, или прачка, выколачивающая у ручья бѣлье... Нужно только съумѣть вѣрно ударить,—и изъ самага загрязненнаго сточными водами жизни камня можно высѣчь огонь поэзіи» (мартъ 1872).

«...Поймите глубину изумленія, овладѣвшаго мной, когда впервые очутился я лицомъ къ лицу съ этимъ чрезвычайно страннымъ продуктомъ, называемымъ «парижанкой». *Mieur Prudhomme*, на углу улицы наткнувшійся на готтентотскую Венеру въ національномъ костюмѣ, былъ бы изумленъ менѣе, чѣмъ я передъ этимъ невѣроятнымъ *composé* изъ шелка, нервовъ и пудры. И какъ я люблю ее!» (ibid).

«...Я знаю почти всѣхъ моихъ женщинъ... Я могу подписать подъ своими работами: «я видѣлъ это,—видѣлъ въ ресторанѣ на *Champs Elisées*» (1879).

«...Съ одинаково счастливой радостью рисую я и густо подкрашенные глаза парижанки, и благословенную дородность тѣла моихъ фландрскихъ сестеръ» (1872).

«...Х-ха! Парижъ! Какъ тамъ себя растрачиваешь!—Но какая великолѣпная, блестящая трата!» (іюль 1885). «Парижъ—лучшій городъ въ мірѣ: тамъ жить—тамъ умереть... Весело, занятно, полно движенія,—и женщины прекраснѣй, чѣмъ гдѣ-бы то ни было...» (февраль 1877).

«Молодые поэты,—добрыя дѣти,—возлагаютъ золотые ореолы на головки милыхъ маленькихъ барышень,—что впоследствии затрудняетъ тѣмъ прическу. Что же, всѣ мы дѣлали это. Мы опустошали этихъ маленькихъ глупышекъ, требуя отъ нихъ, чтобы онѣ вдохновляли насъ на великія дѣла. Надо-бы брать—ихъ больше за груди, чѣмъ за чувства: это было бы круглѣй, къ тому же... Да, женщины вдохновляютъ насъ на большія дѣла, но они-же и мѣшаютъ намъ ихъ выполнить...—Лучшее качество женщины—доброта. Доброта можетъ имѣть красивыя бедра. Богъ самъ ее такъ создалъ...—Флоберъ...оставилъ письма одной женщинѣ, которая этимъ глупѣйшимъ образомъ хвасталась. Для него единственнымъ оправданіемъ было то, что эта дама имѣла красивую и легкую ножку, и что она водила за носъ всѣхъ, кто дѣлалъ ей прекрасную литературу...» (апрѣль 1894).

«Любовь женщинъ, какъ ящикъ Пандоры, заключаетъ въ себѣ всѣ боли жизни, но облачаютъ ее такіе золотые листья, такъ полна она красокъ и ароматовъ, что никогда не пожалѣешь, что открылъ ящикъ. Всякое счастье требуетъ оплаты; я немного умираю отъ сладкихъ и тонкихъ ароматовъ, что поднимаются отъ злого ящика,—и, все-таки, моя дрожащая отъ старости рука находитъ еще силы повернуть ключъ. Что—жизнь, слава, искусство! Я отдалъ все за благословенные часы, когда голова моя въ лѣтнія ночи покоилась на грудяхъ, формованныхъ кубкомъ еульскаго короля,—но ихъ ужъ нѣтъ, какъ нѣтъ его...» (1892).

Человѣческія драгоцѣнности писемъ Ропса стоятъ, конечно, большаго того, чтобы приводиться въ отрывистыхъ цитатахъ въ качествѣ иллюстрацій къ тѣмъ или инымъ положеніямъ,—и когда нибудь полный и обстоятельный переводъ ихъ дастъ книгу большой цѣлостной и своеобразной поэзіи, цѣнную не только съ точки зрѣнія интереса къ личности, жизни и творчеству художника, но и абсолютно. Все же, полагаю, паѳосъ этой жизни и этого творчества—с т р а с т ь—вполнѣ явствуется и изъ приведенныхъ отрывковъ (а они нарочно такіе пестрые

и понадерганы изъ разныхъ мѣстъ). Страсть! Въ этомъ тонетъ кажущееся противорѣчіе жизни и творчества (страстная жизнь, страстное искусство),— въ этомъ тайна обаянія искусства Ропса („только страстное прекрасно въ тебѣ, мгновенный человѣкъ!“). Силы, напряженія, горѣнія духа требовала эта жадная душа—и славословила ихъ вездѣ, гдѣ находила. Чтó изъ того, что только во злѣ, въ порокѣ, въ гибели нашель онъ эту покоряющую силу,—„последній соблазнъ для ищущаго“: интенсивности ихъ сложилъ онъ последній гимнъ своего искусства, *Félicien Rops l'intense*. Онъ не обманывалъ себя и другихъ,—у него былъ вѣрный глазъ и острое чутье: да, зло,—да, порокъ,— да, гибель,—но въ нихъ—сила, въ нихъ высшая острота и напряженность ощущенія,—и онъ ихъ „принялъ и привѣтствовалъ звономъ щита“. И безъ всякихъ „хотя“ принялъ *que tes mains soient déniées, car elles impures!*—„Человѣкъ золь; ахъ, если-бы это было справедливо и для настоящаго, ибо зло лучшая сила въ человѣкѣ“. „Я пришелъ искать радости,—и возьму ее, гдѣ только найду, пусть весь міръ ужаснется моихъ восторговъ!“

Есть легенда о св. Христофорѣ; былъ человѣкъ,—и даже не человѣкъ, можетъ-быть (иныя изображенія представляютъ его цеславцемъ), а такъ—*Naturkraft* какая-то; сила въ немъ невѣроятная, и онъ чувствовалъ, что это его обязываетъ,—сила его. Рѣшилъ онъ, что служить своей силой будетъ онъ только тому, кто самъ всѣхъ сильнѣе и никого не боится. И пошелъ онъ къ царю. Но скоро замѣтилъ, что царь боится дьявола,—и ушелъ служить дьяволу. Но дьяволь боялся Бога—и вотъ, на службѣ Богу, обрѣлъ Христофоръ свой ореолъ святого.

Такимъ сказочнымъ великаномъ представляется мнѣ и Ропсъ, только что... не то ему не удалось узнать никого, кто былъ бы сильнѣе дьявола,—не то дьяволь его никого не боялся.

В. М. Зуммеръ.



COLLECTION KHANENKO.



École Hollandaise.

0,39x0,32.

Pitez de Wit 1689.

Joyeuse compagnie.



Ecole Hollandaise.

0,56x0,48.

I. E. Velsen (1631 ?).

Société galante.

COLLECTION KILANENKO.



École Hollandaise.

1,36×0,88.

Jan—Gerrits van Bronckhorst (1603—1677).

Joyeux concert.



