

Pr 4412
K38

19306

КРАТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ

+

Шифр Ц 12 К 38 Инв. № 2293584

Автор Живо-Мезиговская

Название французская графика.

Исторические очерки.

Место, год издания Л., 52.

Кол-во стр. [2]с.; с. 255-320; [4]с.; ил.

-"- отд. листов _____

-"- иллюстраций _____

-"- карт _____

-"- схем _____

Том _____ часть _____ вып. _____

Конвюлют _____

Примечание: 40492.

[Signature]

КИЕВО-МЕЖИГОРСКАЯ

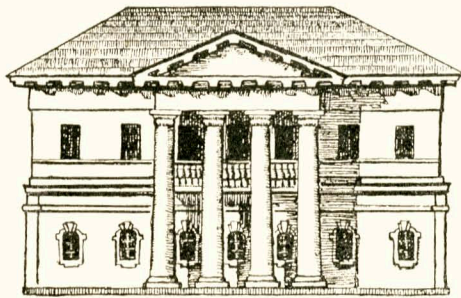


ФАЯНСОВАЯ
ФАБРИКА



51

2293584



44125.15

Муниципальное предприятие "Трудовой
кооператив "Спартак"
г. Мурманск, ул. 616 Моряка
ИНН 470501 КИПФ



Межигорскій фаянсъ.

МЕЖИГОРСКІЙ ФАЯНСЪ.



Вблизи Кіева, въ двухъ часахъ ѣзды вверхъ по Днѣпру, тихо дремлетъ укрывшійся въ зеленой чащѣ орѣшника и дубняка Межигорскій монастырь. Сюда, въ давнія времена, въ послѣдній разъ кутнувъ во всю ширь казацкой удали, „дотанцовавъ ажъ до брамы (до воротъ)“ самой обители послѣдній гопакъ, приходили замаливать свои грѣхи чубатые запорожцы, а въ подвалахъ монастыря сваливались изогнутыя сабли, отобранныя у басурмановъ, высокіе серебряные подсвѣчники, взятыя съ окровавленныхъ алтарей костеловъ или изъ пылающихъ панскихъ домовъ, богатые кубки, чаши, а ризы на иконахъ украшались узорными слуцкими поясами, снятыми какъ побѣдный трофей съ убитыхъ владѣльцевъ.

Здѣсь же въ концѣ XVIII-го вѣка возникла фабрика фаянсовыхъ издѣлій. Вотъ какъ повѣствуетъ объ этомъ Закревскій¹⁾: „На землѣ, принадлежащей городу, между пластами горъ, близъ Межигорья, въ 1796 г. замѣчена была фарфоровая и фаянсовая глина, изъ которой нѣмецъ Кранихъ сдѣлалъ для образца нѣсколько чашекъ и чайниковъ... Образцовые чашки и чайники Краниха были представлены императрицѣ Екатеринѣ, и, вслѣдствіе ходатайства нѣкоторыхъ лицъ, императоръ Павелъ, указомъ отъ 3 іюля 1798 г., повелѣлъ:

¹⁾ „Описаніе Кіева“ соч. Николая Закревскаго. Москва 1868 г. т. 2, ст. 497.

1. Учредить близъ Кіева фабрику фаянсовыхъ издѣлій, предоставляя для помѣщенія оной остатки сгорѣвшаго Межигорскаго монастыря (1787 г.); 2) приписать къ этой фабрикѣ 228 душъ жителей казеннаго селенія Новые Петровцы съ тѣмъ, однако-жь, чтобы употребляемые изъ нихъ при фабрикѣ рабочіе люди и приготовляемые ученики получали въ годъ плату по 36 руб., и подати за всеѣхъ приписанныхъ чтобы уплачивались Кіевскимъ магистратомъ. Впослѣдствіи постушило еще 148 душъ изъ деревни Валки; и 3) положено снабдить эту фабрику лѣсомъ и землею: перваго 4002, а послѣдней съ селеніями до 2087 десятинъ. Съ 1796 г. (1798 г. ?) магистратъ приступилъ къ устройству фабрики, къ сооруженію зданій, къ приобрѣтенію нужныхъ машинъ и въ теченіе трехъ лѣтъ затратилъ слишкомъ 45.000 руб. Фабрика все еще не могла удовлетворять требованіямъ техники, однако, лѣтомъ 1801 г. положено было начать настоящую выдѣлку фаянсовой посуды“.

Конечно, открывая фабрику, кіевскій магистратъ преслѣдовалъ цѣль чисто утилитарную—получить значительный доходъ. Къ сожалѣнію, надежды не оправдались. Въ 1805 году, при болѣе чѣмъ скромномъ общемъ доходѣ въ 8.240 руб.¹⁾, получился убытокъ въ 4.001 руб. Въ 1824 г. доходъ возрастаетъ до 20.625, но... и убытокъ растетъ также, доходя до 7.745 руб. Въ 1848 г. положеніе немногимъ лучше—убытокъ 5.929 руб. Нужно сказать, что за это время фабрика переживаетъ не мало и внѣшнихъ перемѣнъ. Въ 1810 году одинъ изъ тѣхъ пожаровъ, что играетъ столь видную роль въ исторіи южно-русскаго искусства, почти до тла истребляетъ все деревянныя постройки, машины и запасы.

Благодаря заботамъ кіевского военнаго губернатора Милорадовича, исхлопотавшаго на возобновленіе фабрики 200 тысячъ рублей, въ началѣ 1813 года она уже могла возобновить свою дѣятельность. Въ 1822 году городской магистратъ, разочарованный въ своихъ надеждахъ, охотно передаетъ все дѣло со всеми строеніями, угодьями, крестьянами, лѣсами въ вѣдѣніе Кабинета Его Величества, за что получаетъ возмѣщеніе всеѣхъ проторей и убытковъ, а также части основнаго капитала въ размѣрѣ 90 тысячъ рублей ассигнаціями.

Этотъ переходъ, какъ отмѣчено выше, знаменуется значительнымъ повышеніемъ доходовъ, но еще больше—расходовъ. Устройство паровыхъ машинъ въ 1857 году не вноситъ замѣтнаго оживленія въ дѣлахъ фабрики, и годъ спустя „по причинѣ скудости доходовъ“ она сдается за 6000 руб. серебромъ на арендныхъ правахъ кіевскому купцу Барскому.

¹⁾ Стат. опис. Кіевск. губ. Спб. 1852. Журовскаго, т. III, стр. 1871 цит. у Закревскаго.



Межигорскій фаянсъ.

Но дни ея были сочтены, и въ 1874 г. печи окончательно погасли, и остатки еще непокрытой глазурью посуды сложены въ кладовую, какъ матеріаль для подарковъ „на память“ болѣе или менѣе именитымъ или вліятельнымъ посѣтителемъ Межигорской обители.

И мало по малу бывшая жизнь Межигорья зарастаетъ травой забвенія; исчезло наслѣдіе древнихъ гайдамаковъ—одни лишь преданія о зарытыхъ кладахъ, двѣ—три пещерки да полуразвалившіеся ходы подъ землей напоминаютъ о быломъ.

Смутлыя энергичныя лица удалыхъ „лицарей“ въ клобукахъ смѣнились благочестиво-мѣщанскими обликами „матушекъ“, такъ какъ монастырь теперь женскій. Развѣ только церковь, несмотря на добросовѣстные подновленія, все еще снаружи хранить кое-что отъ характера эпохи Матушки Екатерины,—за то внутри крѣпко воцарился современный *style bâtard* лавочекъ большого рынка.

Посѣтителей мало: два—три пріѣзжихъ изъ Кіева, да нѣсколько барышень—дашницъ съ веселыми карими глазами—вотъ и все.

Межигорскихъ издѣлій, несмотря на почти столѣтнее существованіе фабрики, очень немного, что отчасти объясняется безжалостнымъ отношеніемъ большинства владѣльцевъ къ сохранившимся остаткамъ.

Мнѣ самому неоднократно приходилось видѣть прелестныя узорныя тарелочки употребляемыми какъ подставки для цвѣтовъ, валяющимися въ буфетныхъ подъ бумагами для мухъ, или красивыя стройныя вазочки доживающими свой вѣкъ въ шкапахъ или въ углу въ то время, какъ всѣ почетныя мѣста заняты вазами въ стилѣ рококо XIX вѣка, чванными и наглыми, какъ истые *parvenus*.

И сколько искренняго удивленія встрѣчалъ я, когда говорилъ, что столь презираемая зелененькая тарелочка несомнѣнно болѣе подлинное произведеніе искусства, цѣнное и рѣдкое, чѣмъ штампуемая въ милліонахъ экземпляровъ съ маркою, „made in Germany“, столь чтимыя большой публикой произведенія рынка.

„А мы и не знали“, говорили мнѣ съ той простодушной и жестокой наивностью, съ которой собравшіеся на похороны родственники узнаютъ подчасъ отъ чужихъ, что умершій былъ замѣчательнымъ человекомъ, а они, эти родственники, ставили его ни во что.

Неудивительно поэтому, что большинство изъ сохранившихся еще издѣлій Межигорья рѣдко старше 30—40-хъ годовъ прошлаго вѣка, какъ объ

этомъ свидѣтельствуеъ самая богатая изъ мнѣ извѣстныхъ коллекцій мекигорскаго фаянса, принадлежащая О. Г. Гансену.

Внимательно присматриваясь къ этимъ сохранившимся остаткамъ, мы натолкнемся на два довольно рѣзкіе отличающіеся другъ отъ друга типа: первый—подражательный или, правильнѣе сказать, выдержанный въ стилѣ общеевропейскаго искусства тогдашней эпохи, второй—характерно мѣстный, съ совершенно своеобразными особенностями, придающими ему какую то интимную прелесть. Вотъ маленькая вазочка *Empire* съ крылатой женскою фигуркой и двумя египетскими головками вмѣсто ушекъ. Иногда рельефная фигурка замѣняется гравированнымъ мифологическимъ рисункомъ, а египетскія лица—головками барановъ. Вотъ молочникъ съ вакхической сценкой вокругъ, словно скопированной съ барельефа эпохи Возрожденія: пьяные сатиры волочатъ подъ руки грузнаго силена, а рѣзвые *putti* взобрались на крошечнаго ослика. А тамъ опять стройная ваза. Чуть выступаетъ изъ бѣлой глазури легкій и тонкій абрисъ танцовщицы, полной граціи и движенія, сдержанныхъ строгими очертаніями разсѣянныхъ по всему фону геральдическихъ бурбонскихъ лилій. Тотъ же мотивъ иногда повторяется въ разныхъ варіаціяхъ—фигурка раскрашивается, выступая яркимъ красочнымъ пятномъ на бѣломъ фонѣ, порою мѣняется лишь цвѣтъ поливы, переходя въ нѣжный сиренево-голубой.

Образчикомъ переходнаго типа къ произведеніямъ самобытно мѣстнаго характера служитъ рядъ сервизовъ, главнымъ образомъ, тарелокъ, дѣлаемыхъ подчасъ по специальному заказу, какъ объ этомъ свидѣлствуютъ помѣщаемые иногда гербы и монограммы. Любопытной въ этомъ отношеніи является изящная тарелка съ изображеніемъ герба. Форма тарелки, выпуклый орнаментъ, екатерининскій пошибъ картуша всецѣло принадлежатъ XVIII-му вѣку; за то аллегорическія изображенія, разсѣянные по краямъ, по своему масонскому типу свидѣлствуютъ о болѣе позднемъ происхожденіи—вѣроятно всею, начала александровскаго времени.

Не менѣе интересны тарелочки съ изображеніемъ небольшой группы военныхъ въ характерныхъ костюмахъ эпохи. Тарелочка помѣчена 1843 годомъ. Цвѣточный орнаментъ вокругъ, равно какъ и фигуры не раскрашены. Но особенно яркимъ образчикомъ работъ указаннаго типа является рядъ тарелокъ съ изображеніемъ разныхъ видовъ араччеевскаго села Грузино.

Авторы интересной статьи „Араччеевъ и искусство“, помѣщенной въ „Старыхъ годахъ“ за 1908 г. (іюль—сентябрь), воспроизводя двѣ такіа тарелки съ видами Грузина, ошибочно приписываютъ ихъ несуществовавшей



Межигорекій фаянсь.

въ Кіевѣ фабрикѣ кн. Юсупова¹⁾). Что онѣ должны быть отнесены къ произведениямъ фабрики Межигорской—объ этомъ лучше всего свидѣтельствуется характерное межигорское клеймо „Кіевъ“, о которомъ рѣчь впереди, а также то обстоятельство, что виды гравированы тѣмъ же художникомъ, съ которымъ намъ придется встрѣтиться при описаніи тарелки съ изображеніемъ кіевскихъ „Золотыхъ воротъ“.

Тарелки окаймлены желтымъ ободкомъ съ гравированнымъ орнаментомъ изъ листьевъ. На одной изъ нихъ изображена, какъ объ этомъ свидѣтельствуется подпись, „Часть сада въ Грузинѣ и развалины строеній князя Меньшикова“. На другой одинъ изъ тѣхъ „уголковъ“, которые такъ любилъ вмѣстѣ со всякими „пріятностями“ знаменитый „безъ лести преданный“, какъ гласитъ его гербъ, другъ царя — Аракчеевъ, вдохновившій, вѣроятно, и чью то невѣдомую музу на милые, характерные для эпохи стихи, служащія и подписью:

„Пріютный домъ мой подъ соломой
По мнѣ ни низокъ, ни высокъ,
Для дружбы есть въ немъ уголокъ,
А къ двери, нищему знакомой,
Забыла дѣнь прибить замокъ“.

Еще болѣе приближаетъ насъ къ произведениямъ чисто мѣстнаго характера упомянутая выше тарелка съ изображеніемъ Золотыхъ воротъ. Помѣчена она 1848 г. и подписью художника Д. Степанова, почему то французской D. Stepanoff. Главный интересъ этой тарелочки заключается въ томъ, что, сколько мнѣ извѣстно, совершенно не имѣется другого снимка этой мѣстности въ 40-хъ годахъ, а теперь вокругъ все такъ измѣнилось, что сразу трудно даже ориентироваться.

Мы видимъ здѣсь ворота въ томъ видѣ, какъ онѣ были до засыпки ихъ землей въ 1850 году по распоряженію Сената „для сохраненія и вида древности“... (о, трогательная російская заботливость о памятникахъ старины!).

Совсѣмъ уже характерно-мѣстный колоритъ носятъ тарелочки съ портретами мѣстныхъ писателей, ученыхъ и другихъ замѣчательныхъ людей. Портреты эти чаще всего воспроизведены барельефомъ и покрывались однотонной съ фономъ поливой, рѣже отгѣнялись другимъ тономъ, какъ, напримѣръ, темно-синимъ на свѣтло-голубомъ или бѣломъ.

¹⁾ Князь Н. Б. Юсуповъ въ 1814 г. дѣйствительно основалъ фабрику, но не въ Кіевѣ, а въ своемъ имѣніи Архангельскомъ, мос. губ., звенигор. у. (см. „Имп. фарф. зав.“ фонъ-Вольфа, стр. 66).

Вотъ Шевченко въ его характерной барашковой шапкѣ; казацкіе усы свѣшиваются на широкій открытый воротникъ и энергично сурово глядятъ глубоко сидящіе подъ нависшими бровями глаза. Такимъ онъ самъ себя изобразилъ въ прекрасномъ автопортретѣ—одномъ изъ лучшихъ его офортовъ.

Вотъ другой украинскій писатель — Куліш (сохраняю орѳографію надписи), а вотъ и скрестившій на груди руки Костомаровъ. Лицо полно выраженія и жизни; глубокая складка залегла около губъ. Вокругъ портретовъ, по краямъ тарелочки, тянется орнаментъ, который по праву можетъ быть названъ специально Межигорскимъ. Это, въ большинствѣ случаевъ, выющаяся въ трельяжѣ, такъ часто встрѣчающаяся въ поляхъ Украины павилика. Вообще, растительный, особенно листовный узоръ — излюбленный и наиболее типичный узоръ Межигорья.

Взгляните на кувшинчикъ, словно опутанный виноградной лозой¹⁾. Стилизаціи почти нѣтъ—художникъ всюду стремится возможно точнѣе воспроизвести натуру. Рядомъ—другой кувшинъ, обвитый уже павиликой, на третьемъ ее замѣняютъ уже листья дубовые; кусокъ обрѣзанной вѣтки служить ручкой—тоже характерная черта, встрѣчающаяся довольно часто, о чемъ свидѣтельствуетъ и небольшая жардиньерка, гдѣ красивый узоръ изъ дубовыхъ листьевъ окаймленъ легкимъ орнаментомъ въ стилѣ XVIII вѣка.

Иногда, на тарелочкахъ въ особенности, этотъ листовный узоръ уступаетъ мѣсто другому — геометрическому, носящему на себѣ явные слѣды чисто народнаго орнамента. Проще говоря,—рельефомъ воспроизводится народная вышивка, украшающая узорные рукава крестьянскихъ женщинъ. Но воспроизводится только рисунокъ, безъ красокъ.

Нельзя не сказать нѣсколько словъ и о статуэткахъ, встрѣчающихся, къ сожалѣнію, крайне рѣдко. Лучшія сдѣланы изъ бисквита, очень мягкаго, пріятнаго тона. Прекраснымъ образчикомъ можетъ служить воспроизведенная здѣсь небольшая фигурка вакханки, полная лѣнивой прелести утомленія.

Было бы очень интересно опредѣлить, является ли эта статуэтка оригинальнымъ произведеніемъ межигорскихъ художниковъ или, что вѣроятнѣе, только копіей уже извѣстнаго образца. Никакая надпись или подпись художника не приходитъ намъ на помощь, такъ какъ статуэтка снабжена лишь обычной для межигорскихъ издѣлій датой ихъ изготовленія, въ данномъ случаѣ—іюнь 1852 г.

¹⁾ О значеніи винограднаго орнамента въ украинскомъ орнаментѣ см. мою статью объ украинскомъ коврѣ—„Старые Годы“ 1908 г.



Межигорскій фаянсъ.

