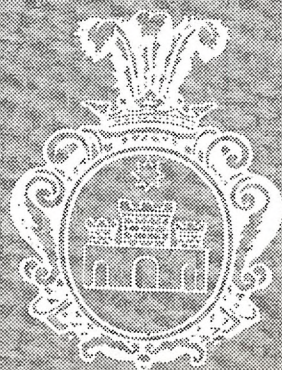


Головне управління культури  
Київської міської державної адміністрації

Музей мистецтв  
імені Богдана та Варвари Ханенків



## Ханенківські читання

Матеріали науково-практичної конференції

Київ 2001

Щ 10г. 3 (44г) 43

X 19

1

Головне управління культури  
Київської міської державної адміністрації

Музей мистецтв  
імені Богдана та Варвари Ханенків

Ханенківські читання

ВИПУСК 3

Матеріали науково-практичної конференції

Київ «Кий» 2001

2.4320  
w

Національний музей мистецтв  
ім. Богдана та Варвари Ханенків

БІБЛІОТЕКА

У збірці представлені доповіді та повідомлення учасників науково-практичної конференції, яка відбулася у Музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків 22 січня 2001 року.

У конференції взяли участь наукові працівники Музею, мистецтвознавці, історики і дослідники.

Друкуються за рішенням Науково-методичної ради  
Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків

Директор Музею В. І. Виноградова

Відповідальна за випуск — заступник директора Музею з науково-організаційної роботи Н. І. Корнієнко.

© Музей мистецтв імені  
Богдана та Варвари Ханенків,  
2001

© Видавництво «Київ», 2001

## КОЛЛЕКЦІОНЕР В. О. ШАВІНСЬКИЙ.

«По моему мнению, художественное собрание... находится в заточении, в тюрьме... в частном собрании, где оно не всегда и не всем доступно. Обладать, например, картиной Тициана или греческим мрамором V века и не показывать эти предметы — то же, что присвоить себе одному неизданные произведения Пушкина, Гете или Шекспира. Творения гениев, по своему существу, не должны принадлежать одним тем, кто ими владеет... художественное произведение... — достояние, которое принадлежит всем...», достояние, которое будит и облагораживает чувства и мечты человечества... в которых человечество вправе созерцать и узнавать себя» — ці слова Б. І. Ханенка, сказані на церемонії освячення і відкриття Київського художньо-промислового музею — не тільки кредо його власної діяльності, але і вираження прагнень усього покоління збірців кінця, тепер уже позаминулого, XIX сторіччя — покоління «ідеалістів 70-х років», до якого, безсумнівно, належав і автор останнього визначення Василь Олександрович Шавінський. Мое повідомлення базується, головним чином, на матеріалах архіву Музею, і має за мету в новий для нашої країни час нагадати про внесок цієї видатної людини у формування колекції Музею Ханенків, а отже й в історію вітчизняної культури, а також ввести до наукового обігу документи музейного архіву, що раніше не публікувалися.

Це матеріали, що зберігаються у «Справі № 5» (однинця збереження № 49, опис № 1):

1. Короткий життєпис, що його склав сам В. О. Шавінський.
2. Відгук про наукову діяльність В. О. Шавінського, складений академіком А. Є. Ферсманом.
3. Відгук про діяльність професора В. О. Шавінського в галузі мистецтв, складений професором Б. В. Фармаковським.

4. Відгук про діяльність В. О. Шавінського в галузі археологічної технології, складений вченим секретарем Інституту Археологічної технології М. В. Фармаковським.

5. Відгук про діяльність В. О. Шавінського в галузі колекціонування і вивчення пам'яток мистецтва, складений членом Державної Академії історії матеріальної культури, професором М. Сичовим.

6. Копія заповіту В. О. Шавінського, що був складений 18 листопада 1917 р.

7. Заява В. О. Шавінського до Всеукраїнської Академії Наук від 14. 08. 1923 р.

Документи архіву дозволяють нагадати біографію колежціонера В. О. Шавінський, «родився в 1868 г. в глухом місечечке Київської губернії, где отец его служил мировым посредником.. Поступил сначала в Каменец-Подольскую гимназию, затем учился в реальном училище города Новозыбова в Черниговской губернии, где в дополнителном классе избрал себе специальностью химию, что и определило дальнейшую работу Василия Александровича»<sup>1</sup>.