École Flamande.

1,30×1,00.

Pieter Pietersz de Bloot 1601—1658.

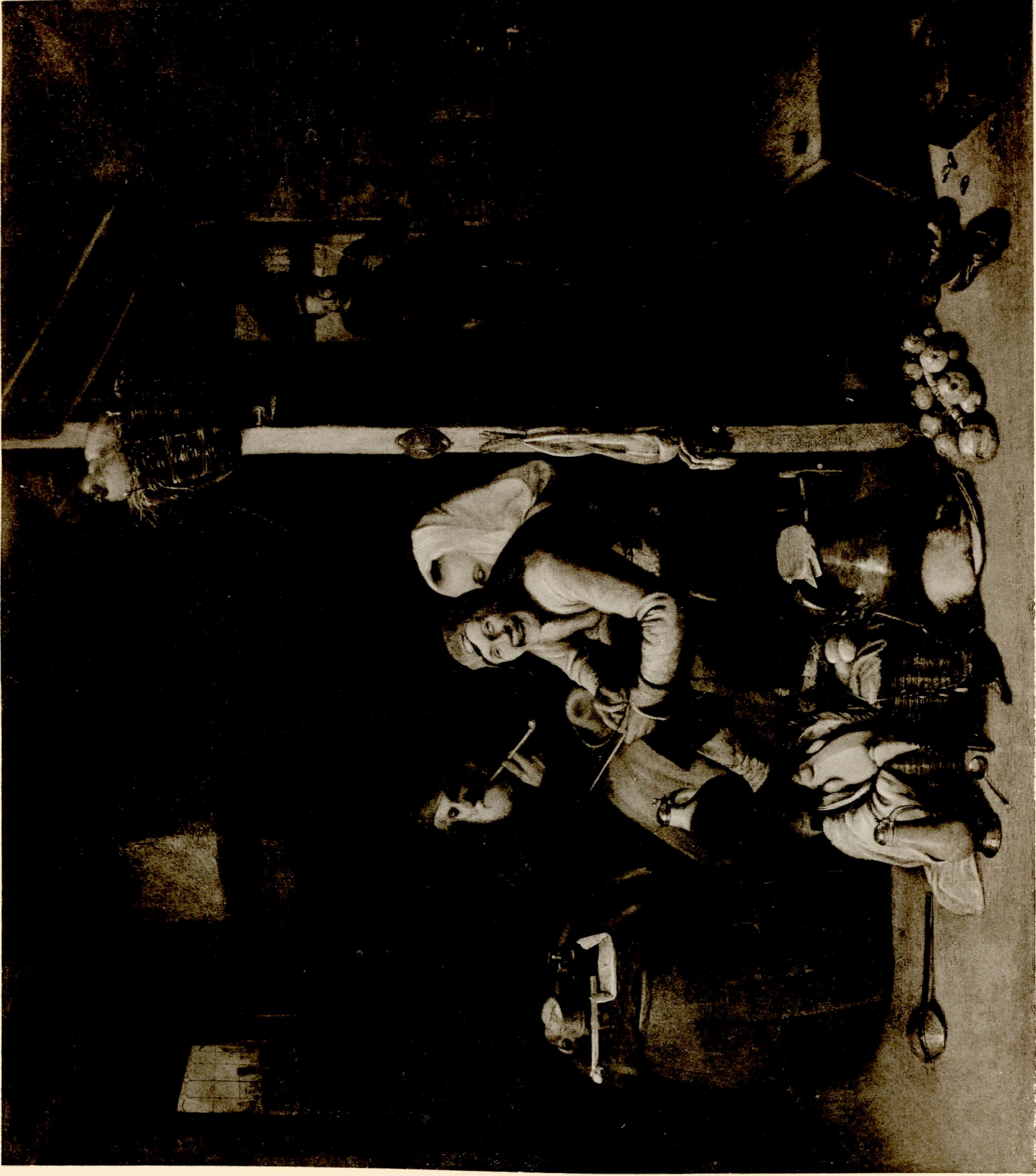
Intérieur d'un cobaret.



0,58×0,36

David Ryckaert III 1612—1661.

Un savant dans son laboratoire.