Межигорская полива гладка, въ большинствѣ случаевъ одноцвѣтна. Любимый и наиболѣе характерный тонъ — зеленый съ блѣдно-голубыми бликами на выступахъ и впадающій почти въ черный въ углубленіяхъ, чѣмъ достигается и большая рельефность изображеній. Затѣмъ очень обыденнымъ является уже упомянутый мною голубовато-сиреневый и бѣлый. Рѣже встрѣчаются издѣлія, окрашенныя въ сѣро-кофейный и желтый цвѣта, о чемъ, впрочемъ, едва ли нужно жалѣть. Есть, конечно, и рядъ издѣлій полихромныхъ: вазы, тарелки и въ особенности очень красиво еработанныя лампы и „писанки“ — то яркія, съ веселымъ мажорнымъ аккордомъ бѣлыхъ, желтыхъ и голубыхъ тоновъ, то съ мягкой сумеречной гаммой голубовато-синихъ узоровъ на сѣромъ фонѣ, чуть оживленномъ радостной ноткой зеленой узорной каймы. Нельзя пропустить вниманіемъ и другихъ предметовъ церковнаго культа, главнымъ образомъ, полихромныхъ крестовъ съ нарисованными фигурами распятаго Христа и также образовъ, воспроизводящихъ порою цѣлыя картины на евангельскіе сюжеты. Справедливость требуетъ замѣтить, что большинство изъ этихъ работъ не принадлежатъ къ числу лучшихъ образцовъ межигорскаго производства.

Закревскій въ статьѣ, посвященной Межигорской фабрикѣ, не безъ раздраженія упоминаетъ еще о многочисленныхъ и хорошо выдѣланныхъ „въ угоду полякамъ“ бюстахъ папы Пія IX, но ни одной подобной работы видѣть мнѣ не приходилось, равно какъ и бюстовъ Петра Великаго, отъ которыхъ недавно отысканы однѣ лишь матрицы.

Въ заключеніе остается сказать нѣсколько словъ о связанныхъ съ Межигорьемъ именахъ художниковъ и руководителей дѣла. Къ сожалѣнію, свѣдѣнія о нихъ болѣе, чѣмъ ограничены, и, вѣроятно, надолго еще погребены въ архивахъ Кабинета Его Величества. Согласно тому же Закревекому, первымъ мастеромъ Межигорской фабрики былъ Кранихъ, сдѣлавшій первые образцы, представленные императрицѣ Екатеринѣ II; упоминается затѣмъ тоже нѣмецъ Вимпертъ. Вообще, нужно предполагать, что первые мастера выписывались изъ Германіи, и основатели фабрики, стремясь поставить ее возможно лучше, денегъ не жалѣли, о чемъ свидѣтельствуетъ огромное по тогдашнему времени жалованье директорамъ по 4000 руб. въ годъ.

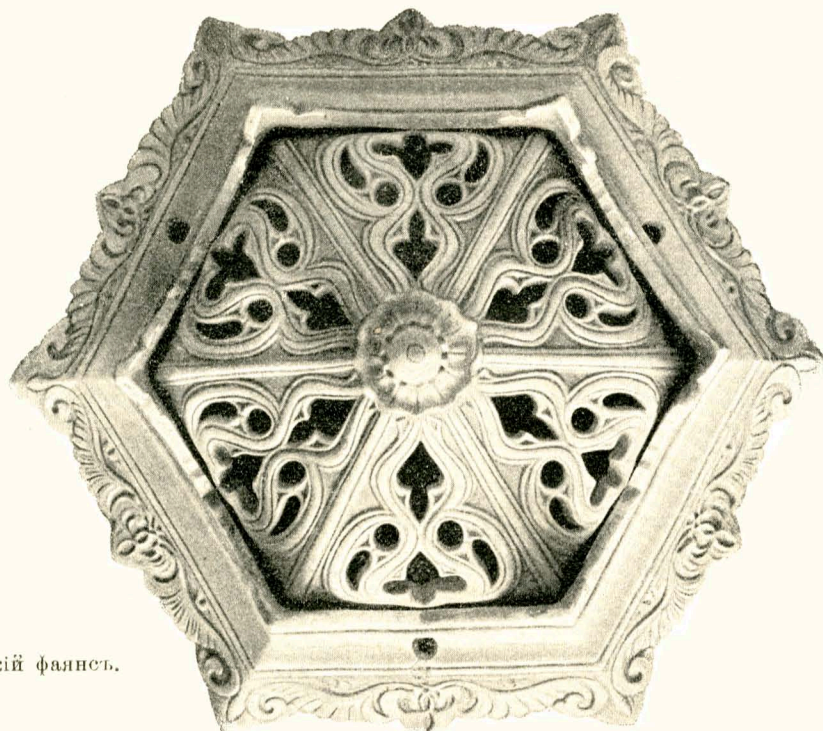
Въ послѣдніе годы существованія фабрики главное управленіе имъ перешло, повидимому, въ руки русскихъ. Такъ, на примѣръ, 25 августа 1848 г. именными Высочайшими указами директору стекляннаго завода Павлу Александровичу Языкову „повелѣно быть управляющимъ Императорскими фарфоровыми, стеклянными заводами, также Выборгскими зеркальными заводами

и Кієво-Межигорской фаянсовой фабрикой“ (см. фонъ-Вольфа стр. 160), но кто былъ его помощникомъ въ дѣлахъ ближайшаго управленія фабрикой, объ этомъ печатныхъ свѣдѣній я не встрѣчалъ. Что касается художниковъ, чьи надписи имѣются на издѣліяхъ Межигорской фабрики, то, кромѣ упомянутого уже Степанова, встрѣчаются еще имена И. Иванова (I. Ivanoff f c), вѣроятно, гравера Ивана Алексѣевича Иванова (1780—1842 г.), о которомъ упоминаетъ Ровинскій, нѣкій Wiemer E. K. (1845 г.) и E. Schwarz (1853).

Большинство межигорскихъ издѣлій снабжены клеймомъ „Кієвъ“ или „Межигорье“, годомъ и мѣсяцемъ, какъ это видно въ приведенной ниже специальной замѣткѣ о клеймахъ. Другія узорныя клейма довольно рѣдки, какъ рѣдкими дѣлаются и сами издѣлія. Все труднѣе отыскать экземпляръ хорошей сохранности.

Каждый годъ уносить сотни и тысячи остатковъ прошлаго. Неосторожный шагъ, неловкое движеніе руки—и отъ кропотливой творческой работы остается лишь нѣсколько никому не нужныхъ черепковъ. И кое-гдѣ уцѣлѣвшая у одинокаго любителя вазочка съ выщепяющейся вѣткой павилики, стройная фигурка, узорный bibelot не являются ли красивымъ символомъ всего человѣческаго творчества, столь хрупкаго въ своихъ преходящихъ формахъ, гдѣ tout passe, tout lasse, tout casse.

Евгеній Кузьминъ.



Межигорскій фаянсъ.

Межигорскій фаянсь.

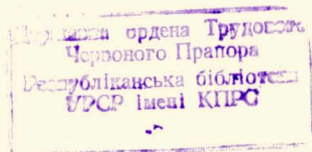
МЕЖИГОРСКІЯ КЛЕЙМА.

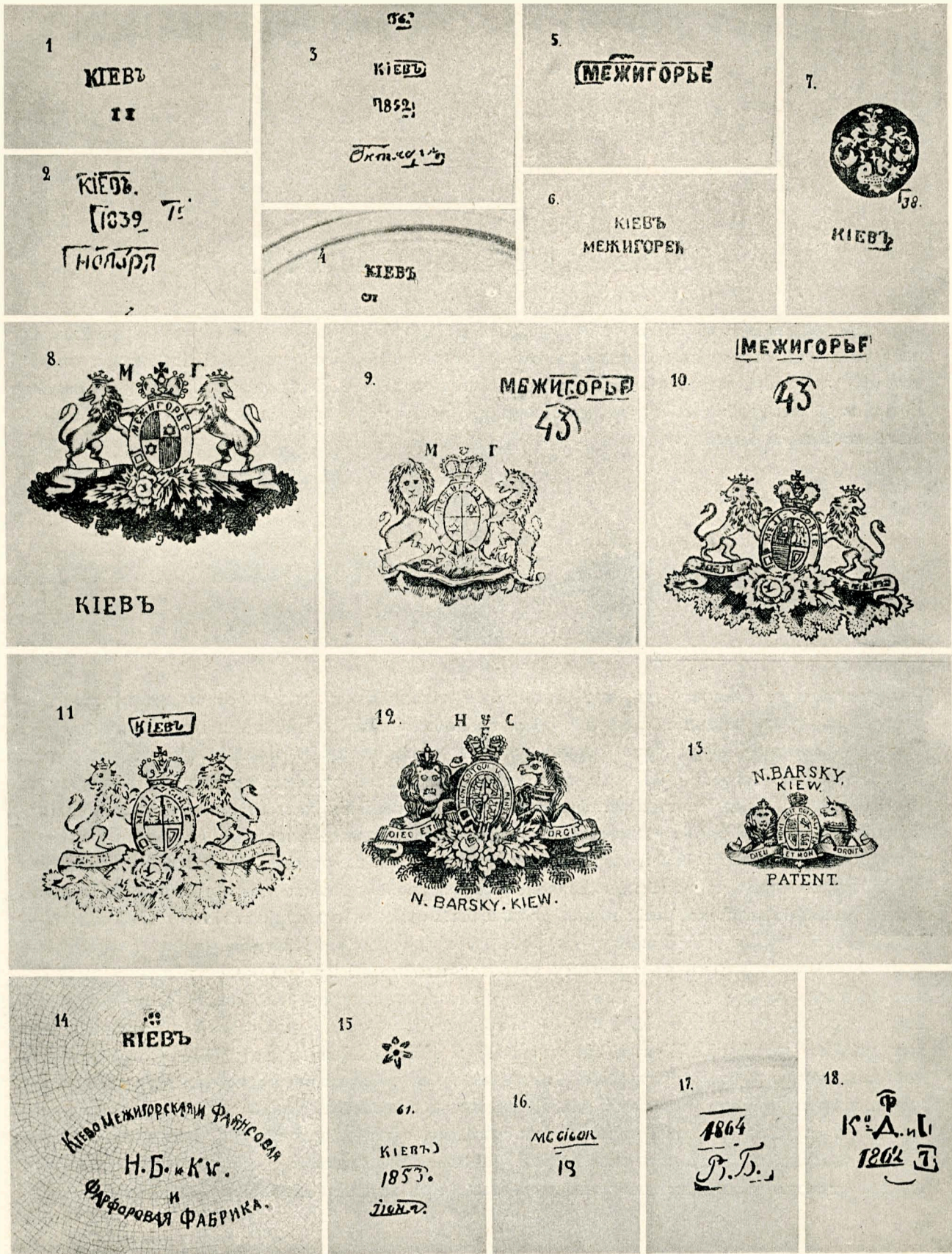
Въ дополненіе къ статьѣ г. Кузьмина приведу тѣ фабричныя межигорскія клейма, съ которыми мнѣ пришлось встрѣтиться какъ при составленіи своего собранія, такъ и въ нѣкоторыхъ другихъ коллекціяхъ. Въ почтенномъ трудѣ А. В. Селиванова „Фарфоръ и фаянсъ Россійской имперіи“ и въ двухъ добавленіяхъ къ нему упомянуты пять кievскихъ фабричныхъ клеймъ, а именно:



причемъ авторъ утверждаетъ, что „клейма до пятидесятихъ годовъ ставились ввидѣ вдавленной въ тѣсто надписи „Кіевъ“ обыкновенно съ датой: мѣсяць и годъ выдѣлки (а)“. Почтенный авторъ безусловно правъ, но при условіи, чтобы понятіе „до пятидесятихъ годовъ“ не переходило 1830 года, такъ какъ ранѣе этого времени приходится встрѣчаться съ клеймомъ „Кіевъ“ крупными буквами безъ обозначенія даты, какъ объ этомъ свидѣтельствуесть цѣлый рядъ предметовъ съ характерными стилистическими признаками первой четверти XIX вѣка. Образчикомъ такого типа можетъ, на примѣръ, служить и упомянутая Е. М. Кузьминымъ тарелка изъ Аракчеевскаго сервиза, снабженная клеймомъ № 1 (безъ даты). Время ея выдѣлки, несомнѣнно, должно быть отнесено къ періоду между 1798 годомъ — пожалованія Грузина Аракчееву — и 1834 г., когда этотъ послѣдній умеръ. Вторымъ по времени и переходнымъ къ третьему является клеймо № 2; оно не встрѣчалось мнѣ датированнымъ позже 1839 г. Самымъ же обычнымъ является клеймо № 3, впрочемъ, до 1839 года оба эти клейма (№№ 2 и 3) встрѣчаются порою одновременно. Затѣмъ идутъ три клейма въ тѣстѣ „Кіевъ“, „Межигорье“ и „Кіевъ, Межигорье“ (№№ 4, 5, 6), время которыхъ точно установить трудно. Слѣдующимъ по таблицѣ клеймомъ является дворянскій гербъ и внизу „Кіевъ“ въ тѣстѣ (№ 7); клеймо это имѣется у меня на нѣсколькихъ предметахъ, но только на одной тарелкѣ оно такъ рельефно оттиснуто, что можно видѣть всѣ детали его; на прочихъ же оно крайне неясно. Мнѣ кажется, г-ну Селиванову попался плохой оттискъ такого именно типа и, разсмотрѣвъ притомъ его наоборотъ, авторъ оши-

4855674

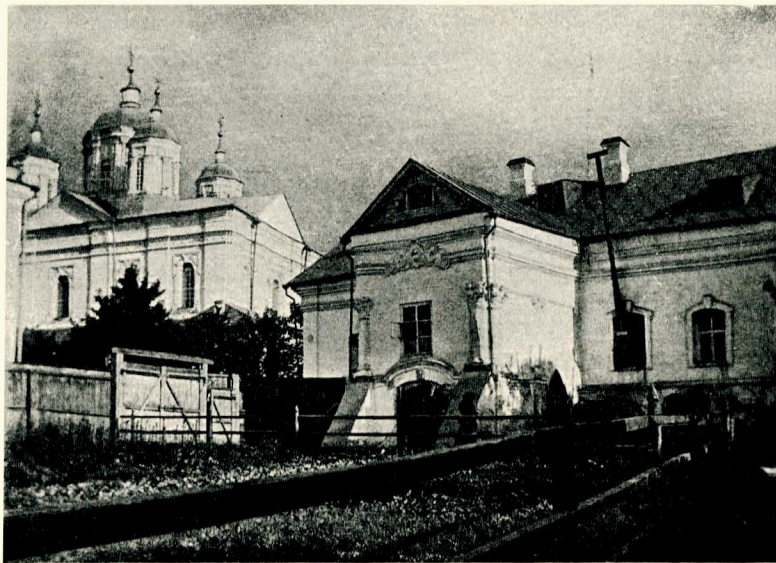




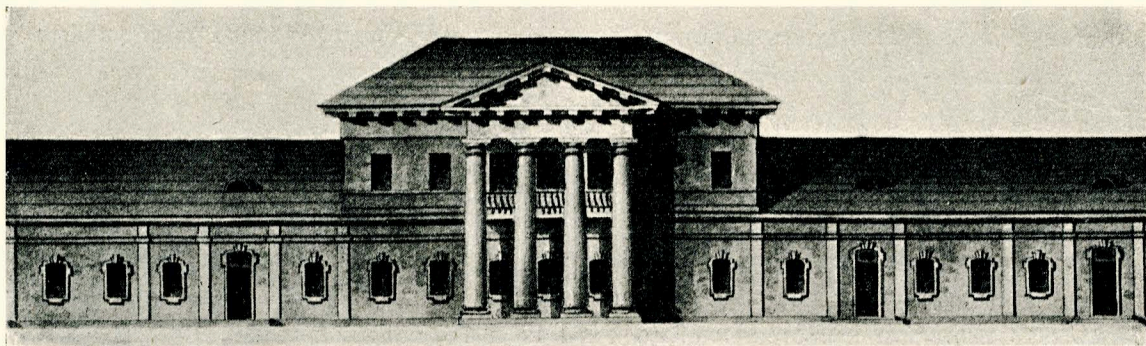
бочно опредѣлили его (*c*), какъ коронку. Затѣмъ идутъ четыре различныхъ клейма типа англійскаго фаянса—со львами (№№ 8, 9, 10, 11); цвѣтъ этихъ клеймъ обыкновенно тотъ же, что и тарелокъ.

Отъ 1858 г. до 1874 г. ставятся три клейма Н. Барскаго (№№ 12, 13, 14), изъ нихъ № 14 встрѣчается очень рѣдко. Клеймо № 15 можно считать видоизмѣненіемъ клейма № 3. МесісоR (№ 16) не рискую считать Кіевомъ, хотя тарелка по характеру матеріала и можетъ быть межигорской; привожу его лишь потому, что ни А. В. Селиванову, ни сборнику заграничныхъ клеймъ оно неизвѣстно, можетъ быть, кто либо изъ читателей съумѣетъ выяснитъ мнѣ его. Что касается клеймъ №№ 17 и 18, встрѣчающихся на фаянсѣ совершенно аналогичнаго типа, рисунка и цвѣта съ кіевскимъ, то таковыя, мнѣ кажется, можно приписать Ширококову, Дипедри и Борису. Г. Селиванову извѣстно только совмѣстное клеймо ихъ, у меня же имѣется тарелка въ тѣстѣ „Ширококовъ“. Клеймо № 18. Ф. К^о Д. и Б. можно объяснить, какъ отдѣлившіяся „Компаніи Дипедри и Борисова“, а клеймо № 17 В. Б. на томъ же основаніи можно приписать Борису. Приводимыхъ далѣе г. Селивановымъ клеймъ *b* и *e* я никогда не встрѣчалъ. Встрѣчаются еще тарелки „Бѣлянкинъ, Кіевъ“ съ греческимъ бордюромъ, напоминающія нѣсколько тѣ образцы межигорскаго фаянса, что выдѣлывались при Барскомъ. Несмотря на клеймо „Бѣлянкинъ, Кіевъ“, тарелки эти не русскаго происхожденія, а фабрики Staffordshire въ Англійи, гдѣ и выдѣлывались по спеціальному заказу магазина Бѣлянкина, отъ котораго Барскій бралъ ихъ на образецъ (сообщено г. Павломъ Бѣлянкинымъ).

О. Гансенъ.



Межигорье. Церковь Преображенія Господня и боковой фасадъ главнаго монастырскаго корпуса.