Приналежність до українського дворянського роду і гостра національна самосвідомість, властива Шавінському з молодих років, привели майбутнього вченого до активної участі у антирадянській діяльності. Внаслідок репресій він був позбавлений можливості одержати вищу освіту в Росії. Лише у віці 23 років у 1891 р. «ему удалось, выехав за границу, поступить в Пюрихский Политехнический институт по химико-технологическому отделению»<sup>2</sup>.

Проте, під час однієї з літніх подорожей на батьківщину Шавінський був затриманий охранкою. «Во время вынужденного перерыва, он жил в Киеве и работал в лаборатории Юго-Западной Железной дороги», «а затем, когда и это ему было запрещено, — писал в Киевских газетах»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Архів музею, Спр.— № 5, од. зб. № 49, оп.— № 1, с. 79.

<sup>2</sup> Там само, с. 91.

<sup>3</sup> Там само.

Тому, як розповідає сам Шавінський у своїй автобіографії, «по обстоятельствам вне моей воли», лише знову «получив возможность продолжать учение, я снова был принят в Пюрихский Политехнический Институт, где прослушал полный курс наук, сдал дипломные работы и экзамены и окончил таковой в 1898 г. с дипломом»<sup>4</sup> (через 7 років після початку навчання). Від свого вчителя, професора Т. Лунге, Шавінський одержав, як він пише, «весьма лестное для меня приглашение занять место химика по производству на фабрике в Людвигсхафене, от которого, однако, отказался, желая остаться в России»<sup>5</sup>.

Повернувшись у 1898 р. зі Швейцарії до Петербурга, Шавінський «получил место в Центральной Лаборатории заводов А. М. Жукова», де «прослужил до 1915 г. сначала в качестве помощника директора, а с 1906 г. в качестве директора завода»<sup>6</sup>. «В течение многолетней работы на заводе Василий Александрович почти ежегодно бывал за границей, посещал преимущественно большие города, где вместе с техническими делами, занимался в музеях изучением памятников старинного искусства, чем увлекался еще со времен студентства»<sup>7</sup>. Шавінський відвідав Німеччину, Англію, Францію, Голландію, Австрію, і результатом цих відвідань стали не лише науково-технічні дослідження в галузях стеаринового, гліцеринового, олеїнового виробництва, дослідження з перетонки жирних кислот і новаторські для свого часу роботи з виробництва камфори, але і ряд статей з питань образотворчого мистецтва в журналі «Старые годы» з 1908 до 1916 р., які, на думку професора Б. В. Фармаковського, серед іншого «впервые в России серьезно ставили вопросы изучения технической стороны живописи»<sup>8</sup>.

Одна з цих талановито і професійно написаних статей, з якими можна сьогодні ознайомитись у бібліотеці музею,

<sup>4</sup> Там само, с. 79.

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> Там само, с. 92.

<sup>8</sup> Там само, с. 85.

присвячена опису надзвичайно цінної колекції відомого російського вченого і мандрівника, глибокого знавця живопису Петра Петровича Семенова Тянь-Шанського. Близька дружба з цією видаєтною людиною і спільність поглядів на мистецтво, безсумнівно, вплинула на Шавінського ще на самому початку його колекціонерської діяльності. Як і Семенов Тянь-Шанський, Шавінський обмежує рамки своєї колекції нідерландською, голландською і фламандською школами, що дозволяє йому, користуючись своїми глибокими знаннями з хімії, провадити унікальні як на той час технологічні дослідження.

Початок колекціонерської діяльності Шавінського припадає, як вказують усі без винятку біографи, на 1906 р. Про те, що ця діяльність вже з перших кроків мала чітку цілеспрямованість пише Б. В. Фармаковський:

«Василій Александрович начал собирать старинные карты и книги по искусству с совершенно определенной целью — составить небольшое, но тщательно изученное собрание картин старинных иностранных мастеров и соответствующую библиотечку для Киевского городского музея, что им и было подтверждено духовным завещанием»<sup>9</sup> (яке було складене у 1917 р.).