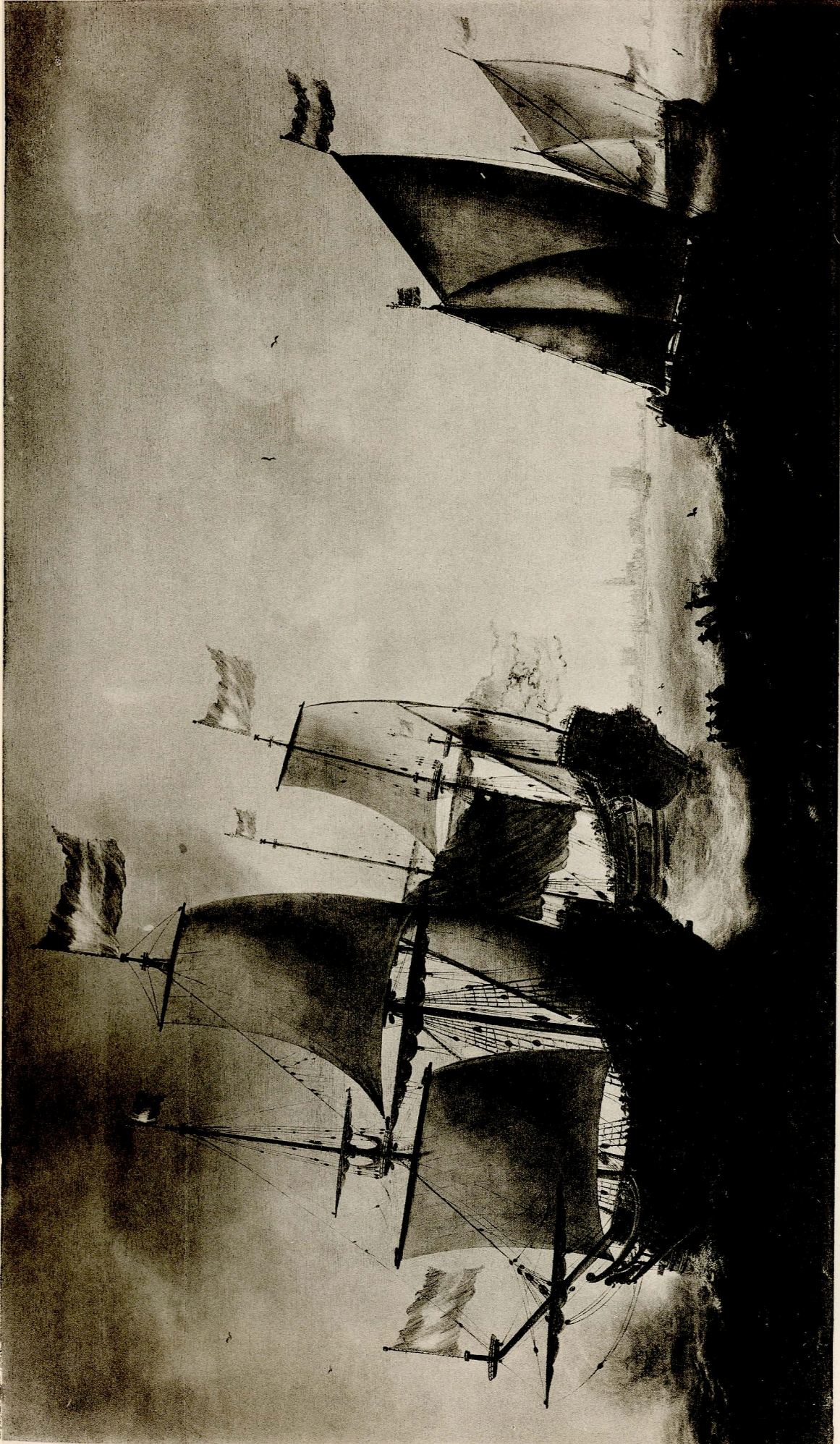


0,48 X 0,39.

Herdrik Martenz Rokes (Sorg) 1621--1682.

Interieur villageois.

COLLECTION KHANENKO.



École Hollandaise.

1,55 x 0,90.

Jacob Bellevois 1628—1676.

Marine avec vaisseaux.



École Hollandaise.

0,48 n. 0 68.

Rachel Ruysch 1664—1750.



École Hollandaise.

0,39x0,47.

Constantin Netscher 1660—1723.

Portrait d'une dame.

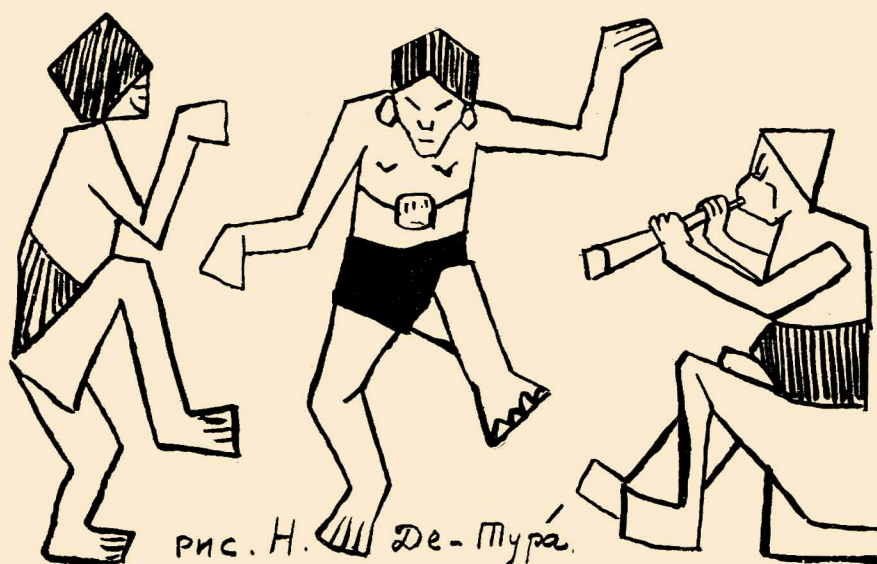


École Hollandaise

0,25×0,31.

Egbert van Hemskerk 1634—1704.

La Confession.



НОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ ВЪ ЖИВОПИСИ. КУБИЗМЪ И НЕО-ФУТУРИЗМЪ.

Наша, богатая исканіями, эпоха принесла намъ искусство художниковъ такъ называемаго «крайняго» лагеря, которые своими дерзкими новшествами приводятъ въ великое смущеніе критику.

Попытаемся разобраться въ томъ, что даетъ намъ творчество этихъ художниковъ, и въ чемъ заключается смыслъ ихъ мятежа, повергшаго въ такой суевѣрный ужасъ общество.

Роже Алларъ такъ опредѣляетъ сущность кубизма: «Работы Ле-Фоконье, Метценжэ и Глаза имѣютъ, несмотря на индивидуальность исканій каждаго изъ этихъ художниковъ, одну общую черту: всѣ они свидѣтельствуютъ о возрожденіи въ живописи элемента пластическаго. Кубисты стремятся достигнуть большаго стиля въ искусствѣ тѣмъ, что пытаются возвратиться къ пластическому построенію композиціи. Они пытаются выразить въ картинахъ углубленность, т. е. трехмѣрность пространства, и съ увлеченіемъ трудятся надъ передачею формы, понимая ее, какъ расчлененіе изображаемаго предмета на отдѣльныя упрощенныя и синтезированные плоскости. Для нихъ важны не только тѣ плоскости, которыя видимы нашему глазу, смотрящему на предметъ съ одной опредѣленной точки, но и другая сторона предмета, закрытая видимой; мало того, съ помощью этой своеобразной трактовки формъ они пытаются дать почувствовать зрителю даже внутреннюю, скрытую отъ глаза, структуру неодушевленной вещи или живого тѣла. Пейзажи Ле-Фоконье отчетливо показываютъ какъ-бы самую архитектуру земли и, смотря на изображенный имъ холмъ, видишь не свѣтловыя и тѣневныя пятна на его склонахъ, но структуру самаго холма, и начинаешь постигать тотъ желѣзный законъ, по которому въ теченіе тысячелѣтій они создавались, природа ихъ создала»¹⁾).

¹⁾ „Искусство“ 1912 г. № 1—2, стр. 40 и сл.

Приводимыя ниже положенія П. Д. Успенскаго еще болѣе уясняютъ значеніе творчества кубистовъ. Художники-кубисты изучаютъ форму и пространство, которое она оплодотворяетъ. «Необходимо, говорить г. Успенскій, развитъ чувство пространства, потому что это есть средство, при помощи котораго мы думаемъ о реальныхъ вещахъ. То, что мы называемъ перспективой, есть, въ сущности, искаженіе видимыхъ предметовъ, производимое плохо устроеннымъ оптическимъ аппаратомъ—глазомъ. Мы видимъ предметы искаженными. И точно также представляемъ себѣ ихъ. Но у насъ нѣтъ никакой физической необходимости представлять себѣ предметы внѣшняго міра непременно искаженными. Способность представленія совѣмъ не ограничена способностью зрѣнія. Мы видимъ предметы искаженными. Но знаемъ такими, какіе они есть. И мы можемъ отдѣлаться отъ привычки представлять предметы такими, какими мы ихъ видимъ, и научиться представлять ихъ себѣ такими, какіе они, какъ мы знаемъ, есть. Нужно научиться представлять себѣ предметы такъ, какъ они были бы видны изъ четвертаго измѣренія, т. е. прежде всего не въ перспективѣ, а сразу со всѣхъ сторонъ, какъ знаетъ ихъ наше сознание»¹⁾).