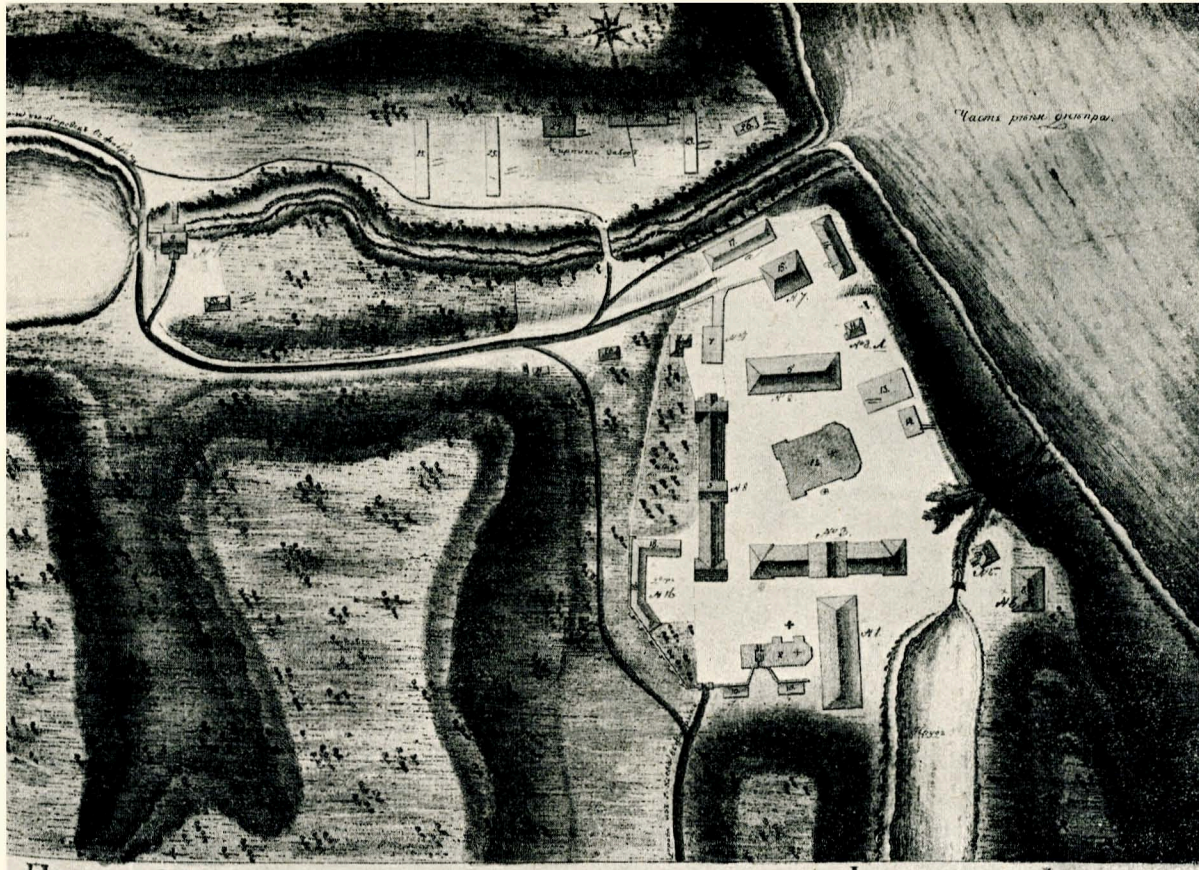
Фасадъ главнаго монастырскаго корпуса въ передѣлкѣ архитектора И. Кедрина.

СТРОЕНІЯ МЕЖИГОРСКОЙ ФАБРИКИ.



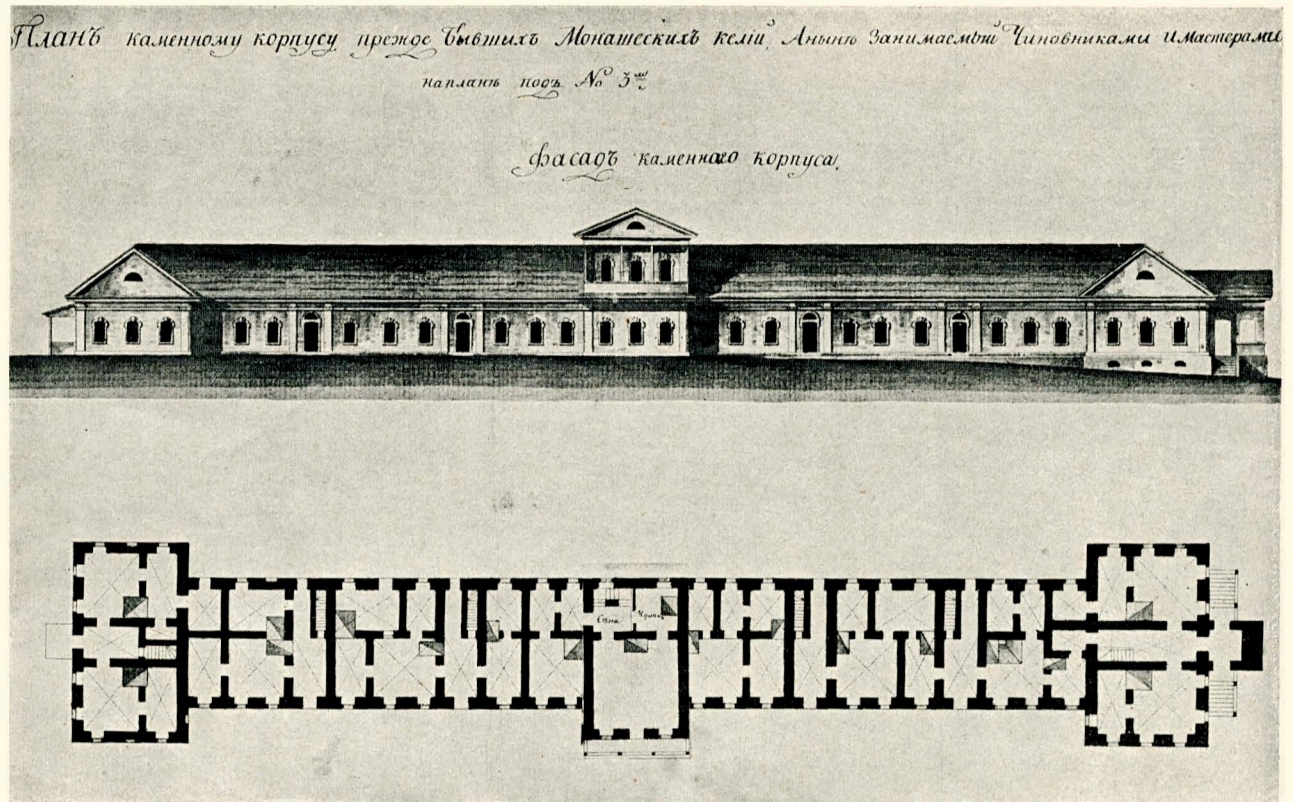
сохранилась довольно детальная картина Межигорской фаянсовой фабрики въ томъ видѣ, какой она имѣла совершенно заново перестроенная въ 1817 году. Три года тому назадъ И. А. Оминъ, собирая матеріалы для только что закрывшейся въ Петербургѣ архитектурной выставки, отыскалъ въ архивѣ Министерства Двора значительное количество чертежей большой художественной цѣнности. Среди нихъ оказался альбомъ съ планами, фасадами и разрѣзами построекъ Межигорской фабрики, состоящей изъ чертежей губернскаго архитектора Ивана Кедрина¹⁾. Въ альбомѣ 14 нумерованныхъ листовъ; на первомъ листѣ заголовокъ: „Планы Кіево-Межигорской фаянсовой фабрики. По описи Архива Кабинета № 16/19. Св. планамъ 2-ой по новой описи 1, № 15“. Второй листъ содержитъ „Описание строеній Кіево-Межигорской фабрики“, служащее поясненіемъ къ плану, которое необходимо привести цѣликомъ: „№ 1. Большая каменная церковь во имя Преображенія Господня. 2. Малая церковь каменная во имя апостоловъ Петра и Павла. 3. Каменный корпусъ бывшихъ монашескихъ келій; нынѣ живутъ въ немъ директоръ фабрики, чиновники конторы, два мастера и священникъ. 4. Каменный корпусъ для первоначальныхъ работъ; тутъ же и печатаніе посуды; выстроенъ въ 1814 году. 5. Каменный корпусъ для об-

¹⁾ Альбомъ этотъ, какъ и много другихъ чертежей, не былъ выставленъ за недостаткомъ мѣста. Редакція „Искусства“ считаетъ своимъ долгомъ выразить благодарность В. Я. Курбатову, который, разбирая картоны съ невыставленными вещами, обратилъ вниманіе редакціи на этотъ въ высшей степени цѣнный художественный документъ. *Ред.*

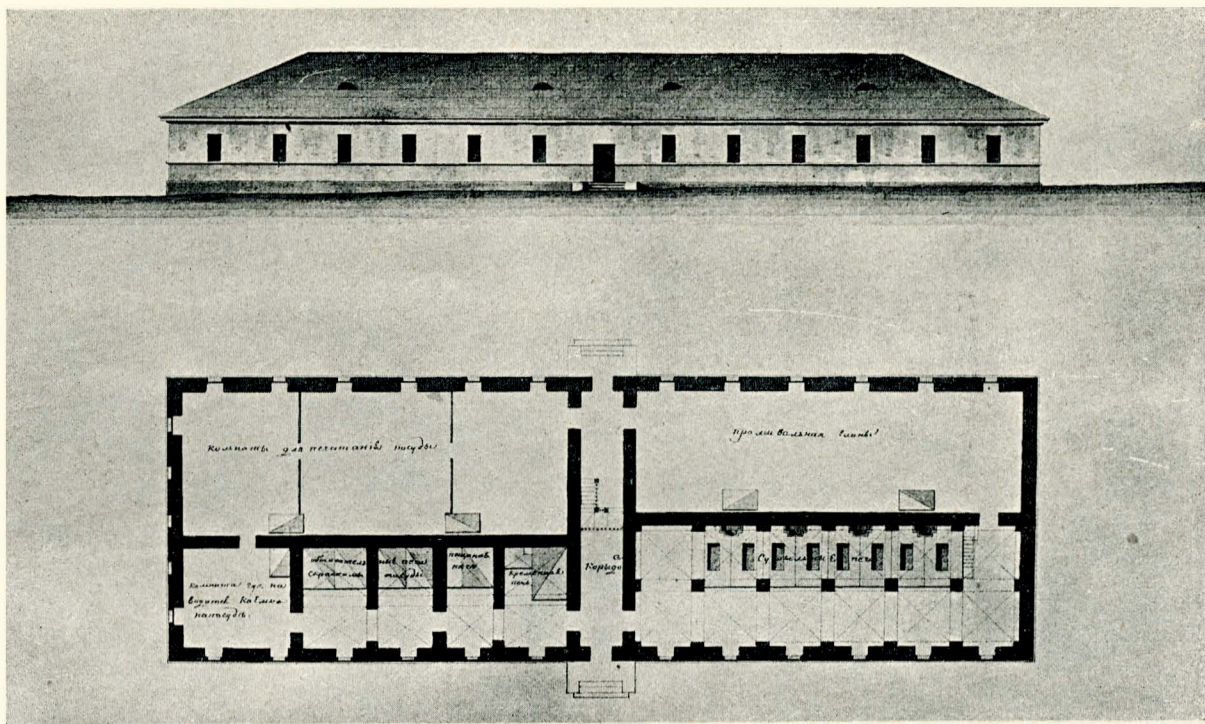


Планъ Мѣстоположенію Кіевоміжигорской Фаянсовой Фабрики.
Масштабъ къ Плану. Савинъ

Межигорській фаянсь.



Планъ и фасадъ главнаго корпуса 1766 г. въ первоначальномъ видѣ.



Планъ и фасадъ вновь построеннаго каменнаго корпуса для первоначальныхъ работъ на планѣ подѣ № 4.



Межигорскій фаянсъ.

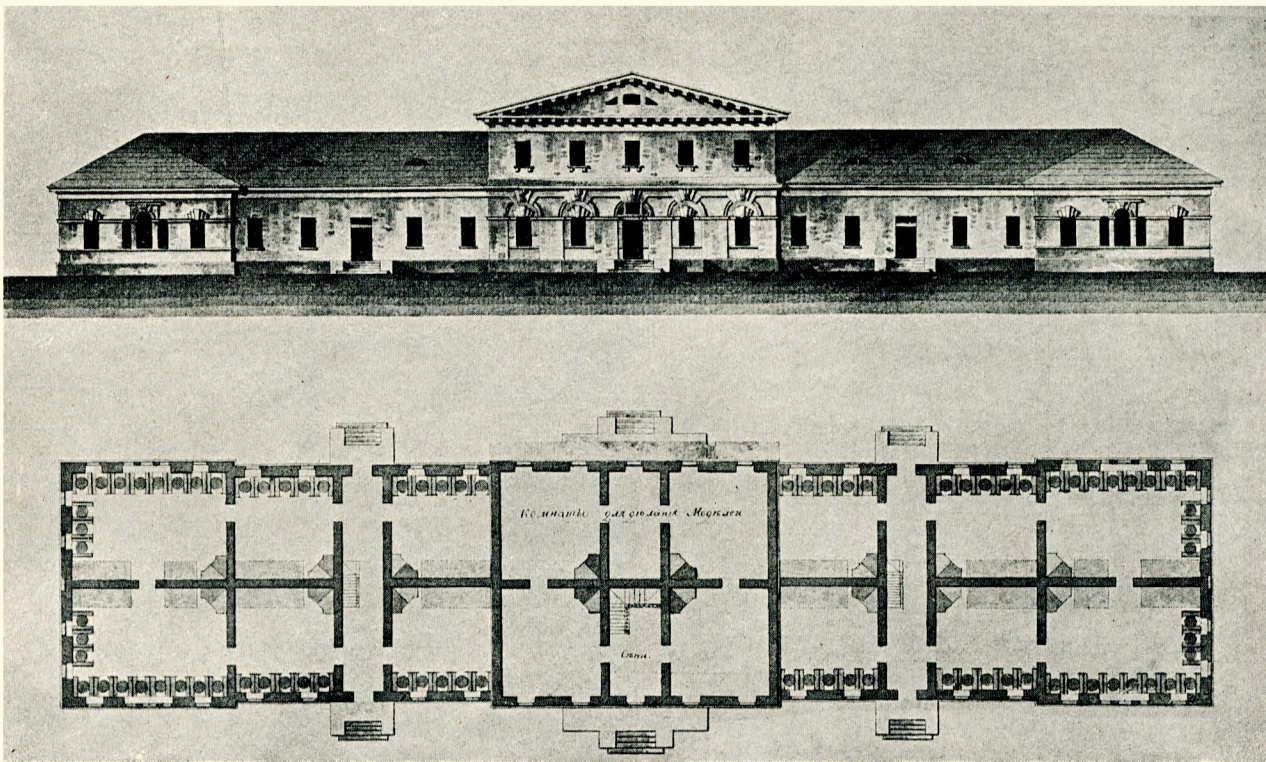
Коллекція О. Г. Гансена.

жиганія посуды; выстроенъ въ 1815 году. 6. Фундаментъ будущаго станковаго корпуса; заложенъ въ 1816 году. 7. Фундаментъ будущаго магазейна для склада посуды, оставшійся изъ числа монастырскихъ зданій. 8. Конная машина для приготовленія разныхъ первоначальныхъ матеріаловъ; строеніе о двухъ этажахъ: нижній каменный, а верхній деревянный; выстроено въ 1812 году. 9. Водяная машина, также для приготовленія первоначальныхъ матеріаловъ; строеніе деревянное о двухъ этажахъ; выстроено въ 1816 году. 10. Два магазейна для складки первоначальныхъ матеріаловъ, деревянные; выстроены въ 1816 году. 11. Маленькій домикъ для пристанища покупателей; строеніе деревянное на каменномъ фундаментѣ; выстроенъ въ 1816 году. 12. Каменный домикъ о двухъ этажахъ, оставшійся отъ монаховъ; внизу магазейнъ фаянсовой фабрики, а вверху жилье. 13 и 14. Оставшіяся послѣ пожара обжигательныя печи, покрытыя деревомъ. 15. Деревянный корпусъ на каменномъ фундаментѣ высокомъ; въ верхнемъ этажѣ нынѣ станковыя работы и магазейнъ сырой посуды, а внизу школа; назначенъ для кафельныхъ работъ по выстройкѣ станковаго корпуса. 16. Деревянный корпусъ; въ немъ часть станковыхъ работъ, модельня и столярная. 17. Каменное ветхое строеніе; въ немъ нынѣ кафельныя работы. 18. Фабричныя конюшни и сараи деревянные; двѣ новыя выстроены въ 1816 году. 19. Деревянный ветхій сарай, гдѣ укладывается посуда. 20. Фабричная баня—строеніе деревянное и уже ветхое. 21. Кузница, деревянное строеніе ветхое. 22. Мѣсто для складки угольевъ; деревянное строеніе ветхое. 23. Деревянная ветхая изба близъ водяной машины. 24. Печь, укрытая деревомъ; въ ней вытапливается кирпичъ. 25. Четыре катраги, или сараи, гдѣ складывается кирпичъ. 26. Деревянная изба для кирпичниковъ, ветхая. Въ августѣ 1817 года“. На листѣ 3—„Планъ мѣстоположенія Кіево-Межигорекой фаянсовой фабрики“. Листъ 4. „Фасадъ большой каменной церкви Преображенія Господня, на планѣ подъ № 1. Листъ 5. „Фасадъ каменной церкви съ колокольной св. апостоловъ Петра и Павла, на планѣ подъ № 2-мъ“. Листъ 6. „Планъ каменному корпусу прежде бывшихъ монашескихъ келій, а нынѣ занимаемый чиновниками и мастерами, на планѣ подъ № 3“. — „Фасадъ каменнаго корпуса“. Листъ 7. „Планъ и фасадъ вновь построенному каменному корпусу для первоначальныхъ работъ, на планѣ № 4“. Листъ 8. „Планъ и фасадъ вновь построенному каменному корпусу обжигательныхъ печей, съ глазурными комнатами, на планѣ подъ № 5“. „Листъ 9. Планъ и фасадъ вновь строящагося каменнаго станковаго корпуса, на планѣ подъ № 6“. Листъ 10. „Планъ, фасадъ и профиль стараго каменнаго погреба, надъ которымъ предполагается

построить каменный магазинъ для фаянсовой посуды, на планѣ № 7^а. Листъ 11. Планы, фасадъ и профиль деревянной на каменномъ фундаментѣ конной машинѣ, на планѣ подъ № 8. Листъ 12. Планъ, фасадъ и профиль деревянной водяной машинѣ, вновь построенной для молонія массы и толченія матеріаловъ, на планѣ подъ № 9^а. Всѣ эти чертежи исполнены архитекторомъ Иваномъ Кедринымъ. Листъ 13. „Геометрическій уменьшительный планъ Кіевской губерніи и повѣта Кіевского упраздненнаго Межигорскаго монастыря, въ коемъ по Высочайшему соизволенію устроена фабрика для дѣланія фаянсовой посуды, и съ прилегающими къ ней селами Новопетровцами, Вышгородомъ и деревнею Валками; и сколько въ заводѣ удобной и неудобной земли десятинъ значить при семь экспликаціи. Снятіе учинено въ 1793 году въ ноябрѣ мѣсяцѣ васьильковскимъ повѣтовымъ землемѣромъ Жильцовымъ“. Слѣдуетъ подробная „экспликація“.—Листъ 14. Планъ луговъ, принадлежащихъ Межигорской фабрицѣ.

Главныя монастырскія зданія сохранились далеко не въ первоначальномъ видѣ. Церковь Преображенія Господня воздвигнута въ 1690 г. На чертежѣ Кедрина ей придана амширная форма, такъ что измѣненія наружнаго вида церкви можно отнести приблизительно къ 1815 году. Средняя часть фасада большого монастырскаго корпуса перестроена Кедринымъ, какъ это видно изъ имѣющагося отдѣльнаго чертежа, и существуетъ въ такомъ видѣ и теперь. Интересно, что архитекторъ сохранилъ въ чертежѣ видъ корпуса до передѣлки. Зданіе главнаго монастырскаго корпуса очень хорошаго стиля. Два боковыхъ крыла остались нетронутыми и носятъ на себѣ отпечатокъ стиля елизаветинскихъ построекъ, несмотря на то, что сооружено оно, какъ видно изъ надписи на фронтонѣ, въ 1766 году.

Кіевъ крайне бѣденъ зданіями гражданской архитектуры прежнихъ эпохъ. Даже XVIII вѣкъ представленъ у насъ не богато. Въ кіевскихъ монастыряхъ почти всѣ постройки испорчены передѣлками. Еще не такъ давно искажено прелестное сооруженіе елизаветинскихъ временъ, такъ называемый Кловскій дворецъ. Мало по малу испорчены также зданія братскихъ келій въ Кіево-Печерской лаврѣ. То же самое можно сказать относительно другихъ кіевскихъ монастырей. Пока еще остались не тронутыми митрополитанскіе покои при Кіево-Софійскомъ соборѣ, келарская башня Кіево-Печерской лавры и нѣкоторыя другія менѣ замѣчательныя сооруженія. Главный корпусъ Межигорскаго монастыря довольно близокъ въ основной схемѣ къ сохранившимся только въ чертежѣ гетманскимъ покоямъ, которые были сооружены (въ 1749 г.) въ Глуховѣ для Кирилла Розумовскаго („Кіевская Старина“, кн. 1, 1898 г.).



Планъ и фасадъ станковаго корпуса (1817 г.), на планѣ подъ № 6.

Церковь апостоловъ Петра и Павла, сооруженная на средства кошевого атамана П. И. Кальнишевскаго въ 1772—1774 г.г., вполне сохранила свой первоначальный видъ. Граціозная по формамъ, церковь эта со своей колокольней интересна лѣпными украшеніями. Внутри церкви по сводамъ разбросаны слегка подкрашенныя лѣпныя украшенія въ видѣ цвѣточковъ. Хорошей рѣзбы иконостасъ и нѣсколько фаянсовыхъ паникадилъ мѣстной работы составляютъ все убранство церкви.

Среди немногихъ предметовъ церковной утвари, сохранившихся отъ нѣкогда богатой ризницы монастыря, обращаетъ на себя вниманіе превосходной работы риза епископа Исаакія Борисковича, сооруженная въ 1623 году, съ великолѣпнымъ оплечьемъ, шитымъ серебромъ; не менѣе замѣчательнъ также саккосъ, весь покрытый изображеніями различныхъ святыхъ, также шитый серебромъ. Въ ризницѣ же хранится нѣсколько фаянсовыхъ паникадилъ красивой раскраски. Въ патерти Преображенской церкви уцѣлѣли портреты — строителя церкви московскаго патріарха Іоакима († 1690) и перваго архимандрита Межигорскаго монастыря Иродіона Жураковскаго, впоследствии епископа черниговскаго († 1735 г.). Портреты записаны довольно неумѣлой рукой, повидимому во второй половинѣ прошлаго вѣка, но тѣмъ не менѣе сохраняютъ слѣды старой живописи.

Собственно, отъ фабрики не сохранилось почти никакихъ слѣдовъ. Этотъ пробѣлъ восполняютъ во всѣхъ деталяхъ воспроизводимые на страницахъ „Искусства“ чертежи Кедрина. Объ интенсивномъ нѣкогда производствѣ фаянса служить напоминаніемъ значительное количество посуды, оставшейся необожженной. Три надгробныя плиты на старомъ монастырскомъ кладбищѣ даютъ указанія на имена директоровъ фабрики въ 40-хъ годахъ: „надворнаго совѣтника и кавалера, имѣвшаго знакъ отличія безпорочной службы за



Петропавловская церковь 1774 г.

XXXV лѣтъ и бронзовую медаль за 1812 годъ Ѳ. М. Антонова, скончавшагося въ 1841 году“; „статскаго совѣтника и кавалера имѣвшаго знакъ отличія безпорочной службы за XXXV лѣтъ и бронзовую медаль за 1812 годъ С. Т. Крамалея, скончавшагося 1846 г. на 67 г. отъ рожденія“, и „Іоанна Рейгольда-Говеніуса, скончавшагося 1849 года на 41 году отъ рожденія“.

Всѣ данныя говорятъ въ пользу того, что производство фаянсовой фабрики было весьма значительно. Но такъ какъ всѣ наши предприятия въ своей основѣ всегда эфемерны и неизбежно гибнуть, не давъ плодотворныхъ результатовъ, такъ случилось и съ Межигорской фабрикой. Чертежи Кедрина свидѣтельствуютъ о прекрасномъ устройствѣ и полныхъ удобствахъ для работы. Казалось бы, дѣло должно было расти и развиваться все шире и шире, тѣмъ болѣе, что издѣлія фабрики завоевали весьма почетную извѣстность въ самыхъ разнообразныхъ кругахъ общества. Но халатное веденіе дѣла, интриги, опека со всѣхъ сторонъ и подрывъ личной инициативы стугбили прекрасное дѣло, которому, тѣмъ не менѣе, удалось просуществовать около семидесяти лѣтъ.

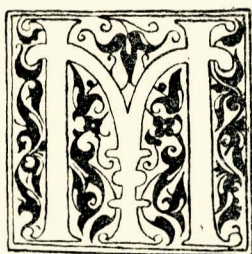
С. Яремичъ.



Церковь Преображенія Господня.



ИСКУССТВО И РАБОЧИЙ.



Мнѣ кажется, что было бы очень желательно установить нѣкоторые законы въ прикладномъ искусствѣ и отыскать извѣстныя конкретныя правила, посредствомъ которыхъ удалось бы опредѣлить художественныя проявленія, по крайней мѣрѣ самыя общія, и установить связь между другими социологическими явлениями. Не касаясь вопроса сложнаго эстетическаго воспитанія, я утверждаю, что необходимо развить въ рабочемъ, посколькѣ возможно, любовь къ искусству и пониманіе прекраснаго.

Прежде всего нужно считаться съ индивидуальными способностями каждаго человѣка, способствуя обогащенію его художественнаго багажа, соотвѣтствующаго его специальному ремеслу, которое онъ понижаетъ, руководствуясь собственнымъ вкусомъ, причемъ необходимо избѣгать путей избитой рутины, помня, что общее воспитаніе одинаково важно для всѣхъ.

Понятое такимъ образомъ прикладное искусство можетъ сыграть въ жизни рабочаго чрезвычайно важную роль, открывая передъ нимъ широкіе горизонты, способствуя совершенному знанію его ремесла, перестающаго уже тогда быть механическою работой и дѣлающагося отраженіемъ индивидуальности рабочаго, которая мало по малу достигнетъ творчества поистинѣ художественнаго, добьется опредѣленной цѣли, приобрѣтетъ ловкость и навыкъ въ ремеслѣ, которые явятся признаками пониманія широкаго и углубленнаго искусства.

Я имѣлъ возможность убѣдиться въ художественныхъ способностяхъ рабочихъ, находясь, — правда, въ продолженіе короткаго времени, — преподавателемъ въ институтѣ современныхъ знаній. Тамъ, въ теченіе одной зимы, я могъ

констатировать настоящие успехи у учеников рабочего класса, которые посещали с большим усердием вечерние курсы и проявляли чрезвычайный интерес к этим занятиям, делая большие успехи в линиях, формах, пластике и, что больше всего удивительно, в композиции, которая, повидимому, развивалась у них интуитивно.

Особенно поразила меня способность, которую проявлял рабочий в производстве заданных репродукций, применяя их к потребностям своего ремесла, вследствие чего ничего не оставалось больше, как руководить им только в вопросах техники, оставляя свободное поле его субъективным способностям. Там я заметил, что даже в их мелких дефектах и ошибках было нечто такое, чего нельзя наблюдать ежедневно.

Каждый ученик работал и исполнял заданный урок, имея ввиду применение к собственному ремеслу: так, столяр, делающий мебель, применялся к своей модели совершенно иначе, чем обыкновенный столяр, бессознательно применяя усовершенствования искусства к потребностям своей специальности. Одновременно с тем, как развивалось в моих учениках критическое чутье, во время небольших конкурсных работ, которые я время от времени организовал для них, мне доставляло большое удовольствие прислушиваться, диспутируя с ними, к их суждениям и логическим выводам. В таких случаях я поступал следующим образом. Раз в месяц я устраивал конкурс, предоставляя им полную свободу выбора сюжета, была ли это индивидуальная композиция, или копия с какогонибудь орнамента, например, голова или иной предмет. Эта работа должна была выполняться в течение одного вечера, в продолжении двух часов времени, после чего я им объявлял „конец!“ и предлагал выбрать из своей среды четыре или пять учеников, в качестве судей, для оценки их работы.

По окончании этого суда, я присоединялся к занятиям, заставляя их классифицировать по моему методу и объясняя им ошибки и достоинства каждой вещи.

Таким образом мне удалось избгнуть всякого проявления зависти между учениками, причем естественным образом развивалось почтение к тому из товарищей, который наиболее удачно справился со своей темой.

Подобный суд, который являлся для учеников практическим уроком, приносил им такую пользу, что на следующий урок они проявляли большую уверенность и самостоятельность в работе. Ясно, что рабочий, обладающий художественными познаниями, может улучшить свое ремесло,

ибо изъ его рукъ будутъ выходить предметы болѣе законченные и выдержанные, отмѣченные печатью артистизма... А наградой для него будетъ лучший спросъ на предметы его производства. По моему мнѣнiю, рисунки, скульптура, рѣзба являются наиболѣе полезными. Что касается цвѣта оттѣнковъ, то таковыя идутъ въ другой линiи, такъ какъ ихъ примѣненiе болѣе ограничено.

Художественное воспитанiе развиваетъ интеллигентность въ работникѣ, улучшаетъ его матеріальное положенiе и даетъ, такимъ образомъ, обществу трудоспособную и полезную единицу, болѣе вооруженнаго для жизненной борьбы человѣка. Поле дѣятельности послѣдняго дѣлается болѣе обширнымъ и повышаетъ его цѣнность для общества.

Н а у м ѣ А р о н с о н ѣ .





ИКОНОГРАФІЯ БОГОМАТЕРИ

СВЯЗИ ГРЕЧЕСКОЙ И РУССКОЙ ИКОНОПИСИ СЪ ИТАЛЬЯНСКОЮ ЖИВОПИСЬЮ
РАННЯГО ВОЗРОЖДЕНІЯ. Н. П. КОНДАКОВА (С.-ПЕТЕРБУРГЪ, 1910 г.).

Э то изслѣдованіе Н. П. Кондакова помѣщено въ IV выпускѣ «Иконописнаго Сборника», издаваемаго Высочайше утвержденнымъ Комитетомъ Попечительства о русской иконописи, и составляетъ главное и существенное его содержаніе.

Изслѣдованіе это служитъ продолженіемъ прежнихъ трудовъ почтеннаго академика по исторіи христіанскаго искусства и иконографіи и особенно его изслѣдованія о «Памятникахъ христіанскаго искусства на Афонѣ», на которое онъ прямо и ссылается въ новомъ своемъ трудѣ и только резюмируетъ его здѣсь. По его словамъ, «византійская иконографія Божіей Матери выработала всего семь основныхъ типовъ: 1, на первомъ мѣстѣ—типъ Одигитріи, въ различныхъ переводахъ (первоначально Б. М., стоящей съ Младенцемъ на лѣвой рукѣ, затѣмъ сидящей съ тѣмъ же положеніемъ Младенца, вариантъ съ Младенцемъ на правой рукѣ и т. п.); 2, типъ, общій и древне-христіанскому, и романскому искусству, представляетъ Б. М., держащую Младенца передъ собою на колѣнахъ, и извѣстенъ въ Россіи подъ именемъ Печерской; 3, извѣстный типъ «Оранты» (съ воздѣтыми дланями); 4, Знаменія (Великой Панагіи)

—типъ Оранты съ медальономъ Младенца или самимъ Младенцемъ по грудь на груди Матери; 5, Б. М. Деисусной; 6, Б. М., сидящей на престолѣ безъ Младенца и держащей руки приподнятыми передъ собою (типъ Заступницы Небесной), и, наконецъ, 7, который пока будемъ условно называть «Никейскимъ» по тамонней мозаикѣ, или «Никонейскимъ» по чудотворному образу въ Венеціи, и который изображаетъ Б. М. стоящую и держащую Младенца обѣими руками передъ собою». Издатель византійскихъ вислыхъ печатей, академикъ Шлюмбергеръ,—прибавляетъ Н. П. Кондакову, —дѣлая обобщеніе типовъ Б. М., встрѣчающихся на печатяхъ, насчитываетъ всего также 7 или 8 типовъ и при этомъ тѣ же самыя, которые мы перечислили выше. Однако, въ его перечнѣ соединяются, во первыхъ, типъ «Оранты» и «Знаменія» (Панагіи), а равно типъ «Одигитріи» представляется въ вариантахъ¹⁾.

Завершивъ свое обособленное художественное развитіе къ XIII вѣку, Византія передала свое иконографическое искусство не только восточнымъ славянамъ, но и Италіи, которые, вос-

¹⁾ Стр. 26—7.

принявъ иконографическую византійскую традицію, развивали ее въ своемъ вкусѣ и характерѣ и, съ своей стороны, оказывали взаимное вліяніе на упадавшую византійскую иконографію на ея родинѣ и на ея инородные отпрыски. Видоизмѣненная такимъ образомъ иконографія, происходя отъ византійской, на самомъ дѣлѣ была уже не византійской, а греческой, т. е. не ограничивалась уже предѣлами и традиціями одной Византіи, а имѣла общегреческій характеръ и значеніе.

Впрочемъ, не все инородные отпрыски византійской иконографіи имѣли одинаковое развитіе и судьбу. У восточныхъ славянъ, вследствие разныхъ невзгодъ ихъ политическаго существованія, иконографія на византійской почвѣ не имѣла строго послѣдовательнаго развитія и выражалась только въ болѣе или менѣе продолжительныхъ и интенсивныхъ вспышкахъ, тогда какъ, наоборотъ, въ Италіи она имѣла все данныя для постепеннаго, послѣдовательнаго развитія и дошла, наконецъ, до того, что и сама оказывала могущественное вліяніе на возрожденіе иконографіи въ предѣлахъ бывшей Византіи и въ земляхъ восточныхъ славянъ, а особенно въ Россіи.

«Кіевская Русь,—говоритъ академикъ Кондаковъ,—какъ и нѣкоторыя другія области Россіи, подобно Крыму и Грузіи, воспріяла, вмѣстѣ съ православнымъ вѣроисповѣданіемъ, византійское искусство въ его наиболѣе показныхъ, монументальныхъ формахъ. Русское церковное искусство, какъ въ Кіевѣ, такъ затѣмъ и въ Суздальской области было по приемамъ и видамъ мастерства, отъ мозаики до миниатюръ рукописей и перегородчатыхъ эмалей, только вѣтвью искусства греческаго и частью греко-восточнаго. Но съ началомъ XIII столѣтія наступилъ поворотный періодъ въ исторіи политическаго и куль-

турнаго преобладанія Византіи на всемъ православномъ востокѣ, а вмѣстѣ съ тѣмъ конецъ ея обособленнаго художественнаго творчества; восточное христіанское искусство развилось, подобно молодымъ отпрыскамъ, въ странахъ и государствахъ славянъ на Балканскомъ полуостровѣ, а также и въ другихъ славянскихъ земляхъ, неразоренныхъ монгольскимъ нашествіемъ. Россія еще къ древнѣйшую эпоху была тѣснѣе и ближе связана съ Балканскими землями славянъ, чѣмъ съ самой Византіей, первоначально съ Болгаріей, а затѣмъ политическое и культурное процвѣтаніе Сербіи въ XIII и XIV столѣтіяхъ сопровождалось столь высокимъ разцвѣтомъ архитектуры и живописи, что ихъ формы захватили отъ предѣловъ Далмаціи все теченіе Дуная и протянулись на югъ до границъ славянскихъ поселеній въ Македоніи».

«Монгольское нашествіе образовало въ ходѣ русскаго искусства и, въ частности, русской иконописи на деревѣ и иконографіи глубокой насильственный перерывъ, который надолго обезсилилъ культуру Кіевской и Суздальской Руси и представилъ первенство Новгороду и Пскову. Такимъ образомъ, наряду съ мало извѣстными корсунскими иконами, съ первой половины XIV вѣка открывается дѣятельность «греческихъ мастеровъ» въ Новгородѣ, а также и въ Москвѣ, и устанавливается «новгородское иконописаніе»¹⁾. Но эти «греческіе мастера» были уже не прежніе византійскіе или корсунскіе, а образовавшіеся подъ перекрестнымъ вліяніемъ византійскихъ традицій, съ одной стороны, и итальянскаго возрожденія, съ другой.

Обращаясь къ послѣднему, какъ центральному пункту изслѣдованія академика Кондакова, мы должны предварительно замѣтить, что ака-

¹⁾ Стр. 3 и 4.

демикъ Кондаковъ различаетъ два періода итальянскаго возрожденія: первый періодъ ранняго Возрожденія до XIV вѣка включительно, и второй—поздняго Возрожденія съ XV вѣка.

I.

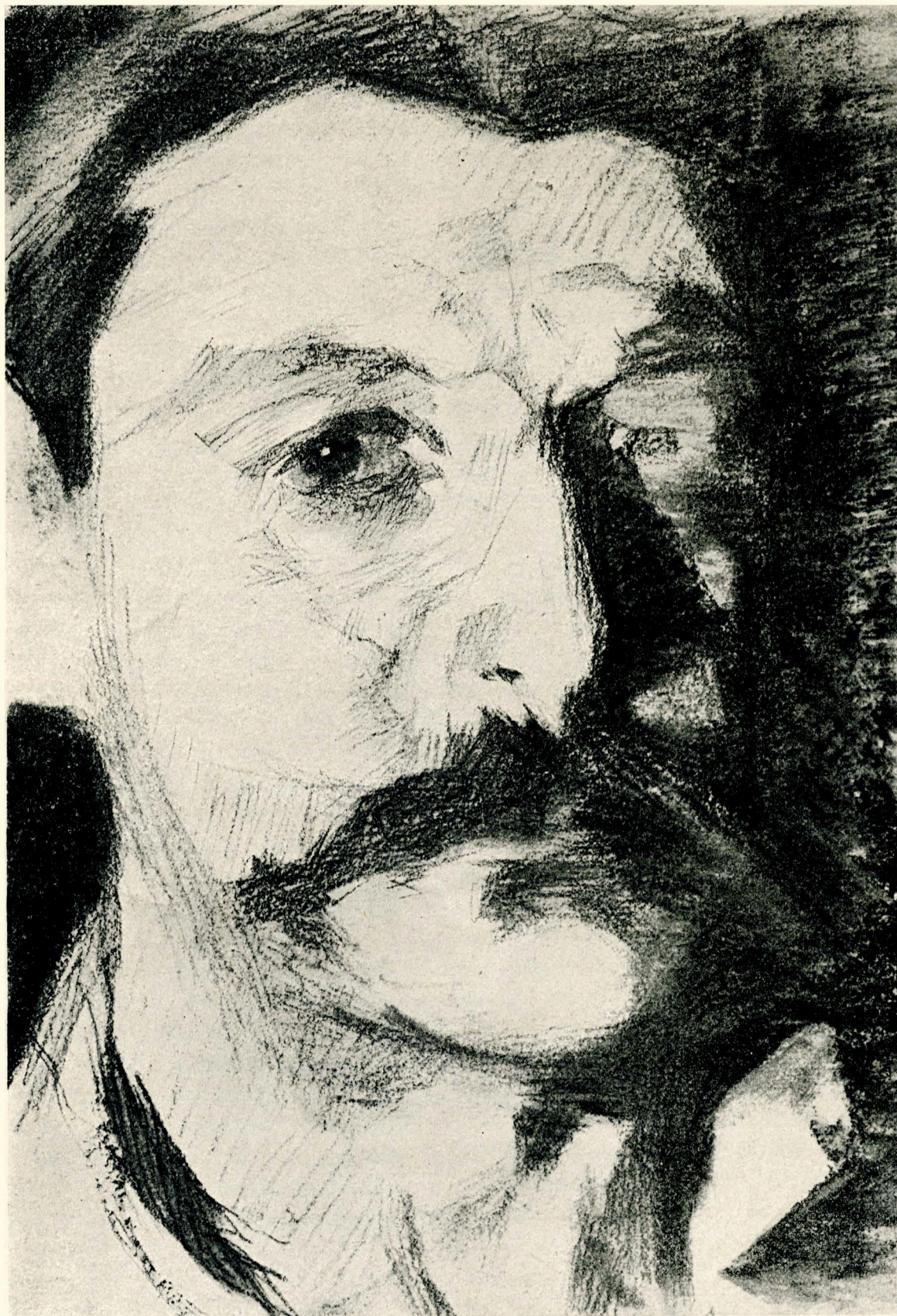
Первый періодъ ранняго Возрожденія называется у автора иначе готическимъ и поздне-византійскимъ. Это — пограничный періодъ между собственнымъ средневѣковьемъ и началомъ Возрожденія, періодъ Крестовыхъ походовъ, время литературнаго общенія Востока и Запада, эпоха окончательной организаціи европейскихъ государствъ и начавшагося движенія на востокъ, вплоть до латинскаго завоеванія Константинополя, и вмѣстѣ съ тѣмъ эпоха духовнаго и религіознаго развитія христіанства, какъ въ частности, такъ и въ исторіи христіанской иконографіи и иконографіи Богородицы, по преимуществу. Съ одной стороны, именно въ эту эпоху слагается и организуется въ католическомъ мірѣ такъ называемый культъ Мадонны; съ другой стороны, именно къ этому періоду относится появленіе цѣлаго ряда Богородичныхъ типовъ, какъ на греческомъ востокѣ, такъ и въ православной Россіи. Извѣстный лирической подъемъ оживляетъ одинаково изображенія Богородицы и Мадонны съ Младенцемъ и на востокѣ, и на западѣ, и повсюду живопись занята уже не только прославленіемъ Царицы Небесной, но также ея внутреннимъ міромъ, ея материнскими радостями, ея скорбными предчувствіями, сосредоточенными въ той же самой естественной во всѣхъ слояхъ, на всѣхъ ступеняхъ и во всѣхъ положеніяхъ материнской любви. На востокѣ этотъ трогательный, но поэтической элементъ еще задерживается иконностью изображенія; на западѣ — то же самое вызываетъ живое движеніе искусства, наполняетъ прежнюю архаическую фигуру движеніемъ жизни

и ведетъ искусство по пути художественнаго совершенствованія¹⁾.

Какими путями выработалось на западѣ такое жизненное направленіе иконографіи, вообще, и, въ частности, иконографіи Богоматери, — авторъ не показываетъ съ отчетливостью и, вообще, избѣгаетъ подробной характеристики этого ранняго Возрожденія въ Италіи. Но изъ разбѣянныхъ въ разныхъ мѣстахъ книги замѣчаній можно вывести заключеніе, что въ Италіи сначала господствовала грубая иконопись мѣстнаго производства²⁾, но она постепенно облагораживалась заносною византійскою иконописью, которая постепенно захватила въ кругъ своего вліянія всю Италію и образовала нѣсколько мѣстныхъ иконописныхъ школъ, съ основнымъ византійскимъ характеромъ, но съ прибавленіемъ лирическихъ и драматическихъ мотивовъ. «Несомнѣнно, — говоритъ авторъ, — что южная Италія въ XII столѣтіи находилась въ полномъ художественномъ владѣніи грековъ и греческаго востока, но несомнѣнно также и то, что это греческое преобладаніе легло въ основаніе художественнаго развитія въ послѣдующіе періоды»³⁾. Оно проходитъ черезъ итальянскія живописныя школы Пизы, Сіены, Флоренціи, Милана, Болоньи, Падуи, Умбрин, Венеціи и др., соприкасаясь на сѣверѣ Италіи съ вліяніемъ французскаго Ренессанса и разнообразясь мѣстными особенностями въ деталяхъ сюжетовъ и въ самой живописи.

Къ этому первому періоду ранняго возрожденія итальянской живописи академикъ Кондаковъ относитъ и наши русскія иконы до XIV вѣка включительно. Таковы иконы: Египетская 1060 г., Елецко-Черниговская того же времени, Смоленская 1064 г., Сицилійская 1092 г., Умиленіе Смоленская 1103 г., Владимірская сре-

1) Стр. 24 и 25. 2) Стр. 100 и 115. 3) Стр. 25 и 26.



М. А. Врубель.

Собств. Н. И. Врубель.

Автопортретъ (1904 г.).

дины XII в., Боголюбская 1157 г., Мирожская 1198 г., Кореунская и Муромская XII в., Путивльская 1238 г., Костромская Феодоровская 1239 г. За этою серією иконъ Богоматери слѣдуетъ подобный же рядъ иконъ, относящихся къ XIV вѣку: Новгородъ-Сѣверская 1301 г., Петра митрополита 1307 г., Толгская 1314 г., Донская 1330 г., Виленская 1341 г., Тихвинская 1387 г., Барловская 1392 г., Коневская 1393¹⁾).

Всѣмъ этимъ извѣстнымъ въ Россіи иконамъ Богородицы академикъ Кондаковъ подыскиваетъ въ итальянской и, вообще, западно-европейской живописи, эпохи ранняго Возрожденія, болѣе или менѣе близкія аналогіи. Укажемъ для примѣра нѣкоторые болѣе характерныя изъ нихъ.

1. Такъ, во флорентійской живописи XIV столѣтія довольно обычнымъ сюжетомъ въ средѣ иконъ Богородицы является изображеніе ея съ Младенцемъ, держащимъ въ рукахъ щегленка. Тема эта, въ видѣ характерной черты оживленія религіознаго сюжета дѣтскою игрою, перешла въ итальянскую живопись изъ французской скульптуры первой половины XIV вѣка и отразилась на нашей Коневской иконѣ Богородицы 1393 г., перешедшей къ намъ изъ Греціи, но съ тѣмъ различіемъ, что у насъ птичку эту признавали за голубя, какъ символъ св. Духа. Отъ этого и икона эта называется у насъ Голубицею²⁾).

2. Въ Римѣ, въ церкви св. Маріи въ Транстеверѣ, по фасаду базилики протянута мозаика представляетъ Богоматерь, питающую грудью Младенца. Въ сиенской и флорентинской живописи XIV и XV вв. также распространенъ былъ типъ Богоматери «Млекопитательницы», перешедшій очень рано и въ Сербію, и на Аѳонъ. У насъ въ Россіи этотъ типъ отразился на иконѣ «Млекопитательницы», особо чтимой подъ именемъ

«Барловской» или также «Блаженное Чрево» въ алтарѣ Благовѣщенскаго собора въ Москвѣ, и на многихъ другихъ¹⁾).

3. Значительное большинство раннихъ произведеній итальянской живописи второй половины XIII и первой половины XIV столѣтія представляютъ Младенца на рукахъ Богоматери съ обнаженными ножками, съ цѣлю выразить дѣтскую живость и тѣмъ украсить образъ. Таковы же у насъ Донская икона Богоматери, находящаяся въ Благовѣщенскомъ соборѣ Москвы, икона Смоленской Богоматери въ Ростовской Космо - Даміановской церкви, Аравійская или «О, всепѣтая Мати», Жировицкая 1470 г. и др.²⁾).

4. Новый иконографическій типъ Богоматери съ Младенцемъ, появившійся на западѣ, представляетъ Младенца или стоящимъ возлѣ Матери и горячо ее обнимающимъ, или же вставшимъ у нея на колѣнахъ, съ тѣмъ, чтобы тоже охватить шею Матери. Древнѣйшее изображеніе этой темы находится на мозаикѣ церкви св. Маріи Новой, въ Римѣ, XII вѣка. Типъ этотъ воспроизведенъ извѣстными у насъ иконами «Вододавательницы», Костромской Феодоровской 1239 г., Толгской 1314 г., въ Ярославлѣ, Девпетеруевской 1392 г., Хлыновской, «Взысканія погибшихъ» или «Борской»³⁾).

5. Во флорентинской и сиенской живописи общее оживленіе группъ Богоматери съ Младенцемъ создалось на почвѣ чуткаго проникновенія Божественнаго Младенца въ мысли и чувства Своей Матери и повело затѣмъ къ представленію совершенно новаго міра чистыхъ душевныхъ ощущеній ребенка и любящей Матери. Младенецъ то хватается за пальцы Матери и любовно смотритъ на нее, то отвлекаетъ ее отъ задумчивости, стягивая съ нея покрывало, теребя

1) Стр. 24. 2) Стр. 27—32.

1) Стр. 32—36. 2) Стр. 41—53. 3) Стр. 54—67.

мантію, то привлекая ея вниманіе къ окружающимъ ангеламъ или къ подходящимъ молебникамъ. Однимъ изъ болѣе наивныхъ дѣтскихъ движеній Младенца у флорентинскихъ мастеровъ является то, когда онъ слегка касается подбородка Матери, обращая на себя ея вниманіе. Между нашими чудотворными иконами на эту именно тему написаны иконы Яхремская или Яхромская 1482 г., и Сосновская, иначе Корсунская въ Соловецкомъ монастырѣ ¹⁾).

6. Группа Богоматери съ Младенцемъ является также въ итальянской живописи ранняго Возрожденія и движеніями самой Богоматери, а между ними однимъ изъ особенно привлекательныхъ и вполне натуральныхъ является то положеніе Матери и Младенца, когда она, какъ бы предупреждая порывъ излишне живой и рѣзкій, кладетъ ему, какъ бы слегка успокаивая и останавливая его, тихо руку на грудь. Изъ раннихъ вариантовъ подобной темы извѣстна преимущественно икона сіенской школы XIV столѣтія. У насъ въ Россіи въ этомъ родѣ извѣстна «Пименовская» икона Богоматери, принесенная, по преданію, митрополитомъ Пименомъ въ 1388 году ²⁾).

II.

Второй періодъ (поздняго) Возрожденія опредѣляется XV и XVI вѣками, непосредственно сливается съ раннимъ періодомъ Возрожденія и опирается на него. «Съ самаго начала XIII столѣтія,—говоритъ Н. П. Кондаковъ,—византійское искусство вступаетъ въ новыя условія существованія: оно воскресаетъ къ новой жизни разомъ въ нѣсколькихъ мѣстностяхъ православнаго Востока и даже католическаго Запада. Такъ, кромѣ государствъ и странъ славянскихъ, кромѣ Грузіи и Арменіи, южной Италіи, Балканскаго

полуострова, вообще, и Адриатическаго ея побережья, въ частности, византійская иконопись начинаетъ развиваться въ Италіи (повидимому, въ XIV столѣтіи) и съ XV вѣка на Критѣ. Существовавшая здѣсь издревле художественная промышленность и самая культура оживились именно въ эту эпоху, въ результатѣ подчиненія острова Венеціи. Критъ сталъ одновременно убѣжищемъ греческой образованности и нѣкоторой резиденціей западно итальянской молодой культуры, а критскіе уроженцы въ очень раннюю эпоху для совершенія образованія стали ѣздить въ университеты Венеціи, Падуи и Рима. Но уже въ 1541 году султанъ Селимъ опустошилъ островъ и выселилъ часть жителей. Населеніе обѣднѣло и, очевидно, стало искать заработковъ на сторонѣ, такъ какъ именно съ этого времени становятся извѣстными критскіе иконописцы, работавшіе цѣлыми мастерскими по стѣннымъ росписямъ на Аѳонѣ и въ Египтѣ. Но съ концомъ XVI вѣка оканчиваются и тѣсныя художественныя связи Крита съ Венеціей и критской школы иконописи съ греко-итальянской. Такимъ образомъ, время наиболѣе сильнаго вліянія греческаго мастерства и, въ частности, греческой иконописи на Италію и обратно относится къ XV и XVI столѣтіямъ, и тому времени принадлежитъ большинство лучшихъ памятниковъ греко-итальянской иконописи ¹⁾).

Основное большинство иконъ Италіи, критской школы, повторяетъ византійскія темы: Деисусъ, Одигитрія съ Младенцемъ, праздники. Но наряду съ этими чисто греческими темами появляются копіи новыхъ живописныхъ сюжетовъ, какъ, напр., «Не рыдай Мене, Мати», или Спаситель во гробѣ, обнимающіеся Петръ и Павелъ (свиданіе ихъ на почвѣ Италіи—западный сюжетъ), Рождество Б. М., Богоматерь «Млеко-

¹⁾ Стр. 67—72. ²⁾ Стр. 79—83.

¹⁾ Стр. 89 и 90.



М. А. Врубель.

Собств. В. Д. Замирайло.

Полетъ Фауста и Мефистофеля. Эскизъ для панно 1896 г. Акварель.
Съ копіи В. Д. Замирайло. Оригиналъ утерянъ.

питательница», вѣнчаніе Богоматери, Анна съ младенцемъ Марією, типы Богоматери «Умиленія», «Страстной» и проч. ¹⁾). Византійскія иконописныя композиціи измѣнились, подъ вліяніемъ итальянской живописи, въ сторону драматическаго ихъ оживленія, а также и расширенія обстановочной стороны, начиная съ пейзажа, замѣны прежняго, почти скульптурнаго ландшафта живописной картиной, и кончая нестремъ убранствомъ священныхъ лицъ драгоцѣнными тканями, сложными головными уборами и т. д. При всемъ томъ, типы остаются греческими, или же древне-византійскими. Наконецъ, греческая иконопись усваиваетъ здѣсь весь арсеналъ художественныхъ успѣховъ Ренессанса, начиная съ милостивныхъ юныхъ типовъ Богоматери, живыхъ и свободныхъ движеній Младенца и другихъ лицъ въ группѣ и, въ концѣ концовъ, овладѣваетъ мало по малу рядомъ воплощенныхъ живописью реальныхъ картинъ интимной жизни Матери и Ребенка, перенесенныхъ въ религіозную среду съ цѣлью оживить потухающее религіозное чувство приближеніемъ его идеаловъ къ человѣку ²⁾).

Вообще, къ итало-греческой школѣ или періоду (поздняго) возрожденія греческой иконописи отнесены Н. П. Кондаковымъ слѣдующія извѣстныя у насъ въ Россіи чтимыя иконы: Аравійская (О, всепѣтая Мати), Блаженное Чрево, Вызваніе, Высканіе погибшихъ, Византійской Богоматери, Горбаневской, Деветерувской, Долинской, Донской, Дубенской, Дубовицкой, Египетской (Александрійской), Елецкой, Германской, Игоревской, Иерусалимской, Жировицкой, Казанской, Касперовской, Корсунской, Козельщанской, Лидской, Неувядаемый цвѣтъ, Избавленіе отъ бѣды страждующихъ, Почаевской, Римской, Скорбящихъ радости, Сладкое лобзаніе, Цесарской, Умиле-

нія, Утоли моя печали, Умягченіе злыхъ сердецъ, Ченстоховской, Феодоровской и многихъ другихъ ¹⁾).

Укажемъ изъ этого періода нѣсколько параллельныхъ фактовъ въ итало-греческой и русской иконописи.

1. Въ ряду греко-итальянскихъ иконъ XV вѣка обращаетъ на себя особое вниманіе образъ Богоматери Страстной. Представлена Б. М. по грудь, съ серьезнымъ, почти грустнымъ выраженіемъ въ лицѣ; лѣвою рукою она поддерживаетъ Младенца, который рѣзко повернулся назадъ и смотритъ на ангела, приносящаго съ неба крестъ на рукахъ, покрытыхъ платомъ. Съ другой стороны видѣнъ еще ангелъ, несущій копіе и сосудъ съ желчью и укусомъ. На лицѣ Младенца выражено болѣе изумленіе, чѣмъ испугъ, но послѣдній замѣтенъ въ его движеніяхъ (съ одной ножки его свалилась сандалія), такъ какъ Младенецъ склонился къ Матери, какъ-бы сжавшись, и охватилъ обѣими ручками ея руку, дотолѣ прижатую къ груди. Типъ этотъ распространенъ и въ русской иконописи ²⁾ (образъ Пресв. Богородицы «Прибавленіе ума»).