Дозволило собі майже повністю навести цей надзвичайно важливий для історії нашого зібрання документ — основну частину тексту заповіту Шавінського, який зберігається в архіві Музею у машинописній копії, завіреній 1925 р. у Київській нотаріальній конторі на клопотання Миколи Федотовича Бляпівського:

«Петроград, 1917 года ноября 18-го дня. Я, нижеподписавшийся потомственный дворянин Василий Александрович Шавинский, будучи в здравом уме и светлой памяти, заблагодарасудил на случай моей смерти распорядиться всем своим имуществом следующим образом: Киевскому музею завещаю я: во-первых, все картины моего собрания, в количестве ста пятидесяти, перечисленных в каталоге... и прошу, по переходе их в собственность Музея, выставить их по возможности отдельно, когда же Музей будет пополнен значительным количеством

<sup>9</sup> Там само, с. 18.

других старых картин, мои картины могут быть распределены вместе с новыми пополнениями по школам; во-вторых, — другие мои картины современных и старинных школ, которые Администрацией... будут найдены для Музея подходящими; в-третьих, все мое собрание гравюр, рисунков и фотографий чешских снимков с картин, в-четвертых, мое собрание старинного фарфора, фаянса, стекла и других художественных предметов по выбору Администрации Музея; в-пятых, все художественные издания, журналы и книги по искусству и его истории, по истории народов, игравших видную роль в развитии искусства, и по отраслям знания, сопредельным и вспомогательным искусству; в-шестых, те из книг по украиноведению или же на украинском языке, которые будут найдены для Музея полезными.

Все поступающее в собственность Киевского Национального Украинского Музея вещи предназначаются для общего пользования, должны быть, наравне с остальными музейными предметами, доступными для публички и продаже не подлежат».

Для Шавінського важливо було не тільки зібрати і передати колекцію промадському музею, але й науково описати її. У 1917 р. у видавництві общини Св. Євгенії Василь Олександрович видає каталог зібраних ним художніх робіт, що, на думку фахівців, став найбільш фундаментальним описом приватних зібрань Росії на початку ХХ ст.

Як відзначає професор Б. В. Фармаковський, «Описание картин сделаны строго научно с указанием определенных и историко-художественного их значения. Этот труд Василия Александровича безусловно представляет ...вклад совершенно исключительно значения»<sup>10</sup>.

У передмові до каталогу Шавінський сам висловлює своє колекціонерське кредо, пояснюючи необхідність наукового підходу до створення колекції: «Обладание старинной обязан. Находясь в близком общении с победившим всеокрушающее время памятником старины, временный его обладатель знакомится с историческим прошлым этого памятника

<sup>10</sup> Там само, с. 85.

и, знакомясь, проникается сознанием абсолютности культурного значения его, далеко выходящего за пределы той ценности, которую он может иметь для своего случайного обладателя. С этого момента собирательство получает глубокий смысл и значение. Проникаясь чувством ответственности перед веками грядущими, собиратель заботится о физической охране своих сокровищ, ибо ничто не оправдает его, если приобретенное сохранным, уйдет испорченным. В этом основная задача собирательства. ... У охраняющего целость ставших близкими ему предметов возникает желание приобщить их к той вечной сокровищнице человеческого знания, неиспользованные частицы которой они пока составляют. Изучая прилежно, собиратель радуется найду подходящее, хотя, быть может, и очень скромное местечко для своей вещи в этой сокровищнице. ... Регистрация и описание ее увеличивают вероятность того, что, переживая тревожный период странствований по многоопасным этапам антикварного рынка и любительских хранилищ, она не пропадет бесследно для будущего»<sup>11</sup>.

Высоку відповідальність Шавінський відчував не тільки перед картинами власної колекції, але і перед усіма реліквіями «сивої старовини», що потрапили в поле його зору. Багато зусиль він докладав до того, щоб «закрепити за ними більше надежне будуще»<sup>12</sup>.

У звіті, складеному вченим секретарем Інституту Археологічної Технології М. В. Фармаковським, нам відкриваються все нові і нові сторони завжди високопрофесійної і плідної діяльності Шавінського. Цей період його життя Фармаковський описує так:

«Стаття Василя Александровича по історії живописи, не раз затрагивавшие большие вопросы сохранности картин, и постепенно упрочивавшаяся известность его, как тонкого собирателя, были причиной того, что с 1915 г. Василий Александрович был приглашен в качестве специалиста по технике

<sup>11</sup> В. А. Шавинский «Собрание картин В. А. Шавинского» Петроград, 1917. Предисловие.

<sup>12</sup> Там само.

живописи в особую комиссию по расследованию случаев гибели картин в Эрмитаже от неумелой реставрации, и здесь им был поставлен решительный вопрос о научной постановке реставрационного дела. В собрании из 24 специалистов Василий Александрович оказался единственным лицом, сочетающим глубокое знание живописи как искусства, с широкой научной подготовкой в области красок.

Это выступление было переломом в деятельности В. А., и хотя он еще оставался во главе крупного промышленного предприятия, как технический директор, и продолжал работать в области индустриальной химии, но главную свою работу он перенес в область изучения истории технологии живописных красок и техники живописи. Полное применение своим научным склонностям В. А. нашел в Институте Археологической Технології, совмещая некоторое время работу здесь с преподаванием химии в Высшем Институте Фотографии и Фототехники. Членом Института Археологической Технології В. А. был избран в 1919 г.

В Інституті Археологічної Технології Василій Александрович заведовав розділом живописи і технології красок. Первейшей задачей в новом деле В. А. счел вопрос о методах исследования: строгий эксперименталист, он понимал, как историк искусства, недопустимость нарушения археологической неприкосновенности многих объектов исследования, — другими словами — невозможности в вопросах живописной техники только химического анализа. Поэтому... он занялся разработкой физических методов исследования, в частности, спектральным анализом отдельных исторически известных красок. К сожалению, работа за недостатком средств и сокращением штатов остановилась на полпути. Однако сама постановка вопроса была крайне важным делом. Тогда им было предпринято систематическое изучение старинного русского живописного мастерства, для чего пропущено большое количество рукописей (линейные подлинники, мастерскиеники, и т. п.), выяснены природа и способ применения всех упоминаемых в рукописях живописных материалов, объяснены технологические приемы красильного и красочного дела в

Древней России и Украине, изучены технические приемы русских и украинских стенописцев, иконописцев, живописцев и т. п. Эта капитальная работа, выполненная в краткий срок с 1919 по 1924 г. положила впервые действительно прочный фундамент изучению древне-русской и украинской живописи со стороны ее техники, без чего изучение ее только со стилистической и исторической точек зрения не давало достаточных данных к ее полному пониманию. Особенно следует отметить, что работа с изумительной непреклонностью и точностью шла в то время, когда В. А. находился в крайне тяжелом материальном положении. Нельзя умолчать, что в эти годы его истинным хранителем была его жена, выходявшая В. А. во время тифа, а затем создавшая ему условия для работы в эти тяжелые годы.

Столь же существенное значение имеют работы В. А. по исследованию чернил древних русских и украинских летописей и книг. В этом вопросе В. А. Шавинскому удалось совершенно изменить прежние наши понятия в технике книгописания, выяснив наличие трех типов чернил в разные исторические периоды...

Результаты своих работ В. А. многократно докладывал в публичных научных собраниях Академии Истории Материальной Культуры, Института Археологической Технологии, Русского музея, в О-ве изучения Украины, а затем он их подготовлял к печати в виде ряда исследований; все рукописи их в готовом к напечатанию виде хранятся в Институте Археологической Технологии.

Кроме того В. А. принимал участие в целом ряде работ специальных комиссий Института, при чем всякий раз придавал работам весьма оригинальную постановку, возможную лишь при условии глубокого понимания прежних исследователей. Так было с изучением вопроса о причинах разрушения мраморных облицовок в новом здании Русского музея, о способах очистки и консервации железных предметов древности, о способах применения народных красителей для крашения тканей, о причинах разрушения античной керамики в музейной обстановке и т. д. Особенно интересна была постановка вопроса о

росписи Нередицкой церкви в Новгороде: этот древнейший памятник живописного искусства стоял 700 лет невредимым, но после реставрации, перекрытый начал быстро разрушаться; специальная комиссия, организованная Институтом Археологической Технологии, отвергла все прежние домыслы о причинах этих разрушений и согласилась с предложением В. А., что причина кроется в цементной коре, в которую был заделан храм реставраторами, в силу чего создались внутри здания парниковые условия, и в них с необычайной быстротой развились плесневая и грибковая флора: при отмирании корки этой многообразной флоры свертывались и отрывали от стен живопись. Микрoанализы вполне подтвердили правильность предположений В. А., и цементная кора была удалена.

...В. А. был избран руководителем работ Комиссии по выяснению причин разрушения книг и способов борьбы с их вредителями; эти работы были предприняты Институтом по инициативе Государственной Публичной Библиотеки и развернулись, благодаря В. А. в широко поставленное научное исследование.

По просьбе Техникама Кустарной Промышленности в конце 1924 г. В. А. в качестве представителя Института взял на себя руководство красивойной и набоечной мастерской Техникама с целью... усовершенствовать сохранившиеся еще кое-где способы крашения.

Эта склонность В. А. к старинной технике особенно окрепла в связи с работами Центрального Бюро Краеведения при Академии Наук, куда В. А. был делегирован представителем Института, и где он был особенно заинтересован работой по фиксированию пережиточных форм техники в русском народном быту»<sup>13</sup>.

Як видно з процитованого документа, наукова діяльність Шавінського завжди відзначалася новаторським підходом і стала основою того фундаменту, на якому й сьогодні базуються наукова реставрація й атрибуція творів мистецтва.

Проте, Шавінський не обмежувався цією різноманітною діяльністю, якої вистачило б не на одне людське життя, не на

<sup>13</sup> Архів Музею. Спр.— № 5, од. зб.— № 49, оп.— № 1, с. 91—94.

одну вчену біографію. Василь Олександрович ніколи не поривав своїх зв'язків із Батьківщиною, він брав активну участь у формуванні колекції Київського художньо-промислового музею, листвував з М. Ф. Більшівським та Б. І. Ханенком. Крім того, Шавінський став одним із фундаторів товариства української старовини в Петербурзі і почав збирати колекцію українського декоративно-ужиткового мистецтва (в основному кераміку).

На жаль, з листування В. О. Шавінського з Б. І. Ханенком нам відомі лише кілька листів, які зберігаються в архіві Українського національного художнього музею. Проте самий факт заповіту Шавінського свідчить, що Ханенко напевно обговорював із петербурзьким колеціонером проекти перетворення свого приватного зібрання у загальнодоступний музей. Не випадково після смерті Богдана Івановича, Варвара Николівна Ханенко звернулася у першу чергу до Шавінського з проханням прийти до Києва і очолити музей. На жаль, через певні особисті та політичні обставини Василь Олександрович не зміг тоді відукнутися на цю пропозицію.

Саме в цей час, тобто у 1917 р. — у період політичних потрясінь, Василь Олександрович, занепокоений долею свого зібрання, не тільки складає текст уже наведеного вище заповіту, але і передає велику частину своєї колекції на тимчасове зберігання до Ермітажу.

Про беззахисність творів мистецтва в часи історичних катастроф Шавінський знав не з чуток. В одній зі статей 1915 р., що увійшли до збірника «Старые голды», він описував підготовку венеціанців до можливих німецьких бомбардувань: мішки з піском і тирсою навколо стін собору Сан Марко, риптування, зведені над статуєю Коллеоне, порожні зали Палацу Дожів, звідки в білші безпечне місце були винесені роботи Тінторетто, Тіциана, Веронезе<sup>14</sup>. У статті «Виставка «Искусство союзных народов», опубликованной у розпаді І Світової війни, охопленій тіркієм передчуттям, Шавінський пише: «...с болью в сердце читаем мы о безвозвратной гибели лучших ... произведений, с грустью предчувствуя гибель многих других, нам неизвестных»<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> «Старые голды».

<sup>15</sup> «Старые голды».

Надійні стіни державних сховищ на той час здавалися йому кращим захистом реліквій від лихоліття війни, ніж стіни його власного будинку. Проте, як ми побачимо надалі, на жаль, не завжди буває так.

У 1923 р. Шавінський подає до Всеукраїнської Академії Наук заяву, текст якої хочеться навести повністю, бо він не тільки підтверджує, але й конкретизує волю колеціонера, виражену вперше в заповіді 1917 р. Власні слова Шавінського краще за всі характеристики висвітлюють його людську і громадянську позицію:

«Здобутком довголітнього студювання української історії і історії західноєвропейського мистецтва лишилась у мене наукова бібліотека з кількома тисячами томів, чимала збірка фотографічних репродукцій з художньо-історичних об'єктів, деякі керамічні та інші художні речі, та колекція малюнків, каталог якої було видано коштом обшини св. Євгенії у 1917 році.

Наприкінці 1917-го безпечного року, турбуючись, аби всі опі мої здобутки, назначені з самого початку Київському Національному музеєві, не обминули свого призначення, я склав тестамент...

Не маючи жадного способу переховувати мої малюнки (маються на увазі твори живопису — О. Ж.) або перевезти їх до Київського музею, я передав 122 з них, по опису, до Ермітажу на тимчасовий схов.

Московським декретом од 8 березня 1923 р. (Изв. В.Ц.И.К.58 від 16-го марта 1923 р.) було оповіщено, що всі художні речі, що переховуються у державних музеях, визнаються як державна власність і власникам не повертаються.

Не маючи на думці перечити цій постанові, я, проте, гадаю, що я все ж таки мало раціо піклуватися, аби моя колекція, як не дуже корисна Ермітажеві, але маюча велике значення для українського музею, була передана згідно зі своїм призначенням...

Звертаючись з цим моїм проханням до Всеукраїнської Академії Наук, я маю ще додати: 1) що колекція моя складена переважно з малюнків західноєвропейських майстрів XVII ст., доби розквіту північного мистецтва, яка мала великий вплив



на українську культуру; 2) що колекція моя складена виключно на мої трудові зробітки, бо жодного майна я не придбав собі, окрім книжок та малюнків, призначених українському музеєві, 3) її можна було б приділити не тільки до К.Н.М., але, якщо буде ухвалено Всеукраїнського Академією Наук, і до музею Б. І. Ханенка, який вже має заклад колекції цього гатунку.

Судилося мені значну частину мого віку перебувати за українськими кордонами, але ж я ніколи не покидав думки стати колись хоч у малій пригоді країні, яку я й мій рід завше вважали за рідну»<sup>16</sup>.

Подальшу долю зібрання Шавінського після його трагічної загибелі 28 грудня 1924 р. дозволяє простежити ще один документ, що зберігається в архіві музею. Це лист академіка В. М. Перетца в дирекцію Музею мистецтв ім. Ханенків, у якому він повідомляє про заповіт Шавінського і далі про те, що:

«Цього тестаменту було ангульовано пізнішими декретами Радянської влади. Єдина спадкоємиця небіжчика В. О.— його дружина. Коли його було вбито, вона удалася до ВУАН через мене — з проханням прийняти від неї в дар усю спадщину (картини, книги та інш.).

Одержавши від ВУАН доручення — отримати оцю жертву удови В. О. Ш-го, я склав опис книг, картин, шкла, фаянсу — та зробив все, щоб як найбережніше перевезти все до ВУАН. Головна частина колекції — залишилася в Ермітажі, тому Музеєві належало б вжити заходів, щоб одержати її та перевезти до Києва, щоб виконати заповіт Шавінського, який мріяв зробити свою колекцію приступною для українського народу»<sup>17</sup>.

Таким чином, уже після загибелі колекціонера в дарунок від його удови і за допомогою Академіка В. М. Перетца в 1925 р. Музей одержав, за складеним Перетцем описом 14 опечатаних ящиків з картинами і фототекою Шавінського — тобто ту частину колекції, що не була задана на збереження до Ермітажу і залишалася в будинку збирача в Ленінграді. Тоді ж, у 1925 р. клопотанням С. О. Пільрова в нашому музеї була

<sup>16</sup> Архів музею, Спр.— № 5, оп. зб.— № 49, оп.— № 1, с. 78.

<sup>17</sup> Там само, с. 21.

відкрита виставка, що складалась із 43 картин, поійно привезених з Ленінграда, і видано каталог цих робіт. (Виставка проходила в маленькому виставковому залі, де зараз розташований гардероб.)

Потім, внаслідок наполегливого листування з дирекцією Ермітажу, особистої турботи і нальвичайних зусиль С. О. Пільрова, у результаті його відрадженьня до Ленінграда навесні 1926 р. Музей одержав з Ермітажу інші картини колекції Шавінського, задані на зберігання (відповідно до архівного акту, 121 картину)<sup>18</sup>. Отже, вклячаючи роботи, отримані в 1924 р., художня колекція Шавінського, що доповнила збірку Ханенків, у 1926 році складалася зі 169 робіт. Крім того, як частина наукового архіву Шавінського, до музею надійшло близько 30 тисяч репродукцій з картин західноєвропейських майстрів, що для того часу стало неопініним подарунком науковому колективу музею.

Під час проведення конференції за допомогою співробітника Інституту Літератури АН України Захаркіна С. О. вдалося з'ясувати долю однієї з крапчих художніх робіт з колекції В. О. Шавінського. Мова йде про картину вчигля Рембрандта, амстердамського художника Пітера Ластмана (1583—1633) «Вірсавія за туалетом» (Лл. 1). Ця робота, опублікована в каталозі збірки Шавінського 1917 р., увійшла до складу тих 122 картин, що були передані на тимчасове зберігання до Ермітажу. Проте, в 1926 р. вона чомусь не була вклячена до списку робіт, які надійшли до нашого музею. Тому в акті про отримання<sup>19</sup> і вказано не 122, а 121 картина. Сьогодні «Вірсавія» і досі знаходиться в зібранні Ермітажу<sup>20</sup>, хоча, згідно з волею колекціонера, як частина єдиної наукової збірки, повинна була надійти до музею Ханенків. Лішається сподіватися, що це колись таки станеться.

Нічого, на жаль, не відомо нам про долю колекції порцеляни і фаянсу. У газетній статті 1926 р.<sup>21</sup> повідомляється, що

<sup>18</sup> Там само, с. 101—104.

<sup>19</sup> Архів музею.—Спр.— № 5, оп. зб.— № 49, оп. № 1, с. 78.

<sup>20</sup> Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Каталог.— Т. 2.— С. 141, № 5590, илл. 121.

<sup>21</sup> Пролетарская правда.— 6. 1. 1924, № 4.



Лл. 1. Ластман, Пітер. Віржавія за галлетом. Державний Ермітаж.

Музей сподівається одержати колекцію порцеляни і фаянсу, яка належала Шавінському, з Кабінегу мистецтв Всеукраїнської Академії Наук. Проте документів про надходження до Музею експонатів з цієї колекції, докладно описаної у свій час академіком Перетцем, в архіві немає.

Я не випадково не зупиняюся у цьому повідомленні на долі і значенні надзвичайно цінної колекції гравюр Шавінського, оскільки це тема окремої доповіді конференції.

Що ж стосується живописних творів з колекції Шавінського, то, ніби виправдовуючи сумне передчуття колекціонера, у роки Другої світової війни їх спіткала така ж складна доля, як і зібрання Ханенків. Краші роботи після перебування в евакуації повернулися до музею і тепер є окрасою колекції нідерландського, фламандського і голландського мистецтва. На жаль, сьогодні в експозиції і фондах живопису музею залишилося лише 25 із 169 картин колекції Шавінського. Доля інших, що увійшли до «Каталогу творів західноєвропейського живопису, втрачених під час II Світової

війни в 1941—1943 р.»<sup>22</sup> дотепер невідомо. Серед них — безцінні твори Пітера Аרטсена, Класа Берхема, Геррі Мет де Блеса, Пауля Брїля, Яна Венкса, Яна ван Гойєна, Хендріка Гольдцуса, Мельхіора Гондєкутера, Корнеліса де Хеєма, Пітера Кваста, Франса Флориса, Антоніо Корреджо, Жака Калло, Жана Фрагонара, Нікола Пуссена і багатьо інших. Деякою розрадою є лише те, що репродукційне відтворення втрачених робіт і їхній науковий опис усе-таки зберігся у складеному Шавінським каталозі і тільки завдяки цьому «не пропадег бесследно для потомства» за пророчими словами автора з передмови до вищезгаданого каталога.

9 кращих творів із 25 робіт колекції Шавінського, що зберігаються в Музеї, сьогодні представлені в постійній експозиції. Серед них — такі відомі шедеври нашого зібрання, як «Зимовий пейзаж» (Лл. 2.) художника з оточення Пітера Брейгеля



Лл. 2. Майстер знайомих пейзажів. Початок XVII ст. Зимовий краєвид. Дерезво, олійа. 49х64. Нідерланди. Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків.

<sup>22</sup> Olena Roslavets «Catalogue of Western European Painters lost during Second World War» — Київ, 1998.

Старшого, «Гра в кулі» Давида Теніrsa, «Кухонний натюрморт» Вільгема Кальфа, «Диалогслужіння Соломона» Леонарда Брамера, «Тріо» Мартина Пеніна.

Інші роботи ми періодично вкjučаємо у виставки, 5 щойно відреставрованих картин зі збірки Шавінського увійшли до експозиції виставки, присвяченої пам'яті колекціонера.

Завершити своє повідомлення я хочу словами з відгукку Мстислава Фармаковського, що близько знав і любив Василя Олександровича Шавінського: «Наделений живим увлечкою-шимся темпераментом, В. А. хотел быть и... действительно был специалистом в областях знания, казалось бы не сочетаемых: он то ученый химик, то практический организатор за-волжского производства, то специалист по истории нидерландской живописи, знаток украинской старины, библиофил, археолог, то любитель цветов, тонко изучивший их жизнь, то первый и единственный в России ученый, проникший в тайны древней русской и украинской живописной техники... И над всеми этими увлечениями парила и ими мудро управляла непоколебимая организующая воля»<sup>23</sup>.

До цього хочеться додати тільки, що сьогодні безцінна для нашої країни колекція Музею є кращим пам'ятником не по-казному, а справжньому патріотизму істинної духовної аристократії України, до якої, без сумніву, належали і Б. І. Ханенко і В. О. Шавінський.

**Живкова О. В.,**

завідуюча відділом західноєвропейського мистецтва

<sup>23</sup> Архів музею.— Спр.— № 5, од. зб.— № 49, оп.— № 1, с. 89.

## ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА ГРАВЮРА ІЗ ЗІБРАННЯ В. О. ШАВІНСЬКОГО У КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ БОГДАНА ТА ВАРВАРИ ХАНЕНКІВ.

Сьогодні у Музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків зберігається близько 200 гравюр із зібрання видатного перетруцького колекціонера, українця за походженням, В. О. Шавінського. Ця порівняно невелика частина колекції Музею повертає особливу увагу завдяки високому художньому рівню, значної кількості знаменитих граверів, якісним відбиткам.

Документів, що стосуються історії граверного зібрання В. О. Шавінського зберіглося дуже мало. Лише окремі фрази близьких йому людей надають можливість визначити час створення колекції і мету, що переслідував Василь Олександрович, звертаючись до гравюри. Відсутні також важливі документи, пов'язані з надходженням його граверного зібрання до нашого Музею. Перша згадка про нього є у копії testamentу колекціонера 1917 р.<sup>1</sup>, який бажав, щоб після його смерті гравюра, разом з живописом, бібліотекою та фотографіями з творів мистецтва була передана Київському Національному Українському музею. Але з листа академіка В. М. Пететца<sup>2</sup>, написаного у 1925 році, ми дізнаємося, що testament скасавано декретами радянської влади, тому єдиною спадкоємицею В. О. Шавінського стала його улова. Далі академік повідомляє, що вона звернулася до ВУАН з проханням прийняти колекцію покійного чоловіка, але у переліку частин зібрання він гравюру не називає.

Питання про долю граверної колекції виникло значно пізніше. У 1931 році К. Шавінська надсилає листа заступнику

<sup>1</sup> Архів музею.— Оп. № 1, спр. 5, од. зб. № 49, арк. 34.

<sup>2</sup> Там само.— Арк. 20.

директора Музею С. Гілярову<sup>3</sup>, у якому пропонує придбати зібрання гравюри оскільки «була бн счастьлива, чтобы собрание не расплылось и нашло бы свое постоянное место хранения в Вашем музее».

Разом з листом вона вислала рукописний каталог зібрання гравюр<sup>4</sup> і анотацію на нього С. П. Яремича<sup>5</sup>, який був душо-приказником її покійного чоловіка. (Зуважимо, що анотація датована 1927 роком, тому, можливо, були й більш ранні, незазначені в архівних документах, спроби вирішення цього питання). У кінці каталогу стоїть підпис К. Шавінської і дата «18 августа 1931 года», нижче напис «список правильный и соответствует наличности», дата «19.VIII.31» і підпис С. Гілярова<sup>6</sup>. Оскільки акт передачі не зберігся, а у найранішому інвентарі гравюри 1939 року документи вступу не вказані, ми можемо припустити, що у серпні 1931 року колекція гравюри В. О. Шавінського була придбана нашим Музеем.

Під час війни разом з іншими експонатами була вивезена фрагментами і безслідно втрачена більша частина колекції В. І. Шавінського. Те, що лишилося, не було виділено в окрему групу. Визначити їх сьогодні можливо, завдяки печатці на звороті аркушів у вигляді трикутника з вписаними у нього латинськими літерами SW і проставленому поруч номеру, що відповідає номеру за каталогом. Але у деяких випадках печатка могла бути втрