

Оксана РЕМЕНЯКА

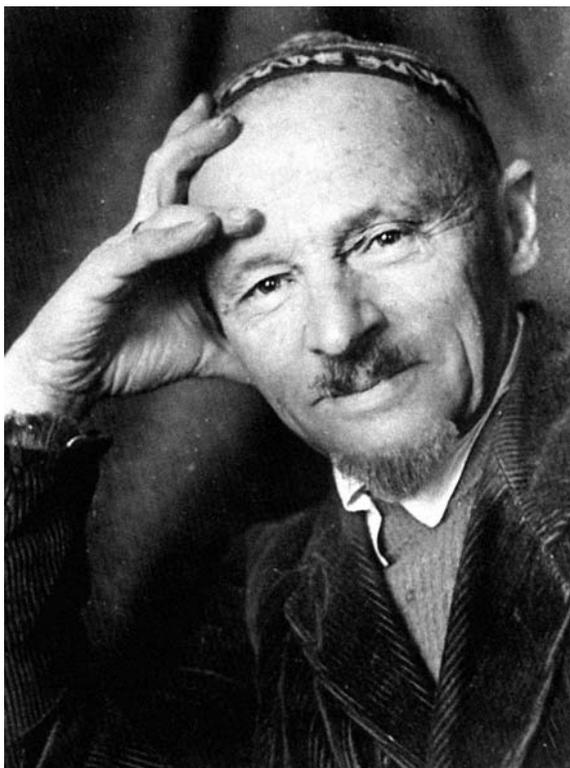
ЄВГЕН КУЗЬМІН — «РАБОТА: ИСКУССТВОВЕД, АРХИТЕКТОР»

Доля Євгена Михайловича Кузьміна — талановитого мистецтвознавця і теософа — тісно пов'язана з історією розвитку та становлення української мистецтвознавчої науки.

Він народився 10/22 січня 1871 року, у Люцерні в Швейцарії (за іншими даними — 26 грудня 1862 р. чи 28 грудня 1868 р., як свідчить напис на звороті єдиного фото, датованого 1936 роком, яке зберігається в архіві) [1]. У 1889 р. Євген Кузьмін закінчив Київське Реальне училище, у 1891 р. — Київське юнкерське училище [2], перебував на службі у царській армії у чині штабс-капітана. У 1893 р. закінчив Рисувальну школу М. Мурашка, де пізніше, вірогідно з 1913 р., викладав курс історії образотворчого мистецтва [3]. З 1914 по 1925 рр. — професор історії мистецтва Музичного драматичного інституту ім. Миколи Лисенка. Автор однієї з перших розвідок про українське мистецтво. Був головою Київського теософського товариства з 1920 по 1923 р. — тобто до того часу, коли радянська влада зробила спробу зареєструвати товариство як секту, проте члени товариства прийняли рішення про розпуск [4].

Вперше Євген Михайлович Кузьмін був заарештований ЧК у 1919 р. за звинуваченням у співпраці з білими офіцерами Денікінської армії, які займалися вербуванням молоді з «вищих кіл» у Білу армію [5] і в тому, що його син Лев став волонтером у тій самій армії. У 1926 р. органи ГПУ арештували Євгена Кузьміна за теософську діяльність, але протримавши 10 діб, звільнили.

У 20-х числах грудня 1937 року, на вулицю Стрітенську 17, де у комунальній квартирі № 10 Євген Кузьмін займав прохідну кімнату, прийшли з обшуком, внаслідок якого було вилучено три різьблених шпаги. Картини та «дуже цінну бібліотеку з історії мистецтва книг на 200–250», як зазначено у заяві слідчого, було передано на збереження сусідці, а колекція фаянсу і порцеляни, що складалась переважно зі зразків Межигірської фабрики, дослідженням діяльності якої займався Кузьмін, зникла в проміжку між заявою слідчого і описом речей,



*Євген Михайлович
Кузьмін
(1871–1942)*

переданих на зберігання [6]. Справу за обвинуваченням Кузьміна Євгена Михайловича «в тому, що він є активним учасником контрреволюційної організації серед теософів і проводив шпигунську роботу в користь фашистських держав» було розпочато 21 грудня 1937 року [7].

За вироком окремої наради при НКВД СРСР від 22 вересня 1938: «как соц[иально] опасный элемент сослать в Казахстан сроком на пять лет» [8]. Йому було 72 роки, коли його вислали. Винним себе він так і не визнав.

Євгена Кузьміна пов'язувала тісна дружба з Миколою Прокоповичем Василенком — істориком права, президентом Академії наук України (1921–1922 рр.), головою Ради міністрів та міністром освіти при уряді гетьмана Скоропадського (1918 р.). На початку 1900-х М. Василенко видає газети «Жизнь и искусство», «Киевские вести», де поряд з такими знаними особистостями як К. Греков та А. Константинович, активно друкується Євген Кузьмін. 1895 р. у Києві було засновано «Київське літературно-артистичне товариство», метою

якого було проводити загальнокультурну діяльність, виставки, бали, організувати бібліотеки. М. П. Василенко, разом з В. В. Водозовим і М. О. Бердяєвим [9] опинились в опозиції. У 1904 році Василенко очолив ліберально-прогресивну групу, яка повстає проти помірковано-консервативної частини правління. Внаслідок досить скандальних виборів Є. Кузьмін стає членом новообраного правління, очевидно, не без підтримки Миколи Прокоповича. Окрім Кузьміна до правління увійшли О. І. Глінка, М. В. Лисенко, Є. О. Могилянський, О. М. Косач та ін. [10]

«Це була цікава людина, — пише про Є. Кузьміна Наталя Полонська-Василенко — містик, голова товариства теософів; він був знавець українського мистецтва і працював в галузі українського мистецтва XVIII ст.» [11].

Цькування Кузьміна, як і багатьох інших мистецтвознавців стало особливо агресивним у 1930-х, коли розпочалось нищення «осередків українського націоналізму, контрреволюції» [12]. Тоді ж ліквідовано всі гуманітарні установи Академії наук України, її комісії і всі безцінні збірки та колекції. Впродовж 1930–1940-х в Україні загинула величезна кількість істориків, серед яких було чимало мистецтвознавців, етнографів, істориків звичаєвого права. Внаслідок переслідувань, репресій, чисток було знищено величезний інтелектуальний потенціал молодшої країни, на багато років загальмовано та підірвано розвиток української науки.

У часопису «Радянське мистецтво» за 1930 р. читаємо: «...треба побажати, щоб ДВУ змінило своє враження від “творчости” тих “мистецтвознавців” і “критиків”, архідилетантів і містиків, які характеризують їхні критичні вправи. Маємо на увазі філософа і містика Є. Кузьміна, Ю. Михайліва та інш.» [13]. Це інтерв'ю з Євгеном Холостенком, у ті часи він був заступником директора Київського художнього інституту [14]. Про початок його кар'єри довідуємось з листування Всеволода Зуммера — одного з найактивніших діячів Київського археологічного інституту, ініціатора прилюдних екскурсій інституту, в яких киянам роз'яснювали велич і красу Києва. Предметом особливих наукових інтересів В. Зуммера були містичні ідеї в архітектурі, а отже, в певній мірі, Євген Кузьмін був його однодумцем, якщо не другом. В своєму листі до Дмитра Гордєєва того ж 1930 року Зуммер, з притаманним йому почуттям гумору пише: «...некий юный марксознавец Холостенко искал аспирантуры по киевской кафедре. Провалился. После того торжественно принят был без экзамена аспирантом по музею Ханенко. И ныне в “Печати и революции” считается с провалившимися его “Украинскими музейными искусствоведами” (так называется его статья) — статья заострена преимущественно против Эрнста, Муси Новицкой (за папу), Е. Спасской: отныне искусствоведы рассматриваются как классовый враг» [15].

Проте, той, хто брав чи не найактивнішу участь у цькуванні Є. Кузьміна та інших мистецтвознавців, незабаром сам стає жертвою переслідувань: якщо у 1936 році Холостенко фігурує як відповідальний редактор органу спілки радянських художників та скульпторів «Малярство і Скульптура», то у 1937 р. він оголошується ворогом народу, який недостатньо борюся з бойчукістами і «протаскував троцькістську контрабанду».

Євген Кузьмін помер 9 липня 1942 року у Казалінську (Казахстан), куди його було заслано на п'ять років. У своїй статті «Тарас Григорьевич Шевченко» Євген Кузьмін пише про видатного поета: «Сослан он был не только без права писать, но и рисовать. Нужно отдать справедливость — в деле усугубления наказания мелкими на первый взгляд нравственными пытками наши администраторы всегда высказывали необычайную чуткость и всегда безошибочно попадали в цель. Очевидно, мелкая низменная мстительность также имеет своих талантов» [16]. Та ж сама «мелкая низменная мстительность» відіграла трагічну роль й у долі видатного мистецтвознавця.

Доробок Євгена Михайловича Кузьміна невеликий, проте кожне його дослідження є вагомим внеском у історію українського мистецтва. Володіючи колосальними знаннями з історії світового мистецтва, він легко проводив паралелі з українським мистецьким фактажем, робив неординарні, тонкі, влучні спостереження та висновки. Євген Кузьмін чи не вперше в українському мистецтвознавстві звернув увагу на таке непересічне в українській історії мистецтва явище, як скульптура, присвятивши йому окрему розвідку.

Саме праця «Скульптура на Украине» талановитого, незаслужено забутого дослідника мистецтва пропонується увазі читача.

1. ЦДАМЛМУ, ф. 145, оп. 1.
2. *Білокінь С.* В обороні Української спадщини: Історик мистецтва Федір Ернст. — К., 2006. — С. 144.
3. Школа живописи А. А. Мурашко// Искусство в Южной России. Живопись, графика, художественная печать. — 1913. — № 7/8. — С. 377–378.
4. З протоколу допиту Кузьміна від 19. 04.1938. ЦДАГО України. Ф. 263, 1. № 58358ФП/ кор. 1467. Арк. 21.
5. ЦДАГО України, ф. 263, 1. № 58358ФП/кор. 1467, арк. 16, 17.
6. Там само, арк. 3, 11.
7. Там само, арк. 4, 5, 9.
8. Там само, арк. 3, 4, 60.
9. 1903-го р. М. О. Бердяев прочитав у Товаристві лекцію «Проблемы идеализма».
10. *Полонська-Василенко Н. Д.* Спогади про Василенка М. П. //ЦДАМЛМУ, ф. 542, оп. 1, спр. 44.
11. *Полонська-Василенко Н. Д.* Історична наука в Україні за совєтської доби та доля істориків

- // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Том CLXXIII. Праці історично-філософської секції. Зб. на пошану українських учених знищених більшовицькою Москвою. — Париж; Чикаго, 1962. — С. 29.
12. Там само. — С. 26.
13. Завдання ізо-роботи. Бесіда з худ. т. Холостенком // Радянське мистецтво. — 1930. — № 29. — С. 4.
14. Про нього див.: *Білокінь С.* В обороні української спадщини... — С. 94–95.
15. ЦДАМ ЛМУ, ф. 208, оп. 1.
16. *Кузьмин Е. М.* Тарас Григорьевич Шевченко // Искусство. — К., 1911. — № 2/3. — С. 54–69.

Друковані праці Є. М. Кузьміна

Из Киева: О литературно-артистическом обществе // Искусство и художественная промышленность. — 1900. — № 21. — С. 480.

О значении виноградного орнамента в украинском орнаменте (о ковре) // Старые годы. — 1908.

От XVII к XVIII: О некоторых памятниках южнорусского искусства // Старые годы. — СПб, 1909. — Июнь–Сентябрь.

Несколько соображений по поводу уничтоженных и уцелевших памятников старины в Киево-Печерской Лавре // Искусство и художественная промышленность. — 1910. — Февраль. — С. 223–246.

Тарас Григорьевич Шевченко // Искусство. — К., 1911. — № 2/3. — С. 54–69.

Межигорский фаянс // Искусство. — К., 1911. — № 6/7. — С. 255–265.

Исторический путь в Киеве // Старые годы. — К., 1911. — Март. — С. 45–46.

Киевский позор // Старые годы. — К., 1911. — Июнь. — С. 47–48.

Когда же? // Искусство. — К., 1911. — № 8/9. — С. 387.

Майстерність гончарів на Україні // Життя й революція. — 1928. — Ч. XII.

Юхим Михайлів // Життя й революція. — 1928. — Ч. XII.

Київські надгробки // Київський збірник з історії й археології, побуту, мистецтва. — К., 1931 [1930]. — Вип. 1. — С. 151–158.

Евгений Михайлович Кузьмин

Скульптура на Украине

«Скульптура, т. е. искусство делать статуи никогда не процветало ни у одного славянского племени» — решительно заявляет проф. Ф. И. Шмит [1]. И с ним нельзя не согласиться. Скульптура, искусство по преимуществу греко-латинское, ясное, четкое, несколько холодное и во всяком случае, по сути своей, чуждое всякому столь милому славянину «узорчюю» и цветистости. К тому же у греков был чудесный паросский мрамор, у жителей Италии — мрамор карарский, материал, как бы сам вызывающий желание из него что либо творить; у славянина же под рукою было или дерево или глина. Первый материал непрочный, второй требующий обжига и по самому своему характеру способствующий к развитию посуды, керамики и органически связанный с самим производством возможности цветного узора, иначе говоря — уклон в сторону живописи.

Наконец скульптура — искусство по преимуществу *plein'air'*ное — искусство площади, улицы, сада, одним словом открытых пространств и легкого неба — неба Греции, Италии, Египта. От сырости и холода мрамор трескается, выветривается, покрытая снегом статуя невольно становится вдвойне холодней.

Только гранит, базальт и бронза могут противостоять непогодам, но в самих звуках этих слов, толстых и массивных, есть уже некое ограничение «полета» фантазии. Бесспорно — много есть современных бронзовых статуэток, претендующих на легкость. Таковы «Ганцовщицы» Штука [2]. Но их легкость не убедительна. Она — легкость лишь первого впечатления. Стоит только всмотреться, вернее вчувствоваться, чтоб в этих столь воздушных, казалось бы формах — неизменно уловить гранитную тяжесть донжуановского командора. К тому же и гранит и базальт и бронза для своей обработки требуют сравнительно высокой техники.

Этим в значительной степени приходится объяснять крайнюю скудность у славян памятников ваения и литературы о них. Если же из этого более чем скромного запаса захотим выделить те элементы, что принадлежат творчеству украинского народа, как такового, то за исключением произведений сравнительно недавнего происхождения, по мере удаления в прошлое, это становится все более и более трудным. Главная тому причина — равнинность украинской земли по которой искони веков тысячелетиями перекатывались разнообразнейшие народы, которые, друг друга сменяя, друг с другом воюя, а порой и смешиваясь — вносили в созданные ими памятники искусства и культуры как собственные, так и заимствованные черты.

Чьи только табуны не щипали сочную траву приднепровских и придонских степей?

Полумистические киммерийцы, торки, печенег, различные народы финно-турецкого происхождения то и дело появлялись на обширных равнинах тянущихся к Черному морю — чтоб потом исчезнуть, уступить свое место другим.

Но еще, пожалуй, большее значение в смысле расширения круга тех или иных влияний имела торговля. Чем больше изучаешь дошедшие до нас остатки так называемой «доисторической», а потому считавшейся совершенно дикой и первобытной Руси, тем становишься осторожнее в подобной оценке. Наряду со следами несомненного варварства — идолами, кровавыми жертвоприношениями и изделиями крайне примитивного быта попадаются вещи, которыми могло бы гордиться и современное производство. Но ведь и в наши времена радио и аэропланов, разве тень от их крыльев не падает сплошь и рядом на уголки, где и до сих пор весь быт не далеко ушел от быта чуть ли не каменного века с теми же «идолами», заговорами, звериной жестокостью и совершенно почти первобытным обиходом и образцами творчества.

Многим ли, например, выше некоторые произведения современной глиняной посуды, глиняные петушки и игрушки от таких же работ неолитической эпохи? Скорее наоборот. И не живы ли до сих пор многие старожилы, которые совершали путешествия из Петербурга на Кавказ или в Крым на перекладных, встречая по дороге чумаков на волах, изпод Азова привозящих в Киев соль?

Уже в IX веке, когда согласно летописям, только начиналась государственность «руссов» по словам Ибн-Хордодбе [3] наши купцы ходили с товарами до Багдада. Обширную торговлю вели и евреи. Об них этот же автор пишет: «Путь купцов Евреев, которые говорят по-арабски, по-персидски, по-румийски, по-гречески, по-францкски, по-андалузски и по-славянски. Они путешествуют с Запада на Восток и с Востока на Запад морем и сушею. Что же касается купцов Русских — они же Славянского племени — то они вывозят меха выдры (или бобра), черных лисиц и мечи из дальнейших концов Славянской земли к Румскому (греческому — черному или средиземному) морю и царь Рума (Византийский) берет с них десятину (пошлину вообще). А если желают, то ходят на кораблях по славянской реке (Волге), проходят по заливу Хозарской столицы (Итиль), где властитель так же берет с них десятину. Затем они ходят к морю Джурджана [4] (Грузинскому — юго-восточная часть Каспийского моря) и выходят на любой берег. Иногда же они привозят свои товары на верблюдах в Багдад. Иногда купцы берут путь за Армению, к стране Славян, затем к заливу столицы Хазарской, затем в море Джурджана, затем к Балху и Мавараннахру, потом до Сина (Китая). В «Книге путей» другого арабского писателя X века — Ибн-Хаукаля тоже говорится о том, что большая часть товаров, мехов и пр. привозится купцами из страны Руссов и Булгар, частью из Куявы (Киева) и что Русы продавали эти товары в Булгаре, прежде чем разрушили его в 958 (969) году (вероятно завоевание Дунайской Булгарии Святославом) [5].

Недостаток хороших сухопутных дорог, их небезопасность в связи с гораздо большей, чем ныне судоходностью тогдашних рек заставляли отдавать последним предпочтение. И мы знаем, что Днепр уже издавна был «великим варяжским путем» соединяющим крайний север с тогдашней столицей культурного мира — Византией, с которой, как об этом свидетельствуют летописи, у нас были постоянные сношения.

Какое широкое и, пожалуй, особенное значение для русской древности играл Херсонес, свидетельствует та масса привозных из него и через него предметов церковной и светской утвари, которая создала даже в древности первое название стиля или пошиба корсунского — «корсунского дела»... Уже теперь для каждого исследователя южно-русской, специально киевской старины, ясна тесная связь Киева с Херсонесом, даже больше — их культурная преемственность.

Под именем «корсунского» в Древней Руси разумели все редкое, изящное, но и чудное, старинное, и, в отличие от «цареградского» которое было символом утонченного, высокого в техническом отношении, «корсунское» было почти равнозначущим с «археологическим». Древности «корсунского дела» были часто предметами монументального мастерства и ремесла из меди, железа и глины, и летописец, говоря о взятии Корсуня, передает, что Владимир, «взя же и медае две капищи и четыре кони медае иже и ныне стоят за Святою Богородицею» [6].

Если вспомнить, что над порталом знаменитого собора св. Марка в Венеции до сих пор красуется аналогичная квадрига Лизиппа, привезенная дожем Дондоло из Византии в 1204 г. и являющаяся одним из лучших образцов этого жанра древнего классического искусства, есть полное основание думать, что и трофей Владимира мог быть таким же образцом не только провинциального искусства самого Херсонеса, но попал туда из самой столицы. Впрочем, как пишет К. Широцкий: «Зносини України-Руси з Візантією розпочалися дуже рано, ще до тої пори, як дружини руські (під проводом Аскольда і Діра, Олега, Ігоря і ін.) стали ходити під стіни Царгороду або вступати туди на цісарську військову службу, беручи участь і у візантійських походах (битва під Канами р. 1019 і др.). За Костянтина порфірогенета руські купці мали у візантійській столиці свою дільницю, де зосереджувалася торгівля з Києвом, а через нього зі Сходом, Північчю і Заходом...» [7]

Но как я сказал, сношения были не с одним только Востоком. Достаточно указать хотя бы на брак княжны Анны, дочери Ярослава, с сыном французского короля. Один уже этот факт свидетельствует о гораздо более тесных сношениях, а значит и взаимных влияниях нашей домонгольской Руси с Европейским Западом, чем это можно было теоретически предполагать.

Все это вместе взятое дает полное основание утверждать, что нынешняя Украина была местом, где смешивались самые разнообразные влияния, стили, образцы, занесенные со всех концов земли — от дальнего Востока, из пламенной Индии — «Инденешни богаты» наших былин, до холодных скал скандинавских, от финских племен, населяющих север тогдашней Руси, до стран, омываемых теплыми волнами Адриатики.

Поэтому, говоря о памятниках ваения, сохранившихся на Украине от седой древности, приходится делить их не столько по вертикали, т. е. по эпохам, сколько по сохранившимся на них следах той или иной народности и связанной с ним культуры, а порою просто лишь их отмечать, оставляя за будущими исследователями возможность их более точно не только датировать, но и определить их происхождение. К числу таких образцов

несомненно принадлежит горельеф, найденный в Подольской губернии в с. Буша (на берегу речки Мурафы). В грубых, еле намеченных формах отсеченных в скале, можно уловить изображение безлистного дерева, с сидящим на одной из веток петухом. Непосредственно под ним видна коленопреклоненная человеческая фигура, с молясью сложенными руками, или, как полагают другие, поднимающего в знак дара какой-то сосуд. Позади довольно верно намеченная фигура оленя. В квадратной раме между петухом и головою оленя видны следы надписи. Этот барельеф невольно напоминает описание священных камней в области памирских таджиков, данные Борисом Лапиным, исходившим эти малодоступные места [8].

Несколько иного рода интересный памятник найденный в 1848 г. в реке Збруч и названный, конечно гадательно, «идолом Световита». Представляет он собой довольно правильный четырехгранный столб на квадратном постаменте. Каждая грань увенчана небольшой человеческой головой, все они словно накрыты общей остроконечной шапкой. Весь столб разделен поперек на четыре почти равных пояса, украшенных плоскими барельефами. На верхней из них мы видим изображение рук, без намека на плечи и оформление туловища. Во втором поясе очень детская передача какой то сцены с фигурами лошадей. Еще ниже четыре фигуры человеческие — по одной на каждую грань — держась за руки, образуют как бы хоровод. Фигуры эти поразительно напоминают детские рисунки — головы переданы простым неправильным кружком с только намеченными глазами, туловище заменяет простой четырехугольник. Две палочки в бок — руки, две палочки вниз — ноги. Нижний пояс — несколько больше остальных, заполнен такими же неуклюжими коленопреклоненными человеческими фигурами, как бы поддерживающими на головах и поднятых руках весь монумент, при этом, как это часто бывает в примитивных изображениях, — ноги переданы в профиль — все остальное фасом.

«Збручанський стовп — пише К. Широцкий, — має на собі такі подробиці, котрі вказують на зв'язок з давніми грецькими мотивами: людські фігурки внизу, що взялися за руки, передають вакхічну сцену, а четверо нижніх фігур, що зігнувшись тримають на своїх головах і руках весь монумент, суть далеким спомином про класичні каріатиди, але все це виконане не круглою різьбою, а дуже плескатою і в геометричних формах, просто і без вправности, що була колись то у старогрецьких майстрів» [9].

Уже сам факт нахождения этого памятника старины [10] на дне реки говорит за то, что мы действительно имеем дело с большим идолом, сброшенным туда ревнителями смеившего язычество христианства. Этой ревностью новообращенных и следует объяснить то почти полное отсутствие подобных образцов древнего языческого мастерства, которое несомненно явилось бы ценнейшим материалом для характеристики культурного уровня наших предков этой предхристианской эпохи. Решать же это по одному-двум образцам было бы столь же рискованно, как судить об уровне искусства 19-го века по случайным двум-трем именам из какой либо деревенской церкви. Правда из летописей видно, что сам принявший христианство князь Владимир, до этого времени страшился офор-

мать существовавшую дотоле языческую веру, при чем большинство идолов было установлено именно во времена его княжения. «И нача княжити Володимери в Києве един — заносит летописец — и постави кумиры на Хълме, вьне двора теремънаго: Перуна древлна, а главу его сьребряну, а усъ злат, и Хърса и Дажьбога и Стрибога и Сѣмаргъла и Макошь. И жьряху им, и наричающе я богы и привожаху сыны свои и дщери, и жьряху бѣсом и оскверняху землю требами своими и осквернися кровъми земля Русьская и хълмъ» — читаем мы в летописи, причем тот же летописец заявляет, что Перун сделан «руками в древе секирою и ножем». Из этих текстов проф. Шмит делает вывод, что установление идолов, — дело новое на Руси... нигде ранее 6488 г. летописец не говорит ни об идолах, ни о жертвоприношениях...»

«Русь — продолжает он — во времена Владимира в своем религиозном и художественном развитии переживала, следовательно, как раз тот момент, когда божества стали личностями» [11] и настолько ярко вырисовались в воображении народном, что сделались портретно изображаемыми. Владимирова Русь может быть сравниваема с греками VIII-го приблизительно века до Р. Х., которые точно также выработали свой архитектурный стиль и точно также стали делать попытки человекоподобно изобразить богов; точно так же оковывали золотом и серебром деревянных болванов. Только греки были вынуждены в значительной мере сами создавать свое искусство. А Русь могла пойти в ученье к «Византии» и получить оттуда в готовом виде, что ей требовалось. Воздействие «Византии» [12] прекратило самостоятельный расцвет русского искусства и на все его дальнейшее развитие наложило неизгладимый отпечаток [13]. Во многом это конечно верно, но сам же проф. Шмит несколько страниц дальше признает, что «Киевская летопись оказалась сочинением, которое не только вышло из-под пера человека с весьма определенными политическими воззрениями, человека партии, но составлено тенденциозно, в партийных целях для того, чтобы обосновать и доказать известную политическую доктрину... Этими тенденциями автора сохранившейся редакции начального летописного свода объясняются те странные пропуски и умолчания, которыми столь богат этот свод: там, где факты слишком резко противоречат излюбленной теории автора, он предпочитал просто промолчать; где можно, он приспособливает факты к своей теории». И несомненно эта «теория» отлично подчеркивала «языческие» увлечения Владимира, чтоб резче выявить происшедшую с ним перемену после его обращения в христианство и его «равноапостольскую» роль, сказавшуюся, между прочим, в столь ревностном уничтожении всех остатков прежнего, дохристианского искусства. Что это так, об этом свидетельствуют другие места Ипатьевской летописи. Когда в 945 г. греческие послы явились в Киев взять присягу с Игоря, то он «наутрея призва носить и приде на хълмъ, кде стадше Перун, покидоша оружя своя, и щиты и золото, ходи Игорь ратя и мужи его». Таким образом мы видим, что даже идол Перуна уже существовал до княжения Владимира.

Для историка искусства описание того, как Перун, привязанный к лошадиному хвосту был по Боричеву току свержен в Днепр, не может не вызвать сожаления о потере ред-

кого памятника, который наверно многое открыл бы нам о художественном уровне местных киевских мастеров, о степени их самостоятельности, или, наоборот, о внешних влияниях, которым были подчинены, что было бы тем более важно, что Перун, стоявший на вершине от княжого терема и поставленный в стольном городе Киеве как главный идол несомненно должен был собою представлять высшие достижения тогдашнего мастерства.

Как бы то ни было, из крайне скудных сведений, которые до нас дошли и еще более скудных образцов можно сделать лишь один вывод — скульптурные изображения богов существовали, причем наиболее распространенными надо считать идолы деревянные. Большинство из них были, по-видимому, очень грубой работы, ибо описывающий их арабский писатель X в. Ибн Фадлан [14] называет их «деревом, которое имело человеческий образ и было окружено другими маленькими статуями», которые, по словам Русса, были женами и дочерьми большого истукана. Кроме деревянных были и каменные, о чем свидетельствует вышеописанный «идол Световита» и летописные сказания о том, что при введении христианства в Новгороде «Добрыня собра вои, запрети грибление и абые идолы, древяннии сожгоша, а каменные идлома в реку ввергаша и бисть нечестивым печаль велика [15]. Деревянные иногда, подобно Перуну, отделялись серебром и золотом, но были отлиты и из драгоценных металлов, как об этом свидетельствуют серебряные идолы, найденные в Чернигове.

Большинство украинских музеев обладают порой сравнительно большой коллекцией идолообразных истуканов, известных под общим именем каменных баб. Считать их остатками древнеславянских идолов было бы большой ошибкой. Самое их местонахождение над погребальными курганами в районе Харькова, Днепропетровска, Новочеркасска, и в особенности возле Бахмута, где они насчитываются сотнями, служа теперь для разных хозяйственных надобностей местных жителей — подпорками для ворот, столбами для амбаров, точилами для кос, говорит о том, что они являются указателями района передвижения кочевого монгольского племени,двигающегося с Востока до Калишской губ. и Галичины на Западе и не поднявшихся севернее Киева, тем более, что много аналогичных изображений было найдено в Средней Азии и Сибири. Самое название этих изваяний «бабы», как справедливо заметил А. И. Кельсиев [16]: «Надо понимать не в русском значении, а как непосредственное заимствование из языка какого-то исчезнувшего кочевого монгольского племени. Баба, как известно, на многих монгольских наречиях значит отец, предок». Действительно, по всем данным эти изображения стремились быть портретами погребенных тут людей. Наиболее уцелевшие из этих изображений дают довольно характерный тип полудикого кочевника с длинными, заплетенными в мелкие косички волосами, свисающими на спине в виде жгута. Голова накрыта остроконечной шапкой на подобие скуфы. Толстое, короткое туловище одето в короткий кафтан, чаще куртку, поверх которой надето нечто вроде сбури из ремней и блях. У пояса болтаются на ремешках ножик, гребень и какой-то мешочек или огниво. Широкие, почти женские бедра заканчиваются безобразно малыими ногами, на подобие женских китайских культипок, обу-

тых в легкие, по-видимому, сапожки, так как верхняя часть голенища поддерживается крючками со спускающихся с пояса ремней.

Но особенно любопытны фигуры женские со всякими сложными головными уборами, несколько напоминающими праздничные украшения современных киргизов. Более или менее точно указать появление этих памятников довольно трудно. Впервые упоминает о них посол Людовика IX, францисканский монах Гильом де Рубрук, проезжавший южными степями к Мангу-хану в 1253 году. Граф Уваров [17] делит их по степени обработки на три периода: древнейший этап к концу бронзового века, второй к железному веку и третий до IV столетия нашей эры. Сейчас за отсутствием точных исторических данных, подобное деление по степени проработки может быть и вполне основательно и по другим образцам можно до известной степени проследить хоть и медленное, но все же развитие художественной пластики, но конечно не исключена и другая возможность, на которую часто недостаточно обращают внимание, а именно что различие происходит не столько от времени, сколько от наличия различных классовых групп, при чем более богатые, как и ныне, могут оплачивать работы более тонкой техники, нежели бедные, стоящие на более низкой степени культуры. Достаточно пройти по уцелевшим еще кладбищам, чтоб почувствовать яркий классовый отпечаток, еще недавно разделявший мертвецов не менее чем живых. Но как не подходить к этим маячащим среди степных просторов памятникам минувшего, мы все же можем на них последить следы развития от форм примитивных к более совершенным, отражающим не только некую степень мастерства, но и иной подход к самому заданию. В этом отношении не лишен интереса один из наиболее архаичных образцов, долгое время стоявший в Киевском ботаническом саду. С первого взгляда можно было бы его принять за изображение какого-нибудь фаллического божества, но более детальное обозрение приводит к убеждению что перед нами лишь образец переходного типа — от так называемых стел — простых четырехгранных столбов, увенчанных человеческой головой, к статуе. Привычная четырехгранная форма основного массива еще сохранена, но уже чувствуются попытки к детализации. На шее виднеется большая массивная гривна — серебряный обруч, носимый в качестве украшения; есть намек на сложенные на груди руки, у правого бока висит короткий меч [18], но самое лицо лишено всяких индивидуальных черт, если не считать длинных, свисающих вниз усов. Это скорее намек на лицо. Мастер не столько «изображает», сколько лишь «отмечает». Если вспомнить, что все подобные изваяния указывали место погребения и порою помещались в самой могиле — надо думать, что они имели ритуальный характер в связи с какими либо религиозными представлениями, вроде древнеегипетских о необходимости сохранения облика, где мог бы обитать «двойник» — египетское Ка. И невольно приходит на память интересная характеристика подобных изображений, данная Фриче в его «Социологии искусства» [19]: «Вместе с оживлением охоты, как главного источника материального существования, — пишет он, — исчезает из доисторического искусства реалистический стиль, характерный для искусства мадленцев. Вынужденное си-

лой обстоятельств, человечество перешло от охоты к земледелию и скотоводству. В искусстве неолита и бронзового века внедряется новый стиль — ничего общего с реализмом не имеющий, стиль орнаментальный, передающий не предметы внешнего мира, а в ритмической условности идеи предметов, «душу» предметов — стиль символично-идеалистический или идеопластический... Вместе с урегулированным домашним земледельческо-скотоводческим хозяйством получает и первые представления религиозного характера». Примером, цитируя уже Гаузенштейна [20], тот же автор отмечает, что «первобытный скотовод и земледелец, утерявший первоначальную степень борьбы за существование, переживает чувствительные впечатления с мистическим страхом, который он старается обуздать религиозным схематизмом. Художественное творчество означает для него уклонение от жизни и ее произвола, означает по отношению к явлениям наглядное закрепление их прочной потусторонностью, в которой преодолены их произвольность и изменчивость... Ему, мучимому произвольностью всего живого и потому изменчивого, она дает успокоение живым наглядным выражением безжизненного, абсолютного» [21]. Если от этих более примитивных образцов перейти к тем, которые Уваров относит к позднейшим, мы уже должны отметить некоторое и притом довольно определенное стремление к индивидуальности, особенно в трактовке лиц. Насколько можно судить по наиболее уцелевшим образцам, уже намечается желание передать черты именно данной личности — у одних есть усы, у других нет, самые черты лица изобличают попытки передать нечто портретное, ровно как и детали костюма — узоры на рукавах, манера завязывать ремни на груди, и другие подобные мелочи. Статуя престаёт быть просто условным символом или схемой. Вместе с более высокой культурой и, по-видимому, неразрывно с этим связанной бóльшей материальной благосостоятельностью и бóльшей независимостью от стихийных сил начинается, пусть еще слабо, переход к более трезвому реалистическому стилю, с его стремлением к бытовизму, выявлению деталей чисто материального быта.

Несомненно, одним из крупнейших факторов, сильно повлиявших на характер древнеукраинской скульптуры было приятие Владимиром, а с ним и всей Древней Русью христианства. В истории тогдашнего искусства это означало полный почти разрыв правящих классов с мастерством местным, народным и как бы официальное подчинение его более высокой культуре византийской, дававшей, впрочем, основной тон всей тогдашней Европе. Искусство стало «княжеским», иноземным, и даже местные изделия, поскольку они обслуживали новый культ, являлись лишь попыткой приблизиться к формам, созданным под влиянием культурного центра — Византии. Но сама Византия X–XI века со своим стольным городом Константинополем, хотя и считала себя прямой наследницей культуры бывшей столицы мира Рима, в то время жалкого, полуразрушенного варварами городка, сама в области искусства значительно отошла от своего прототипа.

Тому было немало причин. Первая из них опять таки христианство.

Древняя греко-римская языческая культура создала искусство по преимуществу пластическое. Это, естественно, вытекало из своего рода обожествления сильного, гар-

моничного человеческого тела. Его не скрывали. Его обнажали. Им любовались. Сами боги не стыдились своей наготы. Знаменитую Фрину [22] достаточно было обнажить перед судилищем, чтобы вырвать у него оправдание от грозящей ей казни. Это чувство тела, телесности, естественно привело к необычайному расцвету непревзойденной еще скульптуры. Христианство же, как истое дитя Востока, этому прекрасному, самодовлеющему телу противопоставило бесплотный, отрешенный от великой материальности «дух». Тело стало «орудием дьявола», «сосудом греха» и соблазна. Нагота сделалась «срамной», постыдной.

Греко-римская одежда тело одевала. Тяжелые византийские ткани должны были скрывать, заставить о нем забыть.

В силу этого утрачивается чувство его красоты, чему не мало способствовал и принесенный христианством чисто восточный аскетизм с его отношением к телу, как орудию греха и соблазна. Такая атмосфера абсолютно не способствовала развитию пластики, в особенности круглой. И действительно, взамен излюбленной в классическом мире скульптуры возникает новое, можно сказать, характерно византийское искусство мозаики, вполне удовлетворявшее овосточенный вкус к большим, напоминающим узорные ковры, пространствам. Эти играющие золотом и лазурью ковры, с изображениями божеств в строгих, несколько застывших иератических позах, вполне соответствуют отрешенному от земли и быта характеру всего византийского искусства, по преимуществу плоскостному.

Это преобладание живописи над скульптурой в Византии конечно, нуждалось в непосредственной связи с победой христианской идеологии над древним эллинским язычеством. Древние эллины мыслили по преимуществу пластически.

Суровый аскетизм пустынников Танеба допускал тело лишь иссушенное солнцем и изможденное постами. И долгое время всякий человеческий образ, воплощенный в дереве или камне, для проникнутого аскетическими идеалами пустынников Танеба христианского мира, был олицетворением «демонов», в которые были записаны все древние божества.

Не даром все жития тогдашних святых полны описаниями того, как ими сокрушались «идолы» — эти воплощения, по тогдашнему мировоззрению, самих демонов, принимавших прекрасные формы лишь для соблазна слабого и падкого на земную красу человеческого рода. Естественно, что в результате такого отношения к круглым пластическим изображениям, скульптура мало по малу заняла место второстепенное, став искусством чисто прикладным.

Об этом лучше всего свидетельствуют дошедшие до нас образцы скульптуры нашей христианской уже Руси, особенно те, что найдены в Киево-Софийском соборе. Среди них обращает на себя внимание прекрасно сохранившийся саркофаг, считающийся гробницей основателя церкви князя Ярослава I (XI век).

Форма саркофага вполне схожа с формами саркофагов константинопольских.

Он представляет собой прямоугольный ящик с остроконечной крышкой в виде двускатной кровли с высеченными по углам выступами.

Весь саркофаг покрыт барельефным орнаментом, имеющем явные следы чисто восточных орнаментальных изображений и символов: кресты на подставках, кресты с деревьями, крест, повитый лозой (намек на причастие), две рыбы, столь часто изображаемые в катакомбах в память «Чуда» о насыщении пяти тысяч человек. Но особенно говорит о восточном, персидском влиянии изображение кипарисов и деревьев с птицами. Эти кипарисы — «Древа жизни», сплошь и рядом попадают еще и на современных набойках восточного происхождения, равно как и изображения птиц, служивших на Востоке символом возносящейся «горе» человеческой души.

Но была этому и другая причина. Византия со своими вечными дворцовыми интригами, борьбой партий, постоянной сменой случайных властелинов, религиозными распрями из-за догматических тонкостей, раскалывающих народные массы на бесчисленные, враждующие между собой группы — явно клонилась к упадку.

Не видеть этого мог разве лишь неискушенный глаз варваров вроде владимировых послов, которых можно было подавить несколько громоздкой пошлостью как церковного так и придворного церемониалов, которыми византийские императоры в силу чисто политических соображений старались поразить их воображение. Внешний блеск прикрывал становящееся все более призрачным могущество. И как не боролась Византия с «варварами», так назывались все неприродные эллины, влияние этих варваров, особенно восточных, становилось все чувствительнее в нравах и в быте. Варвар просачивался через все поры расслабленного государства и мало помалу, но все настойчивее навязывал свои вкусы, свою варварскую любовь к «узорочью», красочности, пышности. Это сказывается уже в костюмах, обычаях, даже прическах.

Костюм становится массивным, со множеством тяжелых вышивок драгоценными камнями и жемчугом, они не выявляют тело, а закрывают его — это богато украшенный ларец, вернее гроб, где тело погребено, чтоб никогда не показываться. Эти тяжелые, не допускающие складок и драпировок ткани, соответственно являются отличным фоном для узора. Но узор материи, в частности восточной выделки ковров, всегда плоскостной. Любовь к телу и его пластике под этими условиями заменяется любовью к узорной ткани.

И в искусстве монументальном — в архитектуре получает особое развитие искусство, которое можно назвать специфически византийским — мозаика, как нельзя больше отвечающая новому, овосточенному вкусу к большим, напоминающим узорные ковры пространствам. Эти играющие золотом и лазурью «ковры» с изображением божества в строгих, несколько застывших иератических позах, вполне соответствуют отрешенному от земли и телесности характеру всего византийского искусства, по преимуществу плоскостного.

Нелюбовь к округлости у византийских мастеров простирается до того, что в изображениях они вполне сознательно нарушают перспективу созданием перспективы обратной, чтоб лишить образ всякого намека на выпуклую иллюзорность, на передачу глу-

бины пространства, всего того, что могло бы нарушить строгую двухмерность стеной плоскости [23].

Не удивительно, что и скульптура, поскольку она продолжала существовать, тоже стала плоской, почти двумерной резной «картиной», иначе говоря барельефом, в котором законы пластики в значительной степени уступают принципам живописным. Барельеф komponуется в сущности как картина — мысль художника идет не по массам, а по плоскости. Играют не изломы, не смены света и тени, а линии, гармонично скованные условностями чисто орнаментально-декоративной традиции.

Все эти черты в полной мере сказались и в крайне немногочисленных сохранившихся на Украине образцах средневековой пластики, как это видно, например на шиферной плите в стене бывшего Михайловского монастыря в Киеве и изображающей св. Георгия и Дмитрия. Изображения эти невольно просятся на сопоставление с чисто живописными уже произведениями Киево-Кирилловской церкви (XII в.). Подобно тому, как в последних явно чувствуется еще робкое и неумелое стремление местных мастеров повторить более совершенные образцы мастеров греческих, расписавших Софийский собор, так и тут мы вправе видеть подобную же попытку резьбы в камне подойти к тем же византийским прообразам.

Это бросается в глаза хотя бы по характерному завитку плаща, почти в точности повторяющего такой же завиток у мозаичного ангела, благовествующего на напрестольной арке того же собора. Зато трактовка фигур — коротких и грубых — и в особенности лошадей с их трубообразными, лишенными костей ногами, свидетельствует о менее искусственной чем у византийцев руке. То же можно повторить о плитах, найденных в ограде Киево-Печерской лавры — одна с изображением Самсона, раздирающего пасть льва, другая — едущей на колеснице царицы.

Большую искусность украинские мастера выявляют в изделиях мелких, особенно обращают на себя внимание несколько очень хорошо сработанных в черном или зеленом, похожем на нефрит, камне иконки, найденные вперемешку с такими же изделиями византийскими, которым они порою не уступают в технике, как это можно видеть по некоторым образцам, хранящимся в Киевском историческом музее им. Т. Шевченко. Тот же факт, что среди подобных находок попадались изделия глиняные, а также формы для них, дает полное основание утверждать, что в Киеве были свои мастера, поставляющие такие изделия как предметы сравнительно широкого сбыта.

Но среди этих работ, носящих определенные черты общевизантийского стиля, мы находим порою предметы, которые невольно приковывают внимание таким совершенством, я сказал бы изысканностью техники, которая уже свидетельствует об очень высоком художественном уровне создавшего их мастера. Достаточно указать хотя бы на найденное в усадьбе Киево-Десятинной церкви резное из кости изображение льва или на маленькую бронзовую уточку на постаменте. Отнести их к древностям чисто славянским, как это сделано составителем каталога [24], я бы не решился. В этом льве, не смотря

на некоторую стилизованную орнаментальность его гривы, во всей его фигуре, особенно в постати его могучих напряженных лап, чувствуется наблюдение живой природы, которое у киевского художника едва ли можно предполагать.

Что же касается уточки, то не смотря на ее кажущуюся угловатость, чересчур чувствуется сознательное владение массами, отсутствие прежних реалистических деталей — передача перьев и т. д. не примитивное, а наоборот, прекрасное чувство значения в скульптуре именно формы, а не штриха. Самый поворот головы, моделировка крыльев исключают всякий намек на примитивизм и невольно вызывают в памяти аналогичные работы древнего Китая и Японии. Как бы то ни было, но эти, пусть редкие образцы свидетельствуют о том, что в домонгольской Руси уже встречались примеры высокого мастерства, которые можно было бы смело сопоставить с лучшими работами западноевропейского искусства, а в отдельных случаях они превосходят их.

Некоторые, правда скудные летописные сведения проливают кое-какой свет на происхождение этих работ, свидетельствующих, что на Украине были мастера, работавшие на месте, отдельные же работы приобретались, как важная добыча или покупка, так, например, в Ипатьевской летописи довольно подробно описывается строительная деятельность Даниила Галицкого во время княжения его во Владимире Вольнском (1219–1229 г.). В город Холм, которого татары не смогли взять, снесши там только церковь во имя св. Троицы (впоследствии восстановленную Даниилом) он после этого стал приглашать обитателей «из немцев и русских, язычников и ляхов», при чем бежали к нему всякие мастера из татар, там «созда-же церковь святого Ивана красну и лепу; здание же сие бысть: комары (свода) с каждого угла превид и стоянье их на четырех головах человеческих изваяно от некоего хитреца; окна украшены стеклами римскими; входящи во алтарь стояста два столпа от цела камней и на него комара, и выстре же верх украшен звездами златыми во лазури...» В другом месте читаем: «... стоит же столп поприще от города камен, а на нем орел камен изваян, высота же камени десяти локоть, с головами же и с подножками 12 локоть...» Тот же князь «созда церковь превелику во граде Холме... величеством и красотою не менее сущих древних... принесе же чашу от земля угорьская мрамора багряна, изваяна мудростью чюдну и змеевы главы быша округ ся и постави ю пред дверьми церковными...створи же в ней блаженный пискуп Иван от древа красна точен и позлащен дне и вне, дивлению подобен».

Сохранилось даже самое имя «хитреца», принимавшего участие в украшении церкви во имя Иоанна Златоустого: «двое дверей там украсил камнем галицким белым и холмским зеленым, с узорами, тесаным одним художником Авдеем с украшениями всех цветов и с позолотой; на передних был изваян Спас, на северных св. Иоанн, так, что все входящие изумлялись этому [25]. К сожалению, от этих образцов нашей столь редкой круглой скульптуры в камне и дереве не сохранилось ничего.

Гораздо лучше представлена, как и следовало, впрочем, ожидать скульптура барельефная. В этом отношении особенно обращает на себя внимание сравнительно хорошо

сохранившаяся в приделе Киево-Софийского собора мраморная гробница по всей вероятности князя Ярослава I-го (XI в.).

Форма гробницы внешне схожа с аналогичными работами, имеющимися в Константинополе, что, принимая во внимание самый материал, заставляет думать, что привезена она была уже в готовом виде. Другая, аналогичная по стилю гробница из красного шифера была в Десятинной церкви. Покрывающее ее барельефы проще. По бокам — это чередующиеся в арках кресты и кипарисы. На крыше четыре розетки, соединенные общим плетением [26].

К тем же работам барельефного типа следует отнести каменные диски, тоже из красного шифера, украшающие наружную сторону перил на хорах. Украшения повторяют обычные византийские мотивы, какие например встречаем в соборе св. Марка в Венеции. Эти розетки, заключенные в круги из змеевидных плетений, плетений жгутами, геральдический стилизованный орел, монограмма или розетка в круге из таких же запутанных сплетений, врезанных в камень хотя уверенной, но ремесленной рукой. Но сами розетки и геральдические птицы целиком должны быть отнесены к Византии — орнамент из переплетенных жгутов, которые встречаются и в живописных украшениях храма, носят на себе явные следы уже влияния скандинавского искусства, в области орнамента наложившего очень яркую печать на узоры Древней Руси [27].

Одним из редчайших и вполне художественных образцов того же стиля XI–XII веков может служить прекрасно сохранившаяся капитель Борисо-Глебского собора в Чернигове. «Капитель, — пишет профессор Айналов, — принадлежала настенному пилястру или колонне, так как одна широкая ее сторона — ровная и лишена изящной и очень типичной резьбы. Родной орнамент этой капители, состоящий из жгутов и плетений, легко определяется сравнением с плетением заставок, концовок и букв русских рукописей XI–XII веков и с подобным же плетением отдельных плит Дмитриевского собора во Владимире. Эта драгоценная капитель заслуживает того, чтобы занять самое почетное место в одном из черниговских музеев среди других предметов древнерусского искусства не только по своей красоте и оригинальности, но и по своей исторической важности, как единственный памятник подобного рода [28]. Действительно, эта прекрасная работа из белого известняка интересна еще и тем, что в отличие от капителей, найденных в Софийском соборе и представляющих собой обычные византийские плоские и к тому же несложные орнаменты, пытается как бы выйти из сферы плоского барельефа и своими глубокими впадинами, помимо линейной узорности, дать игру светотени и форм (если не масс).

Но, справедливо замечает профессор Павлуцкий: «Все великолепие русской культуры домонгольского периода сразу рушится с приходом татар, которые в XIII веке дикими ордами набрасываются на Русь, уничтожают и сжигают все, что встречают на пути и увозят то, что пощадило пламя. Мало по малу блеск цивилизации великокняжеского периода исчезает во мраке века татарщины. Нападение татар пронеслось точно ураган по земле русской, разрушило своды и стены церквей (главные хранилища произведений

тогдашнего искусства — *Е. К.*), снесло княжеские терема. Последующие поколения помогали времени разрушать старые памятники. Цветущие некогда города стали представлять (как выражается один исследователь) своего рода громадные, но забытые кладбища, на которых храмы, как памятники прошлого величия никем не охраняемые, никем не поддерживаемые, лишенные кровель, дверей и окон, размывались дождем, разносились и заносились ветром, портились руками проходивцев, терялись, купола и своды обращались в холмы щебня и развалин.

Татарское нашествие убило зарождавшуюся художественную деятельность; оно заставило ее смолкнуть на долгие годы [29]. В этом отношении особенно пострадала Украина с ее главным культурным центром Киевом, который вплоть до середины XVI века не мог оправиться от нанесенного ему смертельного удара и влачил самое жалкое существование. Несколько счастливее, как это мы видим, оказалась Холмщина и Галиция, здание, в котором с особой яркостью выявилась художественная культура удельно-вечевой Руси — Софийский собор, лежал в развалинах, с провалившимися куполами, полуразрушенными, обросшими травой и деревьями стенами. В этих стенах еще в начале XVII века пасся скот и надо только удивляться, что еще уцелели описанные выше памятники былого искусства.

Это искусство, как мы видим, в подавляющем числе случаев имело прямое или косвенное отношение к христианскому культу и вследствие этого было, можно сказать, целиком насыщено присущей ему идеологией, как она выявилась в искусстве Византии. Последнее же нельзя было бы назвать даже классовым, так как его основной пафос был устремлен на возвеличение личности самого лишь императора, который должен был служить как бы живым олицетворением самого бога на земле. Изображения того и другого трактуются так, что зачастую их можно отличить лишь по надписям.

Все это придавало произведениям Византии несколько приподнятый, торжественно-холодный придворный характер, служивший сознательно или бессознательно введению в массы идей централизации, преломления всего мирового, а в частности земного устройства лишь в единой центральной личности — личности правителя-императора. Эта византийская идея была как нельзя более на руку киевским князьям, впоследствии получив особое развитие в централистических устремлениях Москвы. Но если отбросить идеологическую подоплеку этого древнего русско-византийского искусства, ныне уже утравшего всякую возможность влияния в этом смысле на умы, ему нельзя отказать в наличии известной монументальной величавости и даже в произведениях по размерам совсем небольших. Достигается она главным образом простотой и строгостью общей композиции, отсутствием излишних, загромождающих деталей, гармоничностью воспитанного на живописных образах линейного оформления и строгим чувством стиля, всегда присущего эпохам централизаторских устремлений правящих классов, какой и была подпавшая под иностранное влияние Византии Древне-Украинская Русь.

Епоха Возрождения

XVI век — великая эпоха итальянского Возрождения, не смотря на крайне плачевное материальное и политическое состояние Украины — в некоторой степени нашла в ней свое отражение в произведениях скульптуры, правда крайне малочисленных, но все же типичных. Это явилось следствием перехода культурных воздействий с Востока на Запад.

После взятия в 1453 г. Константинополя турками, склонявшаяся и без того к своему закату культурная миссия Византии окончательно падает. Наводнившие Западную Европу орды варваров — большей части германского происхождения, к данному времени уже осели. Из этого кипящего котла, где смешивались самые разнообразные племенные, расовые, религиозные, бытовые и экономические особенности мало по малу образуются государства, выявляется новая культура, получившая наиболее яркое выражение в Италии.

Появляется плеяда новых гениальных художников. Христианское искусство из византийского делается католическим. Но хотя произведения искусства по прежнему главным образом обслуживают культ — в них появляются новые черты. После мрака средневековья, когда церковь, с ее фанатизмом и нетерпимостью, словно паутиной сковывала все проявления человеческого гения, заставляя служить только себе, человек вдруг почувствовал свою самоценность. Из «раба божия» он становится личностью. С Реформацией он снова отвоевывает себе право на собственную мысль, независимую от церковной указки. Это чувство личности заставляет его более внимательно всматриваться в самого себя. Это естественно должно было вызвать интерес к портретности. Все эти особенности нового искусства — искусства Возрождения — через Польшу попадают и на Украину, ибо, как пишет профессор Грушевский: «Акт 1569 р., прилучаючи до Польщі Волинь, Піддляшя, Брацлавщину і Київщину з Задніпров'єм, з формального боку вінчав історію підбивання Польщею українських земель, розпочатого два століття перед тим. Західна Україна — Галичина, Белзько-Холмське Побужжя і Поділля були включені в склад Польської держави вже у XIV–XVI в., і тоді вже український елемент мусів тут зійти далеко на другий плян перед своїм побідником — державним елементом польським. Масу маєтностей роздано було тут особам польської народности або таким, що мали підтримувати державний польський елемент. В містах з'явилися в великім числі привілейовані колонії на німецькім праві, які також, наслідком своєї католицької віри, мали підтримувати католицьку державність польську й польщилися скоріше чи пізніше. Ще перед офіціальним заведенням польського права й устрою (що наступило 1435 р.) польське право, організація, урядова латинська мова і неофіціальна польська, широко опанували тутешнє життя тому, що були природженими річами для нової, пересащеної на український ґрунт польської аристократії і ті польські адміністратори, якими майже виключно обсаджувалися тутешні уряди, в своїм урядуванні і суді виходили з правничих норм і практик польського права і життя» [30].

Насколько сильно было влияние Польши во всей Украине, об этом лучше всего свидетельствует хотя бы тот факт, что один из самых убежденных борцов против колонизации украинских земель, каким был знаменитый князь Константин Острожский — в быту всецело подпал под польские формы, что получило наиболее яркое отражение в сооруженном ему в Киево-Печерской лавре, где он был похоронен, надгробие.

Польский историк Лелевель в немногих, несколько приподнятых строках, все же довольно охарактеризовал эту эпоху, выдвинувшую на арену политической жизни новый класс — польскую шляхту, наложившую свой яркий классовый отпечаток на порожденное под ее воздействием искусство.

«В период с 1500 по 1600 г. — пишет он, — народ польский приобретает более определенные и более устойчивые бытовые учреждения. Рыцарское сословие — шляхта, первенствуют, управляют и создают все. Посполитая Речь своим шляхетским элементом, соединенным из двух народностей в одно целое [31] достигает апогея славы и величия. Она дает убежище просвещению; обеспечивает приют гонимым; в искусстве и литературе открывает доступ итальянскому Возрождению — надгробные памятники вделяются в стену и украшаются плоскими орнаментальными колоннами, увенчанными капителями. Надгробное ложе или гроб обыкновенно вдвинут в нишу стены; аллегорические придатки отсутствуют, а вместо них красуется надпись. Гербы размещаются по стенам и памятники эти как будто одухотворены жизнью...

Среди кипучей шляхетской жизни — на гробах, вдвинутых в ниши, для Сигизмунда Старого и Сигизмунда Августа нет тишины, нет мертвенного покоя. Свернутый королевский плащ не покрывает собою вооруженного, рыцарского мужа, отличающегося знаками королевского достоинства: вооруженный муж еще жив, он лег на крышку гроба скорее для обыкновенного сна, чем для вечного покоя» [32].

Таковыми действительно являются надгробия упоминаемых польских королей в Кракове и Христофора Шидловецкого в Опатове. Таким мы видим и надгробие Острожского — несомненно редчайший из сохранившихся на Украине образец этого стиля. Не даром все посещавшие Лавру путешественники (Эрих Лясота, Павел Алеппский, Иван Лукьянов и др.) уже с конца XVI столетия считали необходимым о нем упоминать.

Самый «гроб», как гласит сохранившаяся надпись, «выбиен» был в 1579 г. Но за этот долгий срок своего существования претерпел немало перемен, особенно в окраске, вследствие чего некоторые посетители принимали его то за мрамор, то за произведение из порфира. Наиболее полное и вероятно верное описание памятника, каким он был после лаврского пожара в 1718 г. находим в «Истории Малой России» Бантыш-Каменского: «Вся фигура князя Острожского — читаем мы там — гипсовая: лицо, борода и шапка белая; остальная часть тела окрашена диким [33] цветом; на груди вызолоченная цепочка; под головою чемодан дикаго цвета; скобки и пуговики на оном вызолоченныя; меч белый; в правой руке представлен рог. Гробница темно-зеленая, на ней надпись вызолоченная, три льва цвета желтого поддерживают ее; впадина между ними в глубину три четвер-

ти аршина. Верху гробницы доска дикаго камня, длиною три аршина, шириною аршин с четвертью. Над фигурою балдахин белый: впадины вызолочены, два купидона цвета белого ж поддерживают темнозеленую занавес; сверх балдахина подушка цвета темно-зеленаго; на ней книга с золотым обрезом; на книге белая корона, кивот с двумя колонами, подведенными под мрамор светло-красноватый; базы белыя: под ними львинныя головы, держащая в зубах кольца; на колоннах капители белые; карниз и фриз белые, на них ромбы вызолоченные; арматура вокруг кивота белая; поля цвета темно-дикаго».

Несомненно всю эту многоцветную раскраску следует отнести к влияниям позднего барокко и по видимому она была произведена во время подновления Лавры после пожара неким «заграничным человеком» и алебастровым мастером Иосифом Билинским, украсившим церковь и архимандрита покои «гомызами и флиоресами» [34] и «разными штуками» в промежутке между 1729 и [17]30 г. Именно в духе этой эпохи сделаны обрамляющие памятник ленты с бантиками, вполне соответствующие украшениям на наружных окнах собора. Таким образом, строго говоря, к эпохе Возрождения следует отнести лишь самый «гроб» с лежащей на ней фигурой, вполне отвечающей прототипам польских королей в Краковском соборе на Вавеле, которые, как известно, исполнены были сиенским мастером Джованни Чини.

На Вольни, в церкви села Низкинич, сохранился еще один превосходный образец скульптуры переходного к барокко стиля — надгробный памятник Адаму Киселю (1653 г.). Несколько грузное обрамление памятника тяжелыми декоративными волютами вполне соответствует духу раннего украинского барокко. В орнаментике нет избытка бесчисленных деталей, где цветы, фрукты, маски, фавны перемешиваются в самых сложных и столь характерных для Возрождения узорах, какими обрамляют итальянские и германские надгробия, нет еще и намека некоторой миловидной жеманности и театральной бутафории, какую видим вокруг гроба Острожского, особенно характерных бантиков, столь ярко рисующих нарядную хрупкость века 18-го. Пышное, но прочное убранство вполне соответствует суровой эпохе беспрестанных войн и междоусобиц.

Сам Кисель изображен живым, одетым в тяжелые латы, что тоже придает его поясной фигуре массивный неуклюжий вид. Зато трактовка самого лица говорит о стремлении неизвестного мастера возможно правдивее передать оригинал — это несколько изможденное государственными заботами лицо с горькой складкой губ, окаймленных свесившимися усами и длиною волнистой бородой.

Барокко

Сравнительное спокойствие и связанное с ним улучшение экономических условий в XVII-м и в особенности XVIII-м веках не могло не способствовать развитию на Украине искусств. Под непосредственным влиянием и содействием таких ревнителей местной культуры, как Петр Могила, Мазепа, Рафаил Заборовский, развалины восстанавливают-

ся, воздвигаются новые сооружения. Но помимо правящего класса — укрепившихся на Украине польских панов и ополченных шляхтичей из местных, понемногу входит в силу, особенно в Киеве, под влиянием Магдебургского права, новое сословие горожан — «господа мещане», как сами себя они величают в разных актах. Развивается искусство и чисто народное «козацкое». Об этом сохранился целый ряд свидетельств, среди которых особенно любопытны очень подробные описания знаменитого Павла Алеппского, сына антиохийского патриарха, проезжавшего через Украину в середине XVII в. [35] Описывая церковь в бывшем имении Калиновского — Малаковке, он пишет: «Алтарь благолепный, большой; в нем, там, где кафедра (горнее место), стоят четыре огромные деревянные колонны с резьбой и раскраской, все в позолоте, ничем не отличающиеся от кованых (из золота); над ними возвышается род купола». При описании Киево-Печерской лавры тот же автор сообщает, что «во втором отделении нарфекса огромные, высокие, прочные столбы. Наверху его висит большая великолепная люстра из желтой меди со стоячими статуями, которые несут ее на себе, держа в правой руке свечи, а в левой удивительные гроздья винограда. Здесь вправо от входящего, очень высокая, большая арка, которая заходит за архиерейское место; внутри она вся из мрамора с письменами; косяки с той и с другой стороны покрыты блестящим мрамором с резными украшениями (барельефами): на них изображены люди, кони, битвы, колесницы и пушки тонкою, отчетливой работой, приводящей ум в изумление. На половине этой арки имеется изображение продолговатого стола, на коем спит человек с бородой в железной кольчуге; он сделан из твердого красного камня, похожего на порфир, и ничем не отличается от полной человеческой фигуры. Он лежит на боку, облокотившись, подложив правую руку под голову; одно колено положено на другое; на голове золоченая корона, на груди золотые же цепи. Эта работа, поражающая удивлением умы. Нам рассказывали, что он был царем над русскими, уверовал во Христа около 600 лет тому назад и построил эту церковь. Насупротив него, с северной стороны, находится изображение сына его с длиною белою бородой».

Большинство исследователей в этом повествовании видели описание надгробия Константина Острожского, но во первых, надгробие это не на южной, а на северной стороне; потом правая рука Острожского не лежит под головой и, наконец, едва ли могли сказать Алеппскому, что он «был царем над русскими и пр.», когда наверно еще существовала надпись с датой погребения. Все говорит поэтому за то, что памятник Острожского не привлек особенного внимания путешественника может быть благодаря сходству с первым, в котором надо видеть исчезнувшее надгробие князю Владимиру, от которого Острожские вели свой род, что и дало основание упомянуть о Константине, как о «сыне с большой белой бородой».

Продолжая описание Лавры, Алеппский упоминает еще о стоящих перед дверьми великого алтаря «двух больших великолепных подсвечниках из желтой меди, из которых каждый утверджен на четырех львах и весит около одного алеппского кинтора или даже

больше (т. е. 15 пуд. 25 фн.). Не менее восхищает его и резьба по дереву. Говоря о «новом» иконостасе Софийского собора, Алеппский заявляет: «Никто не в силах его описать по причине его красоты и разнообразия его резьбы и позолоты». Но такое же восторженное удивление выявляет он при описании виденного им в Густинском монастыре «при благолепных иконах... есть весьма большие, высокие, толстые колонны с резьбой, которые внутри полы, но кажутся цельными, будучи спаяны с тонким искусством... Их обвивают лозы: золотые ветви с листьями поднимаются вверх, гроздья — одни красные и блестящие, другие — незрелые, зеленые, свешиваются, как будто они неподдельное творение божие: фон гладкий. Колонны возвышаются от земли на высоту роста». Там же: «резьба царских врат удивительна».

Все эти описания, относящиеся еще ко времени Богдана Хмельницкого, как нельзя лучше свидетельствуют о том, что недостатка в произведениях скульптуры и резьбы не было, при чем многие из них действительно заслуживают внимания мастерством своего исполнения. Конечно, как и в живописи, преобладал здесь характер искусства западного, не смотря на присоединение к тому времени Украины к Москве. Иначе, впрочем, и не могло быть, т. к. на Украине самая необходимость украинцам отстаивать свою народность от колонизаторских стремлений бывшей власти, вынуждает пользоваться тем же орудием — культурой, которая поэтому была несомненно выше московской. И действительно, если уж говорить о влияниях, то скорее Украина, с ее возродившимся культурным центром Киевом, оказывает влияние на Москву, чем обратно. Не даром московские цари, а позже Петр I и его преемники, нередко выписывали из Киева «сведущих людей».

Не удивительно, поэтому, что украинское искусство XVII и всего XVIII века отражает в себе основное художественное течение, господствовавшее во всей Западной Европе под именем Барокко, со всеми присущими ему особенностями. Конечно классовые особенности заказчиков и исполнителей не могли при этом не сыграть очень определенной роли, видоизменяя, порой в значительной степени, стилистические особенности произведения.

Родоначальником барокко в скульптуре многие по справедливости считают гениального Микельанжело. Великий флорентинец, постоянно бывая при папском дворе, не мог не пережить глубокой трагедии, при виде того, что там делалось под знаменем креста. Об этом красноречиво говорит его знаменитый сонет, где называя свой век «ничтожным и постыдным», он признается, что:

Не жить, не чувствовать — удел завидный,

Отрадно спать, отрадно камнем быть.

Эта глубокая трагедия благородной души сказалась и в произведениях его резца — полных титанического напряжения, где в каждом натянутом до последних возможностей мускуле — чувствуется отчаянная борьба между светом и мраком. Искусство барокко — это поистине искусство светотени. Но не даром барокко впоследствии называли искусством иезуитским. Под тлетворным влиянием господствовавшего в XVII–XVIII веке

лицемерного ханжества чувство подлинной трагичности вскоре заменяется театральной чувствительностью, истерическим мистицизмом и, по верному определению Александра Бенуа, бывшая «трагедия превращается зачастую в кощунственную комедию», вполне отражающую недуг всего католического мира. В скульптуре эта болезнь с наибольшей силой отразилась в искусстве Бернини, который по словам того же Бенуа, «поистине развратил церковную пластику и создал тот скандальный, вертлявый, неприлично-кокетливый тип религиозных статуй, который стал затем каким то канонем скульптуры на целый век». Иезуиты к этому прибавили стремление к нагромождению деталей и позолоты.

Особенное распространение этот «иезуитский» стиль получил в Польше. «Воплощая с одной стороны столь свойственную польской национальности страсть к показной пышности форм, — говорит Верещагин, — этот стиль, по убеждению усердно его в Польше вводивших иезуитов, должен был, кроме того, отвечать тому представлению о великолепии и могуществе католической церкви, которым они рассчитывали привлекать в ее лоно “презренных еретиков и схизматиков” — протестантов и православных» [36].

К этому «вертлявому» типу действительно относится огромное большинство статуй, сохранившихся на Украине в костелах — вроде Бердичевского, бывшего бернардинского монастыря <...> и других. Там можно видеть лишь сентиментальных мадонн, прижимающих к сердцу кокетливо выхоленные руки, изящных паненок в виде крылатых ангелов, которые с длинными трубами в руках показывают красивую стройность своих полубогаженных форм, пухлых и краснощеких ангелочков, прямых наследников древних амуров, окружающих колесницу торжествующей Венеры, всю эту бутафорию иезуитской мистики, пронизанной насквозь дыханием плохо скрываемой чувствительности.

Такой идеологический отход от Микельанжеловского прототипа, насыщенного пафосом неподдельного искреннего чувства, конечно, мог в результате дать лишь произведения чисто формальных достижений, где подлинная выразительность, исходящая из глубокого внутреннего содержания заменяется декоративной эффектностью. Таков и был барокко, как нельзя лучше выявивший внутреннюю суть эпохи расцвета абсолютизма и класса его идеологического носителя «князей церкви», придворного дворянства и разжиревшего купечества. В нем сказалось присущее этому классу стремление к безудержной роскоши, которое должно было выявить силу и власть своего владельца, и тем приподнять его над прочим миром обыкновенных смертных. И в искусстве эта расточительность средств выливается в такую же расточительность форм, расточительность движений, линий и красок.

Очень характерна в этом отношении статуя архангела Михаила в саду бывшего имения Вишневецких в Вишневеце на Вольни, где, кстати сказать, сохранился и целый ряд очень хорошо исполненных бюстов первой половины XVIII-го века, вроде Яна Собеского, Георгия Оссолинского с типичным чубом на голове, епископа Венспольского в огромном парике на голове и многих других [37]; чисто барочного характера и трубящие ангелы на иконостасе бывшей Покровской церкви в Ромнах (1770 г.) [38], такие же ангелы

из иконостаса в Старом Дашеве на Киевщине [39], останки деревянной скульптуры, утраченной уничтоженный иконостас церкви села Соловьевки возле Радомысла [40]. Изображенные там «святые жены», своими подчеркнутыми жестами, изломами своих одежд, вызывающих резкие контрастные тени, даже своими еще чисто «шляхетскими» костюмами с широкими вырезами на груди — целиком принадлежат культуре плотской и смело могли бы стоять в любом из костелов. Но с наибольшей яркостью искусство позднего барокко сказалось в Киевской Андреевской церкви — этом ярком образце пышного, чисто придворного стиля. Исполненные там «всякого резного дела мастером Иосифом Домашем» по рисункам великого строителя быв. Воскресенского Смольного Новодевичьего монастыря в Ленинграде гр. де-Растрелли — фигуры как на иконостасе, так в особенности под пышной кафедрой являются прямыми потомками творений Бернини. В них, разве только еще сильнее подчеркнут чисто светский характер этих прекрасных, выхолощенных, не лишенных задорной кокетливости форм.

Это вполне светские дамы и мальчики, любезно согласившиеся нарядиться небожителями и, развлечения ради, попозировать для живой картины во время какого либо придворного празднества — не даром «веселая» императрица Елизавета, столь любившая парад и празднества, принимала столь близкое участие в создании Андреевской церкви (все чертежи представлялись ей на утверждение) — отпечаток не только ее века но и ее личности сказался во всей яркости.

К тому же типу, хотя вероятно более раннего происхождения, следует отнести декоративную фигурку трубящего ангела с восьмиконечным крестом в руке, венчающего большое серебряное паникадило в южной стороне главного проема Киево-Софийского собора. Прекрасно исполнены и головы ангелочков — моделировка лиц, волос, не оставляет желать лучшего. К сожалению, нет никаких сведений о происхождении этого прекрасного образца литейного искусства, в котором чувствуется несомненное родство с аналогичными немецкими работами конца XVII-го века [41].

Но, как я сказал, сохраняя общий, характерный для эпохи стиль, произведения барочной скульптуры XVII-XVIII веков все же видоизменились в зависимости от классового состава потребителя, а тем самым и заказчика. И тут, конечно, приходится говорить почти исключительно о предметах культового характера, в которых главным образом выливались, особенно в области пластики, эстетические потребности широких масс. И вот, когда мы просматриваем ряд сохранившихся памятников из церквей козацких — нельзя не усмотреть в них некоторые, отличающие их от первого типа особенности. Хотя, в общих чертах, особенно в трактовке одежд с поисками четких теней, они отдают дань вкусу времени, их общая композиция проще, искреннее, пусть грубее, но натуральнее. Может быть, именно отсутствие высоко квалифицированной техники, позволявшей мастерам «придворного» типа щеголять изысканностью придуманных жеманных поз, заставляла мастеров, работавших на нужды массового потребления, черпать свои образы непосредственно из окружающей жизни. Действительно — в то время, как от ангелов

хотя бы Андреевской церкви, при всей их «очаровательности», веет трафаретной, безличной милovidностью, деревянные фигуры пророков и первосвященников из упомянутой уже Покровской церкви в Ромнах дышат подлинной жизнью. В этих, несколько грубых лицах, особенно длиннордых — чувствуется работа с натуры, есть индивидуальность, сквозит портрет и вместе с тем, чувство стиля всегда удерживает художника от искушения впасть в дешевый, бескрылый натурализм. Волосы, борода всегда использованы как декоративный орнамент, их завитки всегда в гармоничном сочетании с такими же завитками на самом иконостасе, вводя тем фигуры в органическую связь с общей композицией. Положение рук при всей своей «барочности» (излюбленное прикладывание руки к груди) здесь несколько меняется, упрощается, можно сказать делается более «физиологичным» — такие жесты можно порой наблюдать у стариков, у которых болит печень (длиннородая фигура в ермолке), у другой фигуры рука не на груди, а на животе, жест, обычный у монахов и священников. Художник, подчиняясь общему прототипу, словно ищет ему оправдание в живой действительности.

Наконец эти фигуры значительно спокойнее, чем те, что красуются в костелах — нет в них той истеричной надрывности, столь характерной для последних, ничто не отрывает их от земли, с которой они и не хотят порывать.

Несколько более драматична фигура апостола Павла, находящегося теперь в хранилищах Лаврского городка. Она отдает несколько микельанжеловским Мойсеем, что только подтверждает, насколько в произведениях более народного типа чувство подлинного удачно боролось с веяниями барочного шаблона западных образцов.

Несомненно, что украинские художники не раз вдохновлялись произведениями своих итальянских собратьев, но к их чести нужно добавить, что у них хватало вкуса выбирать образцы из великой эпохи Возрождения периода ее расцвета, а не увядания. Об этом намекает, как выше упомянутая уже фигура апостола Павла, так и роменское изображение Иоанна Крестителя с ягненком у ног.

К этому же типу упрощенного барокко следует отнести фигуры ангелов, найденных мною под лестницею церковной колокольни в Ичне [42]. Характерно, что стояли они по бокам так называемых царских врат, при чем одной рукой они придерживали подобие балдахина, в другую же вставлялись толстые свечи.

Но указанными типами украинское искусство конца XVII и всего XVIII века не исчерпывается. Порою приходится наталкиваться на образцы, не имеющие ничего общего с барокко. Если уже надо было бы подвести их к какому либо определенному стилю, то, как это ни странно, пришлось бы вспомнить о готике, о фигурах, украшающих соборы Реймса и Кельна.

Та же некоторая одеревяненность в трактовке фигур, в передаче движения — в противовес барочной расточительности — та же крайняя сдержанность, доходящая до скупости, то же пренебрежение к контрастным планам в трактовке одежд, складки которой передаются с чеканной порой скупостью, присущей фигурам еще романского даже сти-

ля. Стоит например сравнить изображение св. Николая из (пропуск) со статуей св. Трофима конца XII века, украшающей собор его имени в Арле (юг Франции) или с фигурными пилястрами монастыря св. Бертрана Коммингского приблизительно той же эпохи.

Конечно не приходится говорить о каком либо заимствовании. Здесь просто выявляется определенное течение в искусстве, стоящее вне настроений и чувствований барокко, пожалуй даже противопоставляющее ему иное понимание и художественное *stredo*, вытекающее из чисто монашеских аскетических течений, породивших разные изображения в Пскове и Новгороде, о которых упоминает барон Н. Н. Врангель [43].

1. Проф. Ф. И. Шмит. Искусство Украины. — Харьков, 1919.
2. Франц фон Штук (1863–1928) — немецкий живописец і скульптор, навчався у мюнхенській Академії мистецтв, один з засновників «Мюнхенського сецесіону», професор Академії мистецтв у Мюнхені, серед його учнів можна назвати Василя Кандінського та Паула Клеє. — Прим. О. Р.
3. Ibn Хордадбех Книга шляхів і країн (близько 820 г.). — Прим. О. Р.
4. Джурджан — область з портом Абаскун у південно-східній частині Каспійського узбережжя. Джурджан и Абаскун відігравали провідну роль у каспійській торгівлі того часу. — Прим. О. Р.
5. Русские древности в памятниках искусства. — Изд. гр. И. Толстым и Н. Кондаковым. Вып. V. Спб., 1897.
6. И. Толстой и Кондаков. Т. V.
7. К. Широцький. Українська штука за часів старокнязівських та її вивчення. — Київ, 1918.
8. Борис Латин. «Повесть о стране Памир». Изд. «Федерация», 1930 г.
9. К. Широцький. Старовинне мистецтво на Україні. Из-во «Криниця» у Києві, 1918, відбиток книги О. Дормикевич і О. Білецький «Хрестоматія по історії української літератури». — Т. 1 в часті 1. Аналогічне зображення Световита, к сожалению без указания источника, имеется в «Иллюстрированной истории религий» Д. П. Шантени де ля Соссей. Перевод с посл. немецкаго издания под ред. В. Н. Линд. — Москва, 1899. Т. II, стр. 504.
10. Подлинность которого, впрочем, некоторые писатели оспаривают, считая его позднейшей работой «по описаниям».
11. Когда же для древнего человека они личностями не были?
12. Под «Византиєю» автор разумеет комплекс стран, подпавших под влияние новой метрополии.
13. Проф. Ф. И. Шмит. Искусство древней Руси-Украины. — Харьков, 1919.
14. О нем см. статью В. Стасова в журнале Министерства народного просвещения. 1881 г. и статью П. Голубовского в «Университетских известиях» Киевский университет за 1882 г. из которой мною и сделаны выписки.
15. Голубовский, там же.
16. А. И. Кельсiev — російський археолог і педагог, через смерть (1885 р.) не встиг видати свої наукові спостереження з приводу кам'яних баб. — Прим. О. Р.
17. Труды I археол. Съезда «Сведения о каменных бабах», см. также Труды VIII археологического съезда, т. III и труды XIII съезда, т. I; Очерки русской истории в памятниках быта. П. Полевого, I. Спб, 1879.

18. Гривна и меч именно на правом боку сближают эту статую с изображением на каменной плите из знаменитого аншетинского могильника Вятской губ // Очерки русской истории в памятниках быта. П. Полевого. — I. — Спб, 1879. — С. 51. «Русские древности в памятниках искусства» изд. Толстым и Кондаковым, в т. III. — С. 95.

19. Фриче В. М. Социология искусства, 3 изд., М.—Л., 1930;

20. Гаузенштейн В. Искусство и общество, пер. с нем., М., 1923.

21. Worringer. Formprobleme der Gotik. Цит. по Фриче «Идеал и реалистический стиль».

22. Фріна — афінська гетера, яка була звинувачена у безбожжі і блюзнірстві за те, що вона стала моделлю для Праксителя, коли той ваяв свою Афродіту Книдську. — Прим. О. Р.

23. По закону перспективы удаляющейся линии (напр. рельсы) кажутся сходящимися к горизонту. Византийские же художники нарочно такие линии изображали расходящимися так, что поверхность, напр. стола казалась не горизонтальной, а вертикальной с прилепленными к ней плоскими предметами.

24. Древности Приднепровья. Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Вып. VI, таб. XXXVI.

25. Словарь русских художников, ваятелей... с древних времен до наших дней. Сост. Н. П. Собоко. — Спб., 1893. — Т. I. — С. 4.

26. «Историко-культурный Атлас по русской истории» съ объяснительным текстом сост. Н. Д. Полонской под ред. проф. М. В. Довнар-Запольского. Издание В. С. Кульженко. Киев, 1913. Вып. 1, таб. XXXIII.

27. Некоторые из этих плит воспроизведены в брошюре Д. Айналова и Е. Редина «Древние памятники искусства Киева. Софийский собор». — Харьков, 1899.

28. Речь, произнесенная проф. Д. В. Айналовым в заседании комитета по устройству XIV Археологического съезда в Чернигове 10 августа 1906 г. («История русского искусства под ред. Игоря Грабаря, т. 1).

29. Проф. Павлуцкий. Древнейшее каменное зодчество (История русского искусства под ред. Игоря Грабаря. Т. 1).

30. Грушевський М. Культурно-національний рух на Україні в XVI–XVII віці. — 1919. — Ст. 10.

31. Подразумевается народ польский и литовский.

32. Grobowe krolow polskich. Pomniki. Przez Jachima Lelewela. — Poznan, 1857.

33. Серый.

34. Фруктами и цветами.

35. «Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в., описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским». Перевод с арабского Г. Муркоса. Вып. II. — Москва, 1897.

36. «Старые годы», 1915, апрель–май, стр. 53.

37. «Старые годы», 1912, март.

38. Искусство и художественная промышленность, 1901, №8.

39. История русского искусства под ред. Игоря Грабаря, т. 5, стр. 30.

40. Там же, ст. 31.

41. Сравнить, например, с паникадилами, изданными в «Старых годах», 1908, апрель.

42. Черниговская обл. Колокольня Николаевской церкви.

43. История русского искусства. Под ред. Игоря Грабаря. Т. V. — С. 16.

Анотація. В статті йдеться про незаслужено забутого українського вченого, талановитого мистецтвознавця, теолога і містика Євгена Михайловича Кузьміна — випускника, а потім і викладача історії мистецтва рисувальної школи М. Мурашка, а з 1914 по 1925 рр. — професору історії мистецтва Музичного драматичного інституту ім. Миколи Лисенка. Євген Кузьмін був знаний як фахівець з історії українського мистецтва XVIII ст., окрім того, предметом його мистецтвознавчих інтересів став фаянс Межигірської фабрики, він був автором чи не першої публікації про творчість свого друга і соратника, талановитого художника Юхима Михайліва, йому належить одна з найбільш ґрунтовних розвідок про творчість Шевченка-художника. До уваги читача також пропонується дослідження самого Євгена Кузьміна «Скульптура на Україні», яке публікується вперше.

Ключові слова: Євген Михайлович Кузьмін, український вчений, теолог і містик, історія мистецтва, «Скульптура на Україні».

Аннотація. Стаття посвячена незаслужено забутому українському ученому, талановитому искусствоведа, теологу і мистичу Євгенію Михайловичу Кузьмину — випускнику, а потім і преподавателю истории искусства рисувальної школи Н. Мурашка, а с 1914 по 1925 гг. — профессору истории искусства Музыкального драматического института им. Николая Лысенко. Евгений Кузьмин известен как специалист по истории украинского искусства XVIII в., кроме того, предметом его искусствоведческих интересов был фаянс Межигорской фабрики, его авторству принадлежат одна из первых публикаций о творчестве талантливого художника Юхима Михайлива, а также основательное исследование о творчестве Шевченко-художника. Кроме того, вниманию читателя предлагается впервые публикуемое исследование самого Е. Кузьмина «Скульптура на Украине».

Ключевые слова: Евгений Михайлович Кузьмин, украинский ученый, теолог и мистик, история искусства, «Скульптура на Украине».

Summary. The article deals with a destiny of undeservedly forgotten Ukrainian scientist, a talented historian of art, theologist and mystic Eugenij Kuzmin — the graduating student and then the teacher of history of art in Mykola Murashko's Painting School in Kyiv and from 1914 till 1925 — professor of history of art in the Mykola Lysenko's Musical and Dramatical Institute. Eugenij Kuzmin was well known as an expert of the history of Ukrainian art of XVIII c., moreover, as a historian of art he was interested in faience from the factory in Mezhygirja (near Kyiv). He was known as the author of articles about such famous artist, as Juchim Mychailiv also of the advanced investigation about the creative work of Taras Shevchenko the painter. Furthermore Eugenij Kuzmin's investigation «Sculpture in Ukraine» is worthy of note.

Keywords: Eugenij Kuzmin, Ukrainian scientist, theologian and mystic, history of art, «Sculpture in Ukraine».