Такимъ образомъ, художники-кубисты рисуютъ не то, что они видятъ, а то, что они знаютъ, и, слѣдовательно, ихъ принципы діаметрально противоположны принципамъ импрессионизма, хотя они и считаютъ Манэ своимъ предтечей. Новый способъ передавать природу, данный импрессионизмомъ, получилъ огромное значеніе для современной живописи, и съ нимъ надо считаться. Живопись передаетъ предметы такими, какими они кажутся, а не такими, каковы они—на самомъ дѣлѣ,—вотъ принципъ импрессионизма, и это не только относительно краски, но и относительно формы. Пять вѣковъ понадобилось новѣйшей живописи для того, чтобы достигнуть ясныхъ результатовъ въ этой области, т. е. знанія перспективы. Въ этомъ заключается эволюція живописи.

Исканія кубистовъ заставляютъ вспомнить одну страницу изъ исторіи ранняго ренессанса въ Италіи, когда скульпторы пытались открыть для себя новый путь и стремились къ живописному стилю. Флорентинское искусство XV вѣка, какъ извѣстно, отличалось процессомъ безпрестанныхъ переворотовъ и открытій въ области техники. Духъ науки проникалъ тогда все художественное творчество. Флорентинскіе художники дѣлаются какъ-бы учеными изслѣдователями, напрягающими свои силы на то, чтобы разрѣшить различные техническіе вопросы, вырвать у природы тайны ея творчества. Самой важной задачей была перспектива. Мы знаемъ, какую огромную роль она сыграла въ творествѣ не только живописцевъ XV вѣка (напр., Мазаччо), но и скульпторовъ (Донателло, Гиберти, Антоніо Росселлино). Гиберти первый разрываетъ съ законами, которые до того времени господствовали въ пластикѣ, и пытается надѣлать ее новымъ средствомъ, которое до той поры считали исключительнымъ достояніемъ живописи. Онъ вводитъ въ барельефъ перспективу для того чтобы изобразить дѣйствующихъ лицъ на различныхъ планахъ, помѣстить ихъ среди пейзажа, изобразить строенія, передать ласкающій свѣтъ солнца. Это было новое, смѣлое дѣло, благодаря которому пластика расши-

¹⁾ „Союзъ молодежи“ 1913 г. № 3, стр. 30—31.

рила свои рамки. Безъ сомнѣнія, Гиберти обогатили скульптуру новымъ средствомъ. Но... на томъ пути, гдѣ скульпторы захотѣли идти рука объ руку съ живописцами, они все-таки не ушли такъ далеко, какъ послѣдніе. Различіе средствъ, которыми располагають оба искусства, имѣетъ громадное значеніе.

Въ настоящее время кубисты хотять разорвать съ законами, которые до сихъ поръ господствовали въ живописи, и надѣлать ее средствомъ, составляющимъ принадлежность пластики. Сообразно съ этимъ, они предпочитаютъ въ своихъ пейзажахъ тѣ формы природы, которыя любилъ Пуссенъ: холмы, скалы. Развитію пластическаго стиля у Пуссена сильно способствовала итальянская природа (Сицилія, Южной Италіи) съ своею величественностью и спокойствіемъ. Голые утесы, гармонія гордыхъ, величественныхъ линій, краски холодныя и мертвыя, формы неподвижныя и безжизненныя—въ этой природѣ много пластичности и выдержанности стиля. Но какъ изобразить безъ перспективы равнину или зеркальную поверхность моря? Какъ передать что-нибудь интимное? Чтобы выразить пластичность предметовъ, кубисты на своихъ картинахъ поднимають высоко горизонтъ, подобно японскимъ художникамъ, такъ что зритель смотритъ какъ будто съ колокольни или съ птичьяго полета. Мнѣ не нравится ихъ математическая сухость. Мы видимъ у нихъ стремленіе къ синтетической формѣ, доведенной до предѣльнаго упрощенія путемъ графической стилизаціи. Но ихъ картины нельзя назвать ребяческимъ лепетомъ. Приемы ихъ—теоретичны; ихъ творчество—вполнѣ сознательное, очень далекое отъ понятія «примитива». Однако, едва ли имъ принадлежитъ будущее; ихъ область ограничена, они не охватываютъ всего; это—не мировое искусство.

Напрасны нападки критики по адресу другой группы новаторовъ—футуристовъ. Опасенія имѣли-бы основаніе только въ томъ предположеніи, что нео-футуризмъ или кубизмъ дѣйствительно могутъ оказаться жизнеспособными. Такъ ли это на самомъ дѣлѣ? Правда, глашатаи новаго движенія въ искусствѣ относятся съ ненавистью къ «старымъ» формамъ; они вѣрятъ, что свѣтъ прольется черезъ ихъ искусство. «Наше искусство, говорятъ они, родилось въ насъ. Оно искусство—сегодня. Мы обрываемъ исторію и начинаемъ новую. У насъ нѣтъ и не можетъ быть никакихъ традицій. Нашъ принципъ: свобода и случайность. Долой школы, традиціи, долой музеи, какъ развращающіе вкусъ. Старые храмы не болѣе, какъ склады воспоминаній...»¹⁾

Въ этихъ словахъ заключается значительная доля самообольщенія, излишней гордости. Въ исторіи развитія искусства, которое есть высочайшее культурное проявленіе человѣчества, точно такъ-же, какъ въ исторіи природы, не существуетъ феноменовъ, явленій безъ предшественниковъ или послѣдователей. Нигдѣ нѣтъ скачковъ въ развитіи, а есть только постоянное, болѣе медленное или болѣе быстрое, движеніе впередъ. Одно вытекаетъ изъ другого, одно стоитъ на плечахъ другого. Манэ былъ-бы немислимъ безъ Веласкеза и японцевъ, древне-греческое искусство не существовало-бы безъ египетскаго или ассирійскаго.

Примитивизмъ, который характеризуетъ нео-футуристовъ, — явленіе не новое. Припомнимъ назарейцевъ и англійскихъ прерафаэлитовъ, которые выразили протестъ

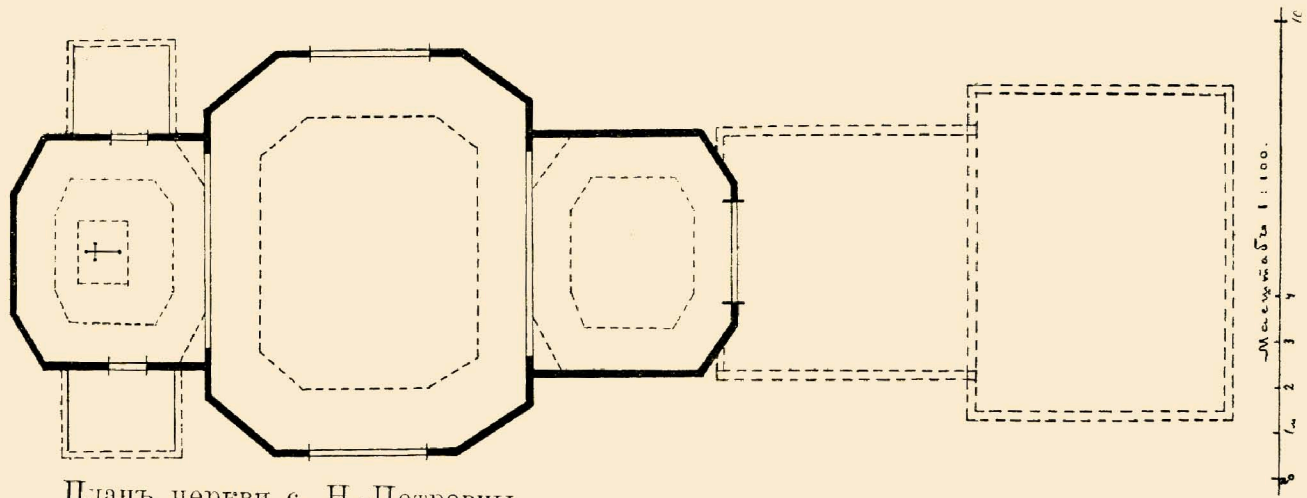
¹⁾ „Нео-футуристы“. Сборникъ. Стр. 9 и дал.

противъ классицизма и искусства XVIII вѣка и жаждали обновленія живописи путемъ обращенія къ старымъ мастерамъ. Прерафаэлитамъ искусство Рафаэля казалось слишкомъ зрѣлымъ; это была вершина, дальше которой было только опусканіе внизъ, упадокъ; нельзя было начинать съ этой вершины; начало надо было искать у старыхъ, еще незрѣлыхъ мастеровъ, предшественниковъ Рафаэля; подражая имъ, можно было дойти до новой вершины. Таковъ же былъ образъ мыслей и назарейцевъ, которые сдѣлались подражателями и только измѣнили образцы; вмѣсто грековъ они копировали старыхъ итальянцевъ. Какъ эклектики, они стоятъ на одной ступени съ болонскими академистами.

Подобнымъ образомъ нео-футуристы, кричащіе о свободѣ, борющіеся съ застоємъ, на самомъ дѣлѣ не являются оригинальными художниками, но въ значительной степени такими-же подражателями, какъ назарейцы. Они получили вліяніе или толчекъ отъ Гогена, Сезанна, Матисса; на нихъ вліяли Пикассо, Маринетти; но особенно нужно указать на тѣсное отношеніе ихъ къ народнымъ вывѣскамъ, къ старо-русскому лубку, къ древне-персидскимъ примитивамъ, къ народнымъ деревяннымъ издѣліямъ. Едва-ли есть какая-нибудь опасность въ этомъ увлеченіи примитивными формами. Развѣ не чаруютъ насъ теперь народныя деревянныя игрушки: коньки, женщины, птицы, своимъ стилемъ, первобытной неуклюжестью своихъ «упрощенныхъ» формъ, своимъ смѣшнымъ наивнымъ реализмомъ?

Проф. Г. Павлуцкій.





Планъ церкви с. Н.-Петровцы.

РАЗОБРАННАЯ ЦЕРКОВЬ СЕЛА НОВЫЕ ПЕТРОВЦЫ.

Случайно посѣтивши, въ концѣ мая этого года, село Новые Петровцы (близъ Межигорья), я хотѣлъ осмотрѣть имѣвшуюся здѣсь, по моимъ свѣдѣніямъ, старинную деревянную церковь. Къ сожалѣнію, мое посѣщеніе оказалось нѣсколько запоздалымъ—я засталъ церковь уже наполовину разобранной. Мнѣ удалось лишь наскоро зарисовать планъ и сдѣлать фотографію съ остатковъ.

Такъ какъ церковь, даже въ этомъ видѣ, представляетъ значительный интересъ и, насколько мнѣ извѣстно, еще не была научно обследована, я позволю себѣ сообщить результаты моего бѣлаго осмотра.

Покровская церковь, по свидѣтельству Л. Похилевича¹⁾, была построена въ 1746 г.

Насколько еще можно судить по остаткамъ ея стѣнъ, это была постройка чрезвычайно характерная для Кіевской Украины XVIII в. Въ основаніи ея лежитъ восьмигранный срубъ; съ востока къ нему примыкаетъ алтарь, а съ запада—«бабинець», симметричные по формѣ и по размѣрамъ: они представляютъ собою полувосьмерики или четырехгранные срубы со срѣзанными внѣшними углами (см. прилагаемый планъ).

Это соединеніе трехъ срубовъ въ рядъ, какъ извѣстно, является одной изъ наиболѣе типичныхъ чертъ южно-русской архитектуры.

Такимъ образомъ, каждый срубъ получаетъ закругленную форму и образуетъ гораздо болѣе стройное, компактное цѣлое, нежели соединеніе трехъ восьмериковъ, встрѣчающееся чаще, нежели описанная форма.

Подобные планы мы находимъ еще въ Михайловской церкви въ м. Зиньковѣ, Подольской губерніи, 1769 г.²⁾, и сходный—(бабинець четырехгранной формы)—у Покровской церкви въ Новгородѣ-Сѣверскѣ, конца XVII вѣка³⁾.

Входы, какъ обычно, церковь имѣетъ съ трехъ сторонъ—запада, сѣвера и юга. Къ нимъ въ позднѣйшее время были пристроены крылечки.

¹⁾ Похилевичъ, Сказанія о населенныхъ мѣстностяхъ Кіевск. губ. К. 1864.

²⁾ Проф. Г. Г. Павлуцкій, „Древности Украины“, изд. Моск. Арх. О-ва. К. 1905, стр. 60, рис. 44.

³⁾ Лашкаревъ, Церкви Чернигова и Новг.-Сѣверска. Труды XI Арх. Съѣзда въ Кіевѣ. 1899 г. II, стр. 163

Внутри, надъ бабникомъ, повидимому, были расположены хоры. Объ этомъ можно судить по двери, ведущей на нихъ изъ западной пристройки, окнами, расположенными на той же высотѣ съ сѣверной и южной сторонъ, и поперечной балкѣ—такъ наз. сволоку, лежащему внутри бабника и, очевидно, поддерживавшему полы хоръ¹⁾.

Поверхъ этихъ трехъ срубовъ, безъ сомнѣнія, шли еще три осьмерные или восьмигранныхъ сруба, образующихъ переходъ къ банѣ или куполу. Мы заключаемъ объ этомъ изъ того, что прямой уголъ, образуемый стѣнами бабника, примыкающими къ среднему срубѣ, переходитъ вверху въ треугольный «парусъ»—обычный приемъ перехода отъ четырехгранной къ восьмигранной формѣ, применяемый и въ каменной архитектурѣ. Кромѣ того, во время нашего посѣщенія еще видны были возлѣ парусовъ бабника и въ двухъ углахъ средняго сруба рѣзные бруски, обычно применяемые при переходѣ къ граненому барабану купола. Рѣзба на нихъ не представляетъ ничего выдающагося.

Судя по этимъ даннымъ, церковь, несомнѣнно, имѣла три бани или купола, т. е. являлась представительницей господствовавшего на Украинѣ до конца XVIII вѣка храмового типа.

Кромѣ указанныхъ особенностей, еще обращаютъ на себя вниманіе тройныя окна средняго сруба, надъ сѣверной и южной дверьми (см. прилаг. снимокъ). Они состоятъ изъ трехъ вытянутыхъ кверху прямоугольниковъ, изъ которыхъ средній значительно превосходитъ высотой боковые. Намъ извѣстно только два случая примѣненія подобныхъ-же оконъ—на пятиглавой церкви въ м. Бѣлики, Кобелякского уѣзда²⁾, и на трехглавой Воскресенской церкви въ м. Брусиловѣ, Радомысльскаго уѣзда, 1711 года³⁾. Но тройныя окна послѣдней имѣютъ полукруглыя перемычки. Возможно, что этотъ типъ тройного окна ведетъ свое начало еще отъ византийскихъ тройныхъ оконъ, столь популярныхъ въ романскомъ стилѣ. Его могли заимствовать изъ древнихъ кievскихъ построекъ—такія окна имѣетъ главная церковь Златоверхо-Михайловскаго монастыря и Великая лаврская церковь (въ настоящее время они скрыты пристройками⁴⁾).

Снаружи церковь обшелевана, какъ почти все сохранившіяся до настоящаго времени старыя церкви южной Россіи, тесомъ; тонкія тесинки, какъ обычно, соединяются наверху полукруглыми арочками, которыя А. П. Новицкій сближаетъ съ извѣстнымъ арочнымъ карнизомъ романской эпохи (безъ достаточнаго, на нашъ взглядъ, основанія⁵⁾).

Въ позднѣйшее время церковь была искажена пристройками. Не говоря о небольшихъ четырехгранныхъ срубахъ, примыкающихъ съ обѣихъ сторонъ къ алтарю, и крылечкахъ у боковыхъ входовъ, съ западной стороны была пристроена колокольня, соединявшаяся съ церковью крытой галереей. Въ настоящее время отъ нихъ остались только кирпичные фундаменты.

¹⁾ Такое устройство хоръ надъ бабникомъ мы видимъ въ деревянной Воскресенской церкви г. Путьивля 70-хъ гг. XVIII вѣка, представляющей очень интересный образецъ вліянія украинскаго искусства на сосѣднюю великорусскую область.

²⁾ Труды XIV Арх. Съѣзда въ Черниговѣ, т. II. М. 1911, табл. X.

³⁾ „Древности Украины“ проф. Павлуцкаго, К. 1905, стр. 8.

⁴⁾ Лашкаревъ, Церковно-археологическіе очерки. К. 1898, стр. 154—5.

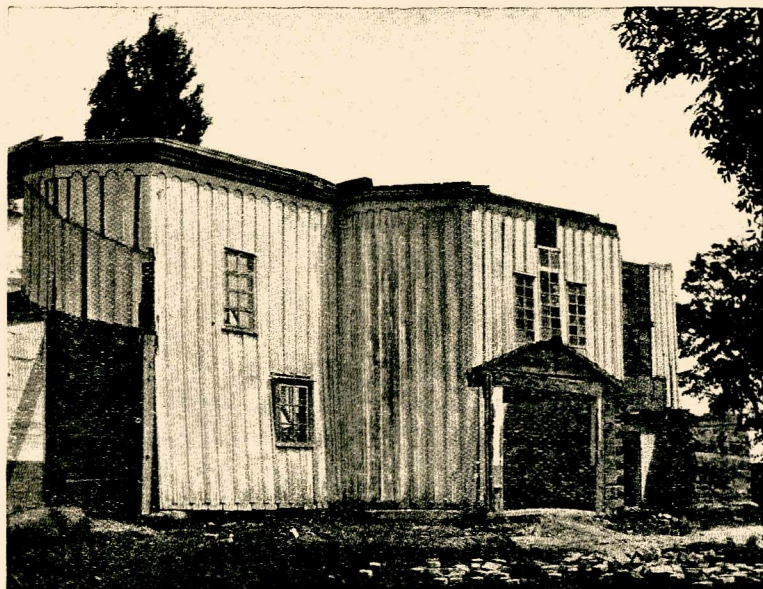
⁵⁾ Новицкій, Черты самобытности въ украинскомъ зодствѣ. Труды XIV Арх. Съѣзда т. II, стр. 65.

Въ Новопетровской церкви должны были находиться старинныя иконы, перенесенныя сюда изъ Межигорскаго монастыря послѣ знаменитаго пожара, испепелившаго его наканунѣ посѣщенія Екатерины II. Монастырь былъ тогда упраздненъ, и имъ завѣдывалъ священникъ Новопетровской церкви, перенесшій много иконъ, а также, повидимому, сѣверную и южную двери иконостаса, изъ погорѣвшихъ церквей Межигорья въ свой приходской храм¹⁾.

По свѣдѣнїямъ, любезно сообщеннымъ мнѣ мѣстнымъ священникомъ, описанное старое зданіе церкви, съ разрѣшенія кїевской консисторїи, подарено крестьянамъ д. Черкасской слободы на устройство храма.

Намъ остается выразить пожеланія, чтобы стиль стараго зданія былъ сохраненъ, а не подвергался безвкуснымъ передѣлкамъ въ стилѣ второй половины XIX вѣка, наводнившимъ всю Россїю и годъ за годомъ уничтожающемъ лучшіе образцы стариннаго русскаго зодчества.

ТЕОДОРЪ ЭРНСТЪ.



Церковь с. Новые Петровцы.

¹⁾ Шиманскій, Нѣкоторыя свѣдѣнїя о Межигорскомъ монастырѣ. Кїевск. Епарх. Вѣд. 1872, № 13, стр. 305



Археологическая находка. Въ истекшемъ июнѣ мѣсяцѣ, въ усадьбѣ профессора И. А. Сикорскаго, на Большой Подвальной улицѣ, д. № 15, въ районѣ стараго Кіева, обнаружена интересная археологическая находка. Въ задней части усадьбы, въ саду, велись иппелировочныя работы для пониженія одной изъ аллей, во время чего рабочіе наткнулись, на глубинѣ всего около полуаршина, на какой-то твердый предметъ. Послѣдній былъ откопанъ и оказался по виду напоминающимъ котелокъ мѣдный, полуженый. Верхняя часть котла была залита воскомъ. Когда воскъ былъ снятъ, подъ нимъ оказалось значительное количество серебряныхъ монетъ съ арабскими надписями и шесть золотыхъ браслетовъ; три изъ нихъ гладкой формы, три другихъ—изъ золота въ видѣ проволоки. Браслеты вѣсятъ до 2 фунтовъ; вѣсъ монетъ—до 25 фунт.¹⁾

¹⁾ Газета „Кіевская Мысль“ № 181, 3 іюля 1913 года.

По предъявленіи мнѣ десяти изъ этихъ монетъ я сразу призналъ ихъ арабскими диргемами, которые, вообще говоря, стали чеканиться халифами въ самомъ концѣ VII вѣка по Рождествѣ Христовомъ, а распространялись въ предѣлахъ нынѣшней Россіи съ VIII вѣка. Съ вѣроятностію я заключилъ и о томъ, что найденные съ этими монетами золотые браслеты и мѣдный сосудъ—тоже восточнаго происхожденія. Такъ какъ кладъ найденъ за проходившимъ черезъ усадьбу профессора Сикорскаго Ярославвымъ валомъ, хотя и близъ него, но не внутри города, то онъ, очевидно, положенъ здѣсь никакъ не ранѣе 1036 года, въ которомъ Ярославъ I заложилъ этотъ валъ, послѣ нападенія печенеговъ на Кіевъ.

Новая находка куфическихъ монетъ въ Кіевѣ не составляетъ больш ой неожиданности и рѣдкости. Въ IX и въ началѣ X вѣковъ направленіе внѣшней торговли древней Руси тяготѣло преимущественно къ Во-

сточному Халифату. Въ эту эпоху значеніе арабовъ во внѣшней русской торговлѣ было особенно важнымъ преобладающимъ для населенія Окскаго и большей части Днѣпровскаго бассейновъ, находившагося въ VIII, IX и первой половинѣ X столѣтія въ зависимости отъ хазаръ. Хазары были дѣятельными посредниками въ торговыхъ оборотахъ между арабами и древнимъ населеніемъ Днѣпровской и нынѣшней средней Россіи. Этимъ и объясняется широкое распространеніе арабской монеты въ помянутыхъ бассейнахъ¹⁾.

Кіевъ, какъ извѣстно, тоже былъ нѣкоторое время подъ вліяніемъ хазаръ и имѣлъ въ своемъ обращеніи арабскіе диргеми. Между извѣстными денежными кладами X и начала XI вѣка, найденными въ Кіевѣ, большая часть ихъ состоитъ изъ диргемовъ. Вотъ нѣкоторые изъ записанныхъ кладовъ, открытыхъ въ Кіевѣ:

Въ 1706 г., во время постройки новой печерской крѣпости, былъ найденъ кладъ съ 2380 куфическими монетами.

Въ 1851 году нашли глиняный сосудъ, наполненный диргемами въ числѣ 2000 или 3000; диргеми были абассидскаго, тагиридскаго и саманидскаго чекановъ, съ 771 до 906 года по Рождествѣ Христовѣ.

Въ томъ же году на уступѣ горы было найдено 25 диргемовъ абассидскаго и саманидскаго чекановъ.

Въ 1863 году на горномъ кладбищѣ Иорданской церкви, на глубинѣ двухъ аршинъ, въ горшкѣ, нашли нѣсколько сотъ диргемовъ преимущественно саманидскаго чекана, съ 895 до 993 года по Рождествѣ Христовѣ²⁾.

Къ числу этихъ кладовъ относится и новонайденный кладъ куфическихъ монетъ на усадьбѣ профессора Сикорскаго. Изъ числа десяти видѣнныхъ нами монетъ этого

клада, позднѣйшія суть саманидскія и относятся къ X вѣку¹⁾.

Быть можетъ, специалисты по восточной нумизматикѣ найдутъ въ этомъ кладѣ какіе либо неизданные варианты куфическихъ диргемовъ; но для насъ достаточно и общаго хронологическаго указанія клада на X вѣкъ. Значитъ въ это время, еще задолго до устройства на верхнемъ Кіевѣ Ярославова вала, жили здѣсь поселенцы, которые вели торговлю съ отдаленнымъ Востокомъ. Съ другой стороны, кладъ, состоя исключительно изъ восточныхъ куфическихъ монетъ, даетъ понять, что и найденные вмѣстѣ съ этими монетами золотые браслеты и мѣдный котелокъ тоже восточнаго происхожденія.

Н. Петровъ.



Старые архитектурные проекты плановъ, фасадовъ и профилей церквей, домовъ, хозяйственныхъ строеній, заборовъ, воротъ и рѣшетокъ въ стилѣ ампира Александровскаго времени. Вып. I. СПб. 1913 г. Изд. В.М. Владимірова. Тип. Прокудина-Горскаго.

По поводу этого альбома, получившаго большое распространеніе, надо сказать два слова. Обложка изданія, во вкусѣ „Старыхъ годовъ“ (даже больше, — почти скопированная), печать совершенна и тонъ и приѣмъ акватинты или характеръ гравюры переданы, какъ было отмѣчено, въ типографскомъ отношеніи великолѣпно.

Но что, собственно, заключаетъ въ себѣ этотъ альбомъ?

Очень второсортный матеріалъ. Проекты водчихъ Михайловыхъ I-го и II-го, выполненные въ 1809-1824 годахъ и изданные въ видѣ альбомовъ въ свое время подъ заглавіемъ „Высочайше опробованные проекты домовъ, церквей и т. п.“ и стоитъ на антикварномъ рынкѣ (у Шилова) не дороже 15—20 рублей, т. е. менѣе стоимости изданія-копіи, заключающаго лишь часть того матеріала, который былъ въ старыхъ

¹⁾ „Труды Московскаго Нумизматическаго Общества“, т. 11, вып. 2, Москва, 1900 г., стр. 160.

²⁾ Тамъ же, стр. 182; Монетные клады Кіевской губерніи, Н. Ф. Вѣляшевскаго, Кіевъ, 1889 г., стр. 11—12.

¹⁾ Мы сличали ихъ съ куфическими монетами Церковно-Археологическаго музея при Кіев. Дух. Академіи по печатному „Указателю“ 1897 г., стр. 184 и 185, №№ 756—785.

томахъ. Почти всѣ проекты Михайловыхъ очень скучны, не выдѣляются ни смѣлостью пропорцій, ни выполнениемъ деталей. Нѣтъ въ нихъ даже красоты провинціальныхъ курьезовъ. Это—просто конгломератъ шаблонныхъ, засушенныхъ формъ.

Стоило ли переиздавать хорошей типографіи такой дурной матеріалъ? Конечно, нѣтъ. У нашихъ издателей есть еще матеріалы неизмѣримо болѣе нужные и цѣнные, и модные, и красивые, чѣмъ 2 альбома Михайловыхъ. Между тѣмъ, спросъ на литературу по старинѣ сталъ такъ великъ, а публика такъ вѣрна своему вкусу, тяготѣвшему ко второму сорту, что и этому изданію, кажется, предстоитъ быть распространеннымъ.

Въ переплетѣ альбома надо указать на чрезвычайную небрежность размѣщенія виньетокъ на задней сторонѣ и на очень неудачный шрифтъ набора подписей и введенія.



Архитекторъ Матвѣй Θεодоровичъ Казаковъ (1733—1812). Изд. Московскаго Архитектурнаго О-ва. Ц. 3 р.

Дѣятельность этого зодчаго, скончавшагося сто лѣтъ тому назадъ,—вызвала со стороны московскихъ архитекторовъ изданіе составленной И. Бондаренко специальной монографіи.

Весь московскій періодъ дѣятельности Казакова представленъ въ книгѣ блестяще. Много воспроизведеній съ лучшаго сооруженія Казакова—Окружного суда, съ частныхъ особняковъ—князя Куракина, гр. Разумовскаго, быв. Губина и церковей (лучшая церковъ—Вознесенія [на Гороховомъ полѣ съ круглой колоннадой, охватывающей церковъ]).

Сооруженіе очаровательнаго екатерининскаго faux gothique, Петровскій дворецъ и царицынскія сооруженія (нынѣ развалины) представлены въ изданіи менѣе обильно и не такъ характерно.

Къ сожалѣнію, совсѣмъ не воспроизведены прелестныя провинціальныя сооруже-

нія Казакова. Упоминается лишь о постройкахъ въ Калугѣ, о которыхъ я, какъ авторъ специальной статьи объ архитектурномъ классицизмѣ въ этомъ городѣ, могу сообщить доподлинно, что никакихъ фактическихъ данныхъ для этого опредѣленія у меня, въ сущности, не было, ровно какъ въ только что вышедшемъ прекрасномъ путеводителѣ по Калугѣ (Малнина) ихъ также не имѣется. Тверь, также, по преданію, получила якобы прекрасно обработанную Судебную площадь по проекту Казакова, между тѣмъ, воспроизведеніе именно этихъ, подверженныхъ сомнѣнію въ ихъ авторѣ, сооруженій было бы очень желательно.



Ю. и З. Шамурины. Калуга, Тула, Тверь, Торжокъ. Изд. Т-ва „Образованіе“. М. 1913. ц. 2 р. 25 к.

Еще одинъ томикъ обзора памятниковъ старины Россіи по отдѣльнымъ городамъ.

Но какого обзора! Съ каждой новой книгой эти томки, на видъ производящіе впечатлѣніе солидныхъ книжекъ, на самомъ же дѣлѣ заключающіе всего 70—75 стр. текста,—становятся все хуже и хуже.

Калуга. Не дано воспроизведенія многихъ лучшихъ построекъ. Тула. Тоже самое. Тверь—не упомянуто даже о замѣчательнѣйшей мебели (сработанной по проектамъ архитектора Росси, жившаго въ Твери и работавшаго при дворѣ герцога Ольденбургскаго). Не дано никакого представленія объ интересномъ монастырѣ Желтиковомъ и т. д., и т. д. Неожиданная прелесть и величіе соборовъ Торжка въ значительной степени омрачена дурнымъ воспроизведеніемъ ихъ. Въ общемъ, еще разъ, къ чему такіе поверхностные обзоры? къ тому же въ столь грубой формѣ, издаваемые? Неужели читающая публика не прозрѣла еще до сихъ поръ, „какого сорта товаромъ кормятъ ее“? Я ужъ не говорю о безалаберномъ содержаніи, о массѣ ошибокъ, опечатокъ!

Г. Л.



АЛЕКСАНДРЪ БЕНУА

ИСТОРИЯ ЖИВОПИСИ

ВСѢХЪ ВРЕМЕНЪ И НАРОДОВЪ

Издательство «Шиповникъ», С.-Петербургъ.

Исторія живописи всѣхъ временъ и народовъ“ Александра Бенуа охватываетъ періодъ съ древнѣйшихъ временъ до конца XIX вѣка (до импрессионистовъ включительно) и раздѣлена, сообразно съ избранной авторомъ системой, на четыре части: первая часть—исторія пейзажной живописи; вторая часть—исторія портрета; третья часть—исторія бытовой (жанровой) живописи и четвертая часть—исторія идейной живописи (религіозныя, мнѣологическія, фантастическія и историческія темы). Каждый выпускъ будетъ заключать отъ 12 до 15 листовъ текста и 60—80 иллюстрацій, что составитъ въ общей сложности свыше 2000 иллюстрацій и 3000 страницъ текста большого формата „in quarto“.

НАБЛЮДЕНІЕ ЗА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТОРОНОЮ ИЗДАНИЯ ВЗЯЛЪ НА СЕБЯ
лично Ал. Бенуа.

Подписка принимается въ конторѣ книгоиздательства „Шиповникъ“ (С.-Петербургъ, Николаевская, 31), въ складахъ изданій общины Св. Евгеніи, Краснаго Креста (С.-Петербургъ, Морская, 38; Москва, Большой Златоустовскій, 6) и во всѣхъ лучшихъ книжныхъ и художественныхъ магазинахъ.

ДЛЯ ГГ. КНИГОЛЮБИТЕЛЕЙ СТО ПЕРВЫХЪ ОТТИСКОВЪ ПЕЧАТАЮТСЯ
НА ОСОБОЙ БУМАГѢ.

СЕДЬМОЙ ВЫПУСКЪ ВЫШЕЛЪ ИЗЪ ПЕЧАТИ И ВЫДАЕТСЯ
ПОДПИСЧИКАМЪ.



ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1913 ГОДЪ

(пятыи годъ изданія)

===== НА ЕЖЕМЪСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛЬ =====



ИСКУССТВО

• ВЪ ЮЖНОЙ РОССИИ •

• ЖИВОПИСЬ • ГРАФИКА •

• ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПЕЧАТЬ •

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА СЪ ДОСТАВКОЙ И ПЕРЕСЫЛКОЙ: НА ГОДЪ—8 РУБ.,
ЗА ГРАНИЦУ—10 РУБ.

РЕДАКЦІЯ И КОНТОРА: КІЕВЪ, ПУШКИНСКАЯ, 4.

ОТДѢЛЕНІЯ КОНТОРЫ: КІЕВЪ, КРЕЩАТИКЪ, 29, Л. ИДЗИКОВСКІЙ;
ВЪ МАГАЗИНѢ КРАСНАГО КРЕСТА: СПБ., МОРСКАЯ, 38;

РЕДАКТОРЪ-ИЗДАТЕЛЬ В. С. КУЛЬЖЕНКО.