2. Въ нѣкоторой связи съ Страстной иконою Б. М. стоитъ рядъ ея иконъ подъ названіемъ «Умиленія». Типъ этотъ древній, византійскій, и воспроизводитъ собою образъ, подобный Владимірекой иконѣ Богоматери въ Московскомъ Успенскомъ соборѣ, но получилъ особенную разработку въ Италіи и отсюда перешелъ въ Грецію и въ Россію. Одна изъ иконъ этого типа представляетъ Богоматерь съ Младенцемъ, который въ живомъ порывѣ охватываетъ шею Матери и правой щекой прильнулъ къ ея щекѣ, въ то время, какъ она нѣжно обнимаетъ его обѣими руками. Подъ ея рукою видна сандалія Младенца,

¹⁾ Стр. 97, 98 и 142. ²⁾ Стр. 142 и 143.

¹⁾ Стр. 201—2. ²⁾ Стр. 145—150.

отвизавшаяся отъ ноги и падающая. Эта деталь показываетъ, что Младенецъ Христосъ ранѣе былъ испуганъ и именно появленіемъ ангеловъ съ орудіями его будущихъ страданій. Т. обр., эта икона «Умиленія» представляетъ продолженіе драматической композиціи, носящей названіе «Страстной». Первая представляетъ испугъ Младенца, въ живомъ порывѣ сбросившаго съ ноги сандалію. Онъ первый увидѣлъ орудія страсти, но Мать не только увидѣла ихъ,—она поняла и сердечно сокрушилась будущимъ мученичествомъ Сына; мечъ пронзилъ ея душу, и, видя глубокую скорбь на ея лицѣ, Младенецъ забылъ свой испугъ и прильнулъ къ Матери, стараясь ее утѣшить. Такова основная мотивировка «Умиленія», сохраняемая большинствомъ иконъ въ основныхъ чертахъ, но не въ деталяхъ. На одномъ вариантѣ Младенецъ, уронивъ съ ножки сандалію, хватается ручкою за руку Богоматери и прильнулъ къ ея щекѣ; на другомъ вариантѣ Младенецъ обѣими руками, какъ бы въ задумчивой разбѣянности, держитъ запечатанный свитокъ и прильнулъ головою къ щекѣ Матери, и одна ножка его, а иногда и обѣ, являются обнаженными. Съ такими чертами являются на Востокѣ и у насъ въ Россіи списки иконы «Ярославской» въ ризницѣ Троице-Сергіевой лавры, Донской, Киккской, Толгской, Хлыновской, Взысканія погибшихъ, Римской или, что тоже, Лидской, Корсунской—Умиленія (въ отличіе отъ Корсунской Ефесской) и др. ¹⁾ На нихъ Младенецъ то обнимаетъ Мать, то нѣжно касается ея щеки, то притягивая къ себѣ ея руку и внимательно всматриваясь въ глаза Б. М., то нѣжно къ ней прижимаясь своей щекой ²⁾).

3. Къ числу особенно чтимыхъ и замѣчательныхъ иконъ Аѳона относится чудотворная

¹⁾ Стр. 150—165. ²⁾ Стр. 21.

икона Богоматери «Утѣшенія» или «Отрады» въ Ватопедѣ, XV—XVI в. Богоматерь, держащая Младенца на лѣвой рукѣ, подноситъ руку его къ своимъ устамъ, какъ умиленная божественнымъ Сыномъ, который строго и спокойно соизволяетъ на это поклоненіе Богу, смотря прямо на Мать. По мнѣнію Н. П. Кондакова, образъ этотъ несомнѣнно греко-итальянскаго происхожденія и аналогиченъ съ фресковымъ изображеніемъ Богоматери въ церкви Монморильсна, во Франціи ¹⁾).

4. Типъ Богоматери «Взыгранія Младенца», съ изображеніемъ Младенца, извернувшася на рукахъ Матери, близкій къ типу «Умиленія», выразился въ цѣломъ рядѣ иконъ итало-критской иконописи, на которыхъ Младенецъ не сидитъ на рукахъ у Богоматери, но поддерживается въ стоячемъ положеніи, принимая разныя позы и движенія рукъ. Къ этому типу принадлежатъ прославленная Киккская или Кипрская икона Богоматери, распространенная какъ на всемъ греческомъ Востокѣ, такъ и у насъ въ Россіи, а также Аѳонская икона «Достойно есть» ²⁾).

5. Довольно часто повторяется на итальянскихъ иконахъ типъ Богоматери съ Младенцемъ, сидящимъ у нея на правой рукѣ и держащимъ на лѣвой рукѣ сферу съ крестомъ, а правую благословляющимъ. Самымъ характернымъ въ этой иконѣ является положеніе Младенца, который смотритъ не на Мать, къ нему склонившуюся, но въ сторону, какъ бы на подходящаго къ Нему молебника. Что касается державы въ рукахъ Младенца, то она не составляетъ какого либо опредѣленнаго признака, и является атрибутомъ многихъ иконъ позлѣбшаго періода и итальянскаго происхожденія. Держава въ рукахъ Младенца или Богоматери находится въ слѣдующихъ иконахъ: въ рукахъ Младенца—въ иконѣ

¹⁾ Стр. 165—168. ²⁾ Стр. 182—7.



М. А. Врубель.

Собрание В. И. Хаченко.

Поверженный демонь (рисунок карандашомъ 1901 г.).

«Вѣхъ Скорбящихъ радости», Галатской, Кукузелиссѣ, «Мати Дѣво», «Призри на смиреніе», Путивльской, Силуамской, Цесарской; въ иконахъ, гдѣ Богоматерь держитъ сферу, — Византійской, «Прежде Рождества», «Знаменіе» позднѣйшаго перевода и другихъ. Всѣ эти иконы возникли въ позднѣйшемъ періодѣ, не исключая такъ называемой «Византійской», которая, подобно иконамъ Богоматери Антиохійской, Египетской, Иерусалимской, Кипрской и проч., является плодомъ греческаго мастерства XVI столѣтія¹⁾.

Заключительная (V-я) глава изслѣдованія академика Кондакова посвящена рѣшенію сложнаго вопроса о томъ, какими путями греко-итальянская живопись могла переходить изъ Италіи, съ Крика и Аона на Русь.

Прежде всего, греческая иконопись Италіи въ древности нашла себѣ путь черезъ Далмацію въ Сербію. Преданіе говоритъ, что св. Савва принесть въ Хиландарь на Аонъ образъ Богоматери Млекопитательницы, писанный, какъ извѣстно, по итальянской композиціи. Сербскія росписи церквей, подобно скульптурнымъ украшеніямъ храмовъ, представляютъ такую же переработку византійскихъ оригиналовъ, начиная приблизительно съ XIV вѣка, какъ и сама итало-критская иконопись. Общій характеръ этихъ росписей, сосредоточенный по преимуществу въ Македоніи, представляетъ извѣстную вариацию византійскаго стиля на основѣ итальянскаго вліянія и мѣстной разработки, но съ удержаніемъ наружнаго греческаго облика.

Слѣдующимъ этапомъ на пути въ Россію могла быть Молдо-Валахія, начиная съ XV столѣтія ставшая своего рода центромъ культурнаго православія среди инославныхъ странъ. Къ ней

прикнула тѣснѣйшимъ образомъ Буковина, игравшая для всей Молдо-Валахіи и, съ другой стороны, для Галича роль православнаго Аона. Здѣсь доселѣ сосредоточены памятники искусства XV и XVI вѣковъ и обширныя стѣнные росписи.

Наконецъ, послѣднимъ этапомъ является православный Галичъ, какъ въ древнѣйшемъ періодѣ, такъ и въ XV столѣтіи, такъ какъ при м. Фотіи почти на 22 года Галичъ былъ восприсоединенъ къ митрополіи всея Россіи. Тѣсныя связи Галича съ Кіевомъ и Черниговомъ играютъ большую роль въ церковныхъ расчетахъ того времени.

Съ другой стороны, пути греко-итальянской иконописи на Русь, вплоть до временъ Крымской орды, могли идти вѣдѣ за обычной торговлей, а торговые пути того времени, вмѣстѣ съ венеціанцами и генуэзцами, шли также на Кафу и другія факторіи Крыма. Отсюда же издавна шли такъ называемыя иконы корсунскихъ писемъ, отличныя отъ письма собственно царградскаго. Ближайшимъ доказательствомъ, затѣмъ, можетъ послужить множество иконъ критскихъ мастеровъ, помѣченныя ихъ подписью и встрѣченныя въ монастырѣ Синайской горы и вообще въ греко-восточныхъ церквахъ.

Такое передвиженіе иконописнаго мастерства производилось не столько путемъ ввоза иконъ, сколько работами пришлыхъ иконописныхъ мастеровъ, исполнявшихъ не только стѣнные росписи, но и всю иконопись на деревѣ, необходимую для устроаемыхъ церквей. Послѣ Молдо-Валахіи и Буковины, такого рода мѣстностью, которая могла давать пріютъ греко-славянскому иконописному мастерству, могъ и долженъ былъ быть Галичъ. Тѣсныя связи Галича съ Русью въ XIV столѣтіи всеѣмъ болѣе или менѣе извѣстны. Какъ извѣстно, митрополиту св. Петру, уроженцу Галицко-Вольнской области, приписываются двѣ

¹⁾ Стр. 187—9.

иконы его письма — «Успенія» Богоматери и Петровская, находящаяся въ Московскомъ Успенскомъ соборѣ.

Эпоха перехода новаго греческаго или, точнѣе говоря, греко-итальянскаго стиля начинается, повидимому, уже въ концѣ XIV столѣтія. Пока она связана съ именемъ Теофана, росписывавшаго въ Новгородѣ въ 1378 году церковь Спаса на Ильинской улицѣ. Тотъ же Теофанъ въ 1395 году съ Симеономъ Чернымъ писалъ церковь Рождества Богородицы въ Москвѣ, а въ 1399 году они росписывали Московскій Архангельскій соборъ. Конецъ XV и начало XVI столѣтій представляютъ рядъ росписей, выполненныхъ въ Москвѣ, и между ними роспись Благовѣщенскаго собора. Последняя выполнена иконописцемъ Θεодосіемъ, сыномъ Діонисія, чисто въ духѣ греко-итальянскаго мастерства начала XVI вѣка. Послѣ московскаго пожара 1547 года, вызваны были изъ Новгорода и Пскова иконописцы для исполненія иконъ и нѣкоторыхъ росписей въ Благовѣщенскомъ соборѣ, подъ наблюдениемъ соборнаго священника, извѣстнаго Сильвестра. По взгляду дьяка Висковатаго, эти иконописцы ввели въ свою иконопись значительныя новшества, которыя академикъ Кондаковъ объясняетъ нѣкоторымъ подчинениемъ ихъ образцамъ итало-греческой иконописи.

Авторъ пока ограничиваетъ исторію иконографіи Богоматери въ Россіи XV—XVI вв. Изъ его изслѣдованія видно, что и до этого времени русская иконографія, вообще, и иконографія Б. М., въ частности, не заставалась въ своемъ развитіи и не ограничивалась слѣпымъ копированіемъ однихъ только древневизантійскихъ образцовъ, какъ доселѣ обыкновенно думали, а развивалась въ связи съ западно-европейскою и, въ частности, съ итало-греческою иконографіею, переняла отсюда разнообразныя формы и технику иконописнаго

искусства и имѣла нѣсколько стадій или періодовъ своего историческаго развитія.

Правда, и до настоящаго времени различали въ исторіи русской иконописи различныя пошибы или техническіе приемы иконописи, какъ, напр., иконы писемъ греческихъ, корсунскихъ, болгарскихъ, сербскихъ, новгородскихъ, московскихъ и проч., не говоря уже о позднѣйшихъ пошибахъ или письмахъ московскихъ вторыхъ и третьихъ, царскихъ, строгановскихъ, фряжскихъ и проч.; но эти письма или пошибы или опредѣлялись только мѣстомъ происхожденія изображаемаго святого или иконы, или же виѣшними и даже случайными признаками. Академикъ Кондаковъ не отвергаетъ совершенно этихъ прежнихъ техническихъ терминовъ и указываетъ, напримѣръ, на иконы корсунскихъ писемъ, новгородскихъ и московскихъ, но обозначаетъ ими моменты болѣе внутренняго историческаго развитія русской иконописи, подъ взаимодѣйственнымъ вліяніемъ на нее иконописи итальянской и итало-греческой. Такъ, напр., по воззрѣнію академика Кондакова, на корсунскихъ иконахъ отразилось вліяніе ранней эпохи итальянско-византійскаго Возрожденія, а новгородская и московская иконопись носятъ уже слѣды поздняго Ренессанса или итало-греческой иконописи.

Могутъ и въ настоящее время найтись дьяки Висковатые, которые могутъ соблазняться мыслию о подражаніи русской православной иконописи западнымъ, т. е. какъ бы неправославнымъ образцамъ. Но независимо отъ того, что въ иконописи наименѣе всего отражаются догматическія разности между различными христіанскими исповѣданіями, заимствованія съ запада и въ частности изъ Италіи оправдываются въ глазахъ православнаго и самымъ характеромъ ихъ. Итальянскіе художники эпохи Возрожденія заимствовали свои сюжеты изъ греческой иконописи и только перерабатывали ихъ. Но «эта перера-



М. А. Врубель.

Собр. В. И. Ханенко.

Демонъ (рисунокъ карандашѣмъ 1900 г.).

ботка не затронула основного византийскаго типа и, наоборот, подчинила ему все художественныя новости, взятая отъ премирающихъ мастеровъ эпохи Возрожденія» (стр. 139). Вся композиція иконы остается съ виду византийскою. «Эта внѣшняя наружность, на первый взглядъ, представляется чисто греческою, тогда какъ на самомъ дѣлѣ даже наиболѣе закрѣпощенные стариннымъ употребленіемъ шаблоны оказываются видоизмѣненными вліяніемъ итальянской живописи» (стр. 92, ср. стр. 97).

Мы, съ своей стороны, предложили бы на разрѣшеніе одно недоумѣніе относительно установленія авторомъ основныхъ типовъ Богоматери въ древне-византийской иконографіи. Ни въ числѣ этихъ типовъ, ни вариантовъ къ нимъ не указывается Владимірскій образъ Богоматери или какой-то подобный ему, относимый авторомъ къ позднѣйшей эпохѣ ранняго Возрожденія, несмотря на то, что этотъ образъ имѣетъ за собою, по сознанію самого автора, почтенную византийскую древность. Но если такова дѣйствительно древность этой иконы, то она, по нашему мнѣнію, противорѣчитъ той общей характеристикѣ, какую далъ авторъ древне-византийской иконописи, какъ чуждой лирическихъ и драматиче-

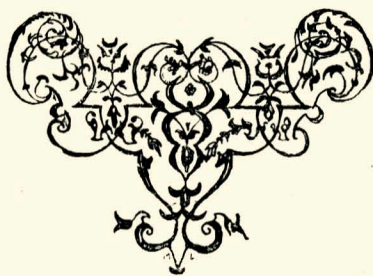
скихъ мотивовъ. Вѣдь Владимірская икона Богородицы есть древній типъ иконы Умиленія!

Весьма интересно указаніе академика Кондакова на то, что яичный способъ иконописи, по его наблюденію, появляется не ранѣе XII вѣка (стр. 91); но онъ почему то не указалъ на происхожденіе масляной живописи, которая появилась на западѣ Европы, кажется, въ XV вѣкѣ, получила широкое распространеніе на сѣверѣ Россіи и потому можетъ быть прямою свидѣтельницею западно-европейскаго вліянія на сѣвернорусскую иконопись.

Въ заключеніе замѣтимъ, что академикъ Кондаковъ почему-то не обратилъ вниманія на напечатанную нашу статью «Типикъ о церковномъ и о настѣнномъ писемѣ епископа Нектарія изъ Сербскаго града Велеса, 1599 года, и значеніе его въ исторіи русской иконописи»¹⁾. Между тѣмъ, этотъ Типикъ, по нашему мнѣнію, много помогъ бы уясненію того пути, какимъ переходила иконопись эпохи Возрожденія черезъ Сербію въ Россію.

Проф. Н. И. Петровъ.

¹⁾ Въ «Запискахъ Императорскаго Русскаго Археологич. Общества» (отдѣленіе древностей славянскихъ и русскихъ), т. XI, кн. 4, вып. 1—3, 1899 года.





ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ХРОНИКА

Языкъ камней. 9-го мая текущаго года состоялось торжество освященія новаго Николаевского собора, сооруженнаго иждивеніемъ основательницы Покровскаго женскаго монастыря Великой Княгини Александры Петровны, въ инокиняхъ Анастасіи.

Если въ настоящее время появленіе новаго даже частнаго дома не проходитъ безслѣдно для всѣхъ интересующихся вопросами искусства и обсуждается ими съ точки зрѣнія его художественнаго значенія въ общей архитектурѣ города и роли въ дѣлѣ воспитанія художественнаго вкуса массъ, тѣмъ большее вниманіе должно быть удѣлено зданію такого общественнаго характера, какимъ является соборъ. Постройка такого рода въ сущности является своего рода экзаменомъ цѣлаго народа, цѣлой эпохи, цѣлаго міросозерцанія передъ судилищемъ будущихъ временъ, какъ осязаемый, вещественный синтезъ всѣхъ лучшихъ духовныхъ (религіозныхъ, художественныхъ, нравственныхъ) силъ даннаго народа и даннаго общества. Что знали бы мы о культурѣ древняго Египта, не будь величественныхъ развалинъ Луксора и Карнака?

И развѣ эти священные камни не говорятъ болѣе краснорѣчиво и убѣдительно сердцу и уму, чѣмъ сотни полуистлѣвшихъ папирусовъ съ описаніями кровавыхъ по-

бѣдъ или заклинаніями противъ грозныхъ обитателей Аменти?

А средніе вѣка! Какими грубыми, наивными, циничными, дѣтски варварскими кажутся намъ, когда читаемъ описанія судебныхъ процессовъ о еретикахъ и колдунахъ, длинныя хроники насилій и убійствъ или написанныя дубовымъ языкомъ болѣе, чѣмъ скоромныя *fabliaux*, заставившихъ бы теперь покраснѣть самаго бывалаго городского, а тогда забавлявшихъ дамъ высшаго общества.

Но стоитъ намъ поднять глаза къ величественнымъ башнямъ Notre Dame или къ уходящей въ небо стрѣлѣ Страсбургскаго собора, чтобъ высокомерная улыбка сбѣжала бѣ съ нашихъ губъ и замѣнилась бы чувствомъ глубокаго уваженія и восторга передъ высотой той духовной культуры, что могла создать подобные памятники неувядаемой красоты.

Не только въ общемъ замыслѣ, но и въ каждой детали, каждомъ завиткѣ, каждой *gargouille* — этой живописной — то забавной, то страшной, но всегда выразительной водосточной трубѣ — чувствуется такое напряженіе неистощимаго творчества, что зданіе превращается въ какой то стройный, разнообразный и живой міръ, полный захватывающаго интереса.

Всѣхъ этихъ качествъ въ новомъ кievскомъ соборѣ, увы! мы не найдемъ. То, что въ немъ есть положительнаго, принадлежитъ исключительно творчеству прошлаго, такъ какъ въ своихъ формахъ соборъ представляетъ лишь нѣсколько измѣненное, и не къ лучшему, повтореніе московскихъ церквей XVII вѣка: приземистыя крылечки съ крышею шатромъ, рядъ выступающихъ надъ главнымъ корпусомъ кокошниковъ, нѣсколько удлиненная форма луковокъ на куполахъ—все живо напоминаетъ московскіе „безстолпные“ образцы—церковь Николая, что въ Пыжахъ, Грузинской Божьей Матери, церковь Успенія въ Гончарахъ, Троицкую церковь въ Останкинѣ и другія.

Современность сказала лишь въ нѣкоторой грузности общаго впечатлѣнія, сухости линій и особенно въ типичныхъ „украшеніяхъ“, которыми рѣшили оживить строгость шатровыхъ крылечекъ московскихъ образцовъ—я говорю о жестяныхъ бордюрикахъ „кружевцемъ“, которыми всѣ мелкіе лавочки любятъ украшать свои рундуки, а строители собора разцвѣтили входы.

Но если внѣшній видъ храма, не вызывая особенныхъ восторговъ, не заслуживаетъ, за исключеніемъ этой легко устранимой детали, и особыхъ нареканій, совсѣмъ уже иное отношеніе къ себѣ возбуждаетъ даже бѣглый обзоръ внутренней отдѣлки. Правда, она далеко еще не закончена—стѣны только еще побѣлены, установленъ лишь средній иконостасъ, но и то, что есть, уже достаточно ярко свидѣтельствуетъ о томъ, что будетъ.

Куда ни кинешь взгляда,— всюду глядятъ на тебя отвратительные, бездушные образцы большого рынка, начиная съ „Моленія о чашѣ“, списаннаго, вѣроятно, съ какого нибудь нѣмецкаго „художественнаго“ приложенія къ журналу для „семейнаго чте-

нія“, кончая иконостасными образами, можетъ быть и превосходной выдѣлки, о чемъ свидѣтельствуетъ „аккуратность“ работы и необычайный блескъ покрывающаго ихъ лака, но столь тщательно лишенныхъ самомалѣйшей тѣни личнаго интимнаго творчества, что невольно западаетъ подозрѣніе, не произведеніе ли оно—усовершенствованнаго механическаго производства. Казалось бы, что послѣ Владимірскаго собора, оказавшаго свое вліяніе даже на украшеніе маленкихъ приходскихъ церквей (какъ, напр., Борисоглѣбской и др.), возвращеніе къ рыночнымъ трафаретамъ для собора да еще въ Кіевѣ совершенно невозможно. Казалось бы, но... мало ли, что кажется!

Е. К.

* *

Недавно Евгеніевской общиной Краснаго Креста выпущены красивые наброски Г. Лукомскаго и, среди прочихъ, видъ развалинъ дворца послѣдняго гетмана Кирилла Разумовскаго въ Батуринѣ (черниговской губ.).

Просто не вѣрится, что за такой, сравнительно, недолгій періодъ времени (дворецъ выстроенъ въ 1800—1802 г.) столь огромное зданіе, представляющее изъ себя великолѣпный памятникъ нашей пышной художественной старины, могъ прійти въ столь ужасающій видъ разрушенія. Крыши нѣтъ. Снаружи, сквозь зіяющія глазницы оконъ, просвѣчиваетъ небо. Сорныя травы и кусты увѣнчиваютъ полуразрушенный фронтонъ, узорятъ строгую линію архитрава. Пятна плѣсени покрыли потрескавшіяся стѣны, отъ которыхъ, какъ мясо отъ разлагающагося трупа, широкими кусками отваливается штукатурка. Но и этотъ трупъ все-же прекрасенъ, такъ какъ еще жива идея, заложенная въ эти разсыпающіеся камни творцомъ-архитекторомъ Гваренгой.

Надъ простымъ, спокойнымъ нижнимъ этажемъ все еще высится стройная іоническая колоннада главнаго фасада. Выступающія боковыя закругленія, смягчая строгость классическихъ формъ, всему зданію даютъ болѣе уютный, жилой видъ, хотя купола, видные еще на фотографіи 1890—91 г., два года спустя уже рухнули. Едва ли ошибемся, предположивъ, что чудесному памятнику нашего стариннаго зодчества въ самомъ ближайшемъ будущемъ грозило окончательное разрушеніе, если бъ счастливый случай не занесъ въ Батуринъ секретаря общества защиты и сохраненія памятниковъ старины Г. К. Лукомскаго, срисовавшаго эти благородные остатки и сдѣлавшаго о нихъ обстоятельный докладъ въ Петербургъ.

Насколько это было своевременно, свидѣтельствуемъ цѣлый рядъ не лишенныхъ колоритности фактовъ. Уже въ 1861 г. была произведена „оцѣнка“ зданія, выразившаяся въ суммѣ 2500 руб.—Мизерность этой суммы уже ясно говоритъ о томъ, что старинное зданіе „оцѣнивали“ лишь съ точки зрѣнія строительнаго матеріала. На эту же, повидимому, точку зрѣнія сталъ и нѣкій директоръ коммерческаго училища въ Варшавѣ, подавшій въ 1904 году въ Кіевское военно-инженерное управленіе, вѣдавшее дворцомъ съ 1887 г., прошеніе объ уступкѣ ему всего зданія „для передѣлки его подъ заведеніе“ за ту же сумму.

При этомъ въ ходатайствѣ довольно казуистически указывалось, что проситель „не могъ бы принять на себя обязанности охранять архитектуру дворца, обратившагося въ руины, не имѣющія никакой цѣны, но можетъ заявить, что если бы ему пришлось быть владѣльцемъ этихъ благородныхъ развалинъ, то онъ, будучи большимъ цѣнителемъ и любителемъ архитектурныхъ памятниковъ прошлаго, по мѣрѣ силъ, мо-

жетъ быть больше, чѣмъ кто либо другой, любовно охранялъ бы ихъ“ („Черниг. Сл.“ № 1269). Къ счастью для „благородныхъ“ развалинъ, „не имѣющихъ никакой цѣны“, военно-окружное управленіе не рѣшилось удовлетворить просьбу директора цѣнителя и знатока, не снесшись предварительно съ Императорской археологической Комиссіей, которая, какъ и слѣдовало ожидать, наложила свое принципиальное veto и за одно уже подняла вопросъ о возможности реставраціи красиваго творенія Гваренги.

Командированные изъ академіи художествъ для производства обмѣровъ спеціалисты, равно какъ и мѣстные представители изъ членовъ архивной комиссіи, по детальному осмотру дворца, пришли къ заключенію, что ремонтъ его потребуетъ не менѣе 47000 р.

И тутъ то разворачивается одна изъ тѣхъ яркихъ и вмѣстѣ съ тѣмъ столь обычныхъ, изъ года въ годъ повторяющихся картинъ нашей провинціальной жизни. Петербургъ, этотъ „черствый, холодный, бездушный“ Петербургъ, какъ любитъ его величать экспансивная провинція, проявляетъ огромную энергію въ дѣлѣ собиранія необходимой суммы для спасенія и обновленія далекаго затеряннаго въ провинціальной глуши памятника искусства, вызваннаго къ бытію представителемъ совершенно самобытной культуры, какимъ является культура украинская, въ лицѣ „последняго гетмана“ Разумовскаго.

Свѣтлѣйшій князь Горчаковъ, предсѣдатель Императорской археологической Комиссіи, обращается къ цѣлому ряду частныхъ лицъ, казалось бы, не имѣющихъ никакого отношенія къ славнымъ преданіямъ „Гетьманщины“, и на этотъ призывъ поступаетъ рядъ пожертвованій отъ кн. Оболенскихъ, гр. Мусиныхъ-Пушкиныхъ, гр. Шереметьевыхъ и многихъ другихъ.

У графини Шуваловой для той же цѣли устраивается благотворительный концертъ, княземъ С. М. Волконскимъ читается лекція и, наконецъ, великимъ княземъ Николаемъ Михайловичемъ отправляется графу К. Л. Разумовскому составленное Александромъ Бенуа и барономъ Врангелемъ письмо съ просьбой тоже прійти на помощь въ дѣлѣ сохраненія драгоцѣннаго памятника искусства, связаннаго къ тому же съ именемъ предка самого графа.

Что же въ это время дѣлали люди, имѣющіе непосредственное соприкосновеніе со столь рѣдкими въ провинціи памятниками искусства,—тѣ, кто имъ „вѣдалъ“,—представители окружного инженернаго управленія и тѣ, которые чуть ли не ежедневно имѣли возможность его видѣть? Въ то время, какъ въ Петербургѣ собирались тысячи, мѣстные люди спокойно смотрѣли, какъ единственный имѣющійся у нихъ памятникъ искусства расхищался по камнямъ чуть ли не на глазахъ у всѣхъ, и не додумались даже нанять сторожа, который охранилъ бы хотя „благородныя руины“ отъ дальнѣйшаго разрушенія, по крайнѣй мѣрѣ, со стороны людей. Что же касается инженернаго управленія,—то въ этой преступной небрежности (чтобъ не сказать рѣзче) оно пошло еще далѣе.

Въ 1905 году, т. е. уже послѣ производства обмѣровъ и указанія со стороны Императорской археологической Комиссіи на огромную художественную цѣнность уцѣлѣвшихъ остатковъ, военно-инженерное вѣдомство сноситъ до основанія одинъ изъ боковыхъ флигелей для сооруженія изъ полученнаго матеріала глазной лечебной станціи для нижнихъ чиновъ, при чемъ осталось такое большое количество кирпича, что оставшеюся отъ сломки частью была произведена уплата подрядчику за работу по сооруженію лечебницы.

Въ этомъ кощунственномъ безобразіи нельзя оправдаться даже невѣдѣніемъ: не знали, молъ, что творили. Нѣтъ, знали, не могли не знать, должны были знать и, зная, все таки дѣлали.

И нѣтъ никакихъ основаній предполагать, что и впредь подобныя злостныя вандализма не будутъ повторяться много и много разъ до изданія закона, охраняющаго красоту отъ грубаго посягательства духовной черни.

Пока же очень ужъ легко все это сходитъ съ рукъ, такъ какъ нельзя же считать наказаніемъ послѣдовавшее въ мартѣ сего года, вслѣдствіе усиленныхъ ходатайствъ вице-предсѣдателя общества по охранѣ памятниковъ старины Е. Н. Волкова, Высочайшее распоряженіе объ изыятіи Батуринаскаго дворца изъ вѣдѣнія военно-инженернаго вѣдомства и передачѣ его обществу, которое уже приступило къ составленію детальной и дополнительной смѣты работъ по приведенію творенія Гваренги въ должный видъ.

Въ составъ образованной для этой цѣли комиссіи подъ предсѣдательствомъ свѣтл. кн. М. К. Горчакова вошли худ. А. Н. Бенуа, архитекторъ И. А. Фоминъ, А. Е. Бѣлогрудъ, К. К. Романовъ (послѣдній отъ археологической комиссіи). Секретаремъ комиссіи избранъ Г. К. Лукомскій, который въ настоящее время поѣхалъ въ Вѣну для личнаго свиданія и сообщенія о всѣхъ дѣлахъ, связанныхъ съ реставраціей Батуринаскаго дворца графу Разумовскому, котораго предполагается избрать почетнымъ предсѣдателемъ образовавшейся комиссіи.

Исторія съ Батуринскимъ дворцомъ невольно заставляетъ серьезно призадуматься надъ судьбою прочихъ зданій, находящихся въ культурныхъ рукахъ военно-инженернаго вѣдомства. А такихъ еще не мало и при-

томъ, несомнѣнно, обладающихъ не только исторической, но и художественной цѣнностью. Укажемъ хотя бы на прекрасное зданіе арсенала (противъ святыхъ воротъ Кіевопечерской лавры), на Никольскія врата и, наконецъ, на очень характерный образчикъ мѣстнаго барроко—военные склады возлѣ Николаевского военного собора.

Несомнѣнно, что и въ провинціи нашлось бы не мало зданій, которыя слѣдовало бы оградить отъ возможности быть проданными на сломъ или передѣланными въ духъ истинно казарменнаго стиля. Какъ на образецъ такого рода, можно указать на бывший дворецъ кн. Сангушки въ Заславлѣ (волынской губ.), гдѣ въ настоящее время помѣщаются казармы и полковое офицерское собраніе.

* *

Поступленія въ Кіевскій музей. Изъ цѣлаго ряда новыхъ пріобрѣтеній музея, особенно изобильно поступающихъ за послѣднее время по всѣмъ отдѣламъ музея, отмѣтимъ болѣе интересныя. Владѣлецъ извѣстнаго художественнаго собранія въ Петербургѣ Е. Г. Швартцъ принесъ въ даръ музею рѣдчайшую акварель, озаглавленную „Фасадъ Старокіевской крѣпости и нижняго города Кіево-Подола отъ московской стороны“ и представляющую изъ себя панораму Стараго Кіева, Подола, горъ Флоровской и Щекавицы, какъ она видна изъ-за Днѣпра. На акварели помѣщены всѣ церкви, общественныя зданія и даже частныя дома, нанесены также овраги, склоны кіевскихъ горъ и земляныя и деревянныя, въ видѣ палисадовъ, укрѣпленія. Всѣ болѣе значительныя постройки, а также и всѣ церкви занумерованы и внизу акварели помѣщены соотвѣтствующія объясненія. Многое изъ помѣщеннаго на этомъ „фасадѣ“ уже не существуетъ, многое передѣлано и,

вообще, весь видъ Кіева носитъ другой характеръ. По времени панорама относится ко второй половинѣ XVIII в. Для исторіи топографіи Кіева даръ Е. Г. Швартцъ представляетъ громадное значеніе и во многомъ восполняетъ существующіе пробѣлы.

Въ тотъ же отдѣлъ поступилъ рядъ рисунковъ—старинныхъ гравюръ, липографій и фотографій, пріобрѣтенныхъ директоромъ музея Н. Ф. Бѣляшевскимъ у петербургскихъ антикваровъ. Все это вмѣстѣ должно составить въ послѣдствіи особый отдѣлъ, характеризующій съ живописной стороны старый Кіевъ

Много цѣннаго и интереснаго поступило въ историческій и этнографическій отдѣлы, какъ результатъ двухъ недавнихъ поѣздокъ хранителя этихъ отдѣловъ Д. М. Щербаковского въ пограничную полосу черниговской и полтавской губ. Здѣсь собрано козацкое оружіе, церковное шитье, старинныя ткани и ковры и т. п.

Для художественнаго отдѣла, въ частности для отдѣла Шевченка, на пожертвованныя П. И. и Е. И. Терещенко средства пріобрѣтено нѣсколько оригинальныхъ работъ поэта, затѣмъ, въ этотъ же отдѣлъ О. В. Померанцевой пожертвованы два акварельныхъ портрета работы Шевченка, пріобрѣтена тоже серія его офортовъ. Вообще, нужно думать, что отдѣлъ Шевченка получитъ должное развитіе и въ Кіевскомъ музеѣ найдутъ мѣсто многія изъ его работъ.

Художественный отдѣлъ музея, несомнѣнно, долженъ современемъ обратиться въ художественную публичную галерею, въ которой чувствуется теперь такой недостатокъ въ Кіевѣ. Есть уже и признаки, свидѣтельствующіе объ осуществленіи этой идеи. Такъ, напр., недавно В. К. Менделѣва, дочь покойнаго художника К. В. Лемоха, завѣщала Кіевскому музею художе-

ственное собраніе своего отца, состоящее изъ большого числа картинъ и рисунковъ лучшихъ представителей передвижниковъ. Объящено еще одно собраніе, находящееся въ Кіевѣ, поступають и отдѣльныя художественныя произведенія. Среди послѣднихъ, слѣдуетъ отмѣтить пріобрѣтенный Д. М. Щербаковскимъ во время послѣдней поѣздки эскизъ масломъ Н. Н. Ге, предназначавшійся къ росписи Храма Спасителя въ Москвѣ.

* *

Въ Norddeutsche Allgemeine Zeitung огь 6/19 мая с. г. появился отчетъ художественнаго критика А. Браунъ о лѣтней выставкѣ „Сецессионъ“ въ Мюнхенѣ. А. Браунъ пишетъ о нашемъ талантливомъ кіевлянинѣ А. А. Мурашко:

„Среди многочисленныхъ русскихъ выдѣляется А. Мурашко своимъ такъ же тонко почувствованнымъ, какъ и благородно выполненнымъ портретомъ, однимъ изъ лучшихъ на выставкѣ“.

* *

8 мая состоялось очередное засѣданіе О-ва Нестора Лѣтописца; были заслушаны два доклада: В. С. Кульженко „Историческая выставка архитектуры въ С П Б.“ и В. Л. Маслова — Библиографическія замѣтки: 1) о Вадимѣ Новгородскомъ и 2) о французскомъ оригиналѣ пѣсни В. А. Жуковского: „Мой другъ, хранитель, ангелъ мой“.

В. С. Кульженко, давъ общее понятіе о выставкѣ, остановился на ея выдающемся научномъ и художественномъ значеніи. Путемъ сравненія выставленныхъ работъ—рисунковъ удалось выяснитъ многое до сихъ поръ неизвѣстное и установить дѣйствительныхъ авторовъ архитектурныхъ проектовъ. Художественное значеніе выставки оказалось не менѣе значительно: „съ того свѣта“ (изъ архивовъ) возстали для насъ до сихъ

поръ невиданныя чудныя произведенія великихъ зодчихъ, работавшихъ въ Россіи въ XVIII и XIX ст.

Лекторомъ показанъ былъ рядъ фотографій, которыя будутъ воспроизведены въ слѣдующемъ номерѣ нашего журнала при статьѣ В. Я. Курбатова, освѣщающей всесторонне эту замѣчательную выставку.

* *

Личность Врубеля плѣнительна своей стихійной преданностью искусству. Ради искусства и во имя его великій художникъ переносилъ худшія лишенія, сохраняя въ самые тяжкіе моменты жизни душевное равновѣсіе и ясность ума. Этими немногими словами можно резюмировать содержаніе только что вышедшей книги С. Яремича о Врубелѣ. Главная цѣнность книги г. Яремича заключается въ томъ, что въ ней собрано все болѣе или менѣе цѣнное касающееся мастера: его неподобныя письма къ сестрѣ (уже въ значительной степени извѣстныя нашимъ читателямъ изъ труда А. П. Иванова) и другимъ лицамъ, рассказы друзей и лицъ близко знавшихъ художника въ разные періоды жизни, а также личныя воспоминанія составителя книги. Книга обильно иллюстрированная прекрасными снимками съ произведеній мастера является началомъ для цѣлаго ряда отдѣльныхъ монографій о русскихъ художникахъ, изданіе которыхъ предпринимаетъ І. Н. Кнебель подъ общей редакціей И. Э. Грабаря.

* *

Игорь Грабарь. „Исторія русскаго искусства“, вып. 8. Этотъ послѣдній изъ появившихся выпусковъ недостаточно еще оцѣненного широкими слоями общества серьезнаго и интереснаго труда Игоря Грабаря, посвященъ барокко Украйны и Москвы.

Начинается онъ со статьи проф. Павлуцкого „Деревянное церковное зодчество на Украинѣ“, гдѣ авторъ, оговариваясь относительно нерѣшенности вопроса, откуда вести начало деревянному украинскому зодчеству—отъ древней ли Византіи, отъ варяжскихъ ли завоевателей или считать его результатомъ вполне самобытнаго народнаго творчества, — лично приходитъ къ убѣжденію (которое хотѣлось бы видѣть болѣе обоснованнымъ), что „московская архитектура конца XVII и начала XVIII вѣка и архитектура Малороссіи, какъ каменная, такъ и деревянная, безъ сомнѣнія, имѣли одинъ общій источникъ для своихъ декоративныхъ формъ-архитектуръ Запада“¹⁾

Насколько такое категорическое утверждение, и въ особенности относительно архитектуры деревянной, даетъ полное основаніе именно къ сомнѣніямъ, лучше всего свидѣтельствуется самъ авторъ, который, нѣсколько страницъ спустя, утверждаетъ, что „формы украинскихъ деревянныхъ храмовъ прежде всего являются наслѣдіемъ тѣхъ самыхъ, уже не существующихъ теперь, формъ, которыя, основываясь на данныхъ византійскаго стиля, выработались въ окрестностяхъ Кіева въ первый годъ Русскаго великаго княжества“ (стр. 344). Если же принять еще во вниманіе упоминаемые проф. Павлуцкимъ кое-какіе элементы сѣверо-русскіе, занесенные на Украину раскольниками и старообрядцами, то выводъ напрашивается самъ собой, а именно, что западное барокко должно быть рассматриваемо лишь какъ одно изъ вліяній, тѣмъ или инымъ образомъ измѣнившихъ въ XVII—XVIII вѣкѣ коренное мѣстное деревянное зодчество, а не какъ источникъ всѣхъ украинскихъ архитектурныхъ формъ, какъ можно было пред-

¹⁾ Стр. 338. Курсивъ здѣсь и далѣе нашъ.

положить изъ первой приведенной цитаты.

Думается поэтому, что точка зрѣнія, высказанная И. Грабаремъ и Ѳ. Горностаевымъ относительно деревяннаго строительства сѣвера, всецѣло можетъ быть отнесена и къ Украинѣ, а именно, что „слишкомъ строгой охраны византійскихъ формъ не допускала и разбросанность, и глушь деревенской Руси. Понемногу у народа выросло свое особенное представленіе о красотѣ „Божьяго храма“. Все это, вмѣстѣ взятое, неотразимо направило развитіе деревяннаго храмоваго зодчества совсѣмъ въ другую сторону и постепенно привело его къ той изумительной самобытности, въ которой безлѣдно исчезли черты, заимствованныя нѣкогда у Византіи“ (вып. 3, стр. 334).

Коснувшись мимоходомъ деревяннаго зодчества сѣвера, нельзя не отмѣтить и нѣкоторой неравномѣрности въ количествѣ репродукцій — на 44 иллюстраціи съ изображеніями церквей вологодской и архангельской губ. (репродукцій очень интересныхъ, являющихся своего рода откровеніемъ), зодчеству Украины, тоже совсѣмъ почти неизвѣстному, удѣлено всего 17 снимковъ, причѣмъ отсутствуютъ такіе интересные образцы нашего южно-русскаго церковнаго строительства, какимъ, напримѣръ, является церковь въ с. Княжполѣ, каменецкаго уѣзда.

За то нельзя достаточно привѣтствовать главу, трактующую о строительномъ искусствѣ прикарпатской Руси, какъ и налюбоваться приведенными образчиками этихъ сказочныхъ церквей-пагодъ, затеряныхъ въ глуши Карпатскихъ горъ. Описаніе же каменнаго зодчества Украины и, въ частности, Кіева, въ особенности опять по сравненію съ тщательными и любовно составленными главами, посвященными Москвѣ, снова производитъ нѣсколько бѣглое впечатлѣніе, не

искупаемое даже ссылками на малоизвестные архивные документы. Въ результатѣ возникаетъ невольная досада: съ одной стороны узнаемъ, „что изъ приведенной грамоты видно, что Дмитріевъ было отчество мастера Осипа, а Старцевъ—фамилія“,—свѣдѣніе, можетъ быть, и не лишнее интереса, но лишь для очень уже узкихъ специалистовъ, а рядомъ съ этимъ совершенно пропущенъ вниманіемъ или крайне бѣгло отмѣченъ (порою, безъ репродукцій) цѣлый рядъ зданій, являющихся весьма цѣнными въ художественномъ отношеніи образцами южно-русскаго искусства.

Особенно же бѣдно представлено барокко Кіева,— нѣтъ репродукцій колокольни Софійскаго собора и другихъ окружающихъ его зданій, Михайловскій монастырь представленъ лишь монастырскими воротами, а интереснѣйшіе купола, равно какъ и богатѣйшая лѣпная орнаментировка, украшающая верхнюю часть церкви и составляющая вмѣстѣ съ куполами характерное наслѣдіе временъ Хмельницкаго, мѣста для себя не нашли. Нельзя также совсѣмъ умолчать и о другомъ также досадномъ пропускѣ: въ то время, какъ имѣется, и очень кстати, цѣлая глава, посвященная деревяннымъ синагогамъ Малороссіи, ничего не говорится о мѣстныхъ костелахъ (какъ, напр., въ Бердичевѣ), которые строились вѣдь тѣми-же руками, что и православные храмы, и еврейскія синагоги. Возможность же сопоставленія этихъ разныхъ и вмѣстѣ съ тѣмъ столь однородныхъ образчиковъ въ сущности единой

культуры, какимъ была культура польско-казацкая, которую нельзя себѣ представить и безъ „жидів“,— несомнѣнно выявила бы и характерныя особенности вкуса каждой народности, насколько онѣ отразились въ его зодчествѣ, равно какъ и воздѣйствіе ихъ другъ на друга. Но отмѣчая небольшіе и, скажемъ даже, неизбѣжные промахи въ столь обширномъ и серьезномъ трудѣ (при томъ еще ограниченномъ определеннымъ количествомъ намѣченныхъ выпусковъ), какимъ является исторія русскаго искусства подъ редакціей Игоря Грабаря, нельзя въ заключеніе лишній разъ не подчеркнуть ту огромную роль, которую она должна сыграть въ исторіи нашей художественной культуры, знакомя насъ съ совершенно неизвестными или забытыми образчиками нашего прошлаго и параллельно выдвигая цѣлый рядъ назрѣвшихъ и еще не разрѣшенныхъ вопросовъ.

Изъ числа послѣднихъ можно хотя бы указать на ворохи ограниченной, сковывающихъ и донинѣ наше церковное строительство и лишившихъ множества памятниковъ вполне самобытнаго народнаго творчества, какими, напр., были шатровыя церкви древней Руси, подвергшіяся запрещенію со стороны патріарха въ угоду кореннымъ византійскимъ образцамъ.

Если пробуждается уже идея о раскрѣпощеніи церкви въ области духа, не пора ли подумать о раскрѣпощеніи ея и въ области формъ, ибо живой духъ есть духъ творящій и въ мертвомъ тѣлѣ не жилецъ.

Е. К.



ОТКРЫТЫЯ ПИСЬМА
КРАСНАГО КРЕСТА
ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ИЗДАНИЯ

СКЛАДЫ ИЗДАНИЯ:

ВЪ ПЕТЕРБУРГЪ: Главный и для иногороднихъ—
Пески, Старорусская, 3. Городской—Морская, 38.
ВЪ МОСКВЪ:—Б. Златоустинскій, 6 и во всѣхъ
желѣзнодорожныхъ кіоскахъ Краснаго Креста.

**ЭСКИЗЪ
ОРИГИНАЛЬ**

запрестольнаго
образа Божьей
Матери въ Кіев-
скомъ Владимір-
скомъ Соборѣ
В. М. ВАСНЕ-
ЦОВА. Исполненъ трехцвѣтной фото-
типией, наклеенъ на картонъ (размѣръ
23×36 сантим.) Цѣна 1 р. 25 к. безъ
пересылки.

ПАВЛОВСКЪ

художественно-историческій очеркъ и
путеводитель, составленный В. Я. КУР-
БАТОВЫМЪ. Ц. 85 к. безъ пересылки.

ОБЗОРЪ

художествен-
ныхъ изданій об-
щины св. Евге-
нии со снимками
въ краскахъ съ
картинъ и аква-
релей художниковъ Л. Бакста, И. Били-
бина, В. Васнецова, М. Нестерова,
Н. Рериха, И. Рѣпина, К. Сомова и др.
Цѣна 80 к. безъ пересылки.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ОТКРЫТЫЯ ПИСЬМА

портреты **ВЫСОЧАЙШИХЪ ОСОБЪ** (исключительное право комитета), Императорскій Эрмитажъ, снимки съ 184 картинъ, еже-
мѣсячно новые выпуски. Третьяковская галерея (21 сним.). Румянцевскій музей (22 снимка). Музей Императора Александра III
(48 сним.). Кушелевская галерея (42 снимка). Оружейная палата въ Москвѣ (18 снимк.). Императорскіе и великокняжескіе
дворцы: внутреннее убранство и наружные виды. Историческая выставка портретовъ въ Таврическомъ дворцѣ. Архитектурные
памятники Россіи (церкви, дворцы, детали старин. постр. и проч.), современ. виды городовъ и замѣчат. мѣстн. Россіи. Картины,
рисунки и эскизы извѣстныхъ русскихъ художниковъ.

КАРТИНЫ РУССКИХЪ ХУДОЖНИКОВЪ.

Художеств. фототипіи Москвы, Кіева и Великаго Сибирскаго Пути (огромный выпускъ). Виды и типы
Петербурга — акварели М. В. Добужинскаго и С. П. Яремича. Виды Петербурга — авто-ксилографія
А. П. Остроумовой-Лебедевой. „Четыре времени года“ и „Дни недѣли“ К. Сомова.

НОВЫЕ ВЫПУСКИ.

Въ память 19 февраля 1861 года. Снимки съ офортовъ работы Т. Г. Шевченка.

ПОРТРЕТЪ ГРАФА Л. Н. ТОЛСТОГО.

facsimile акварели проф. Е. И. Рѣпина. Исполненъ хро-
молиитографіей въ 14 краскахъ на цвѣтномъ картонѣ
(разм. 25×48 сант.). Ц. 80 к.; упаковка и перес. 20 к.

ТАБЕЛЬ-КАЛЕНДАРЬ на 1911 г.

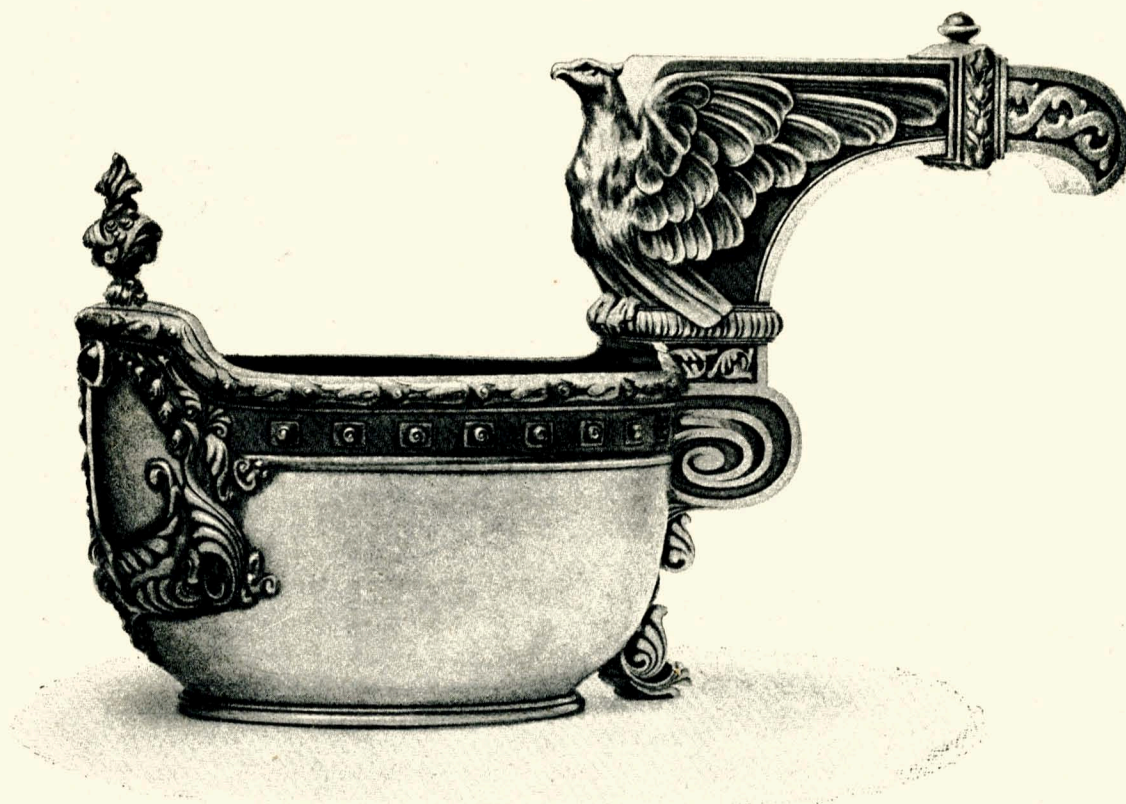
по рисунку художника И. Я. Билибина. Отпечатана
хромолиитографіей въ 14 красокъ. Цѣна 1 рубль безъ
пересылки.



0-30

Ф А Б Р И К А
ХУДОЖЕСТВЕННО-ЮВЕЛИРНЫХЪ ИЗДѢЛІЙ
ІОСИФА АБРАМОВИЧА
МАРШАКА.

☆☆☆☆☆☆ КІЕВЪ, КРЕЩАТИКЪ, Д. № 4. ☆☆☆☆☆☆



СЕРЕБРЯНЫЙ КОВШЪ.

Фирма существуетъ
съ 1878 г. и получила
слѣдующія награды:

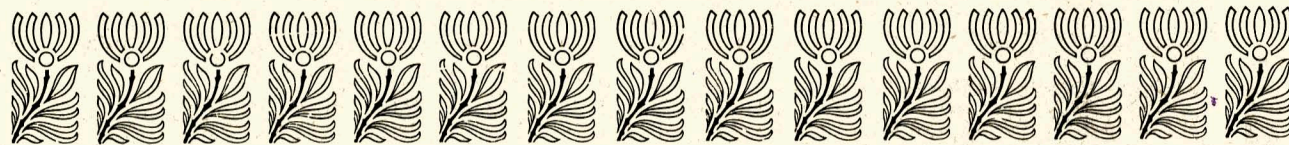
Grand Prix Льежъ 1905.

Золотыя медали:

Чикаго 1893.

Антверпенъ 1894.

Парижъ 1900.



18 Schoumkas Ukrainiennes

pour piano à deux mains

DE MICHEL ZAWADZKI.

NOUVELLE SÉRIE.

I. Op. 369. Schoumka. F-moll . . . —45	VII. Op. 376. Schoumka. D-moll . . . —45
II. Op. 371. Schoumka. D-moll . . . —45	VIII. Op. 377. Schoumka. G-moll . . . —45
III. Op. 372. Schoumka. Ges-dur . . . —45	IX. Op. 378. Schoumka. Des-dur. —45
IV. Op. 373. Schoumka. H-moll . . . —45	X. Op. 379. Schoumka. D-dur . . . —45
V. Op. 374. Schoumka. A-moll . . . —45	XI. Op. 381. Schoumka. G-dur . . . —45
IV. Op. 375. Schoumka. G-moll . . . —45	XII. Op. 382. Schoumka. C-dur . . . —45
Six schoumkas. № 1—6. Complet 1.50	Six schoumkas № 7—12. Complet 1.50
XIII. Op. 383. Schoumka. D-moll —45	
XIV. Op. 384. Schoumka. Cis-moll —45	
XV. Op. 385. Schoumka. As-dur —50	
XVI. Op. 386. Schoumka. Des-dur —45	
XVII. Op. 387. Schoumka. Cis-moll —45	
XVIII. Op. 388. Schoumka. Es-moll —45	
Sis schoumkas № 13-18. Complet 1.50	

OEUVRES POSTHUMES

DE

MICHEL ZAWADZKI.

Op. 282. Polonaise sur des motifs slaves	—45
Op. 283. Marche funèbre	—45
Op. 284. Deux romances sans paroles	—75
Op. 286. Seconde marche nuptiale	—45
Op. 310. Ukrainka	—30
Op. 311. Lacrimosa	—30
Op. 354. Danse cracovienne	—60
Op. 358. Salut au steppe	—30
Op. 406. Danses des elfes Ukrainiennes	—90

PROPRIÉTÉ DE ÉDITEUR POUR
TOUS PAYS.



LÉON IDZIKOWSKI.
KIEFF.

V u/08

0-30

10/11

10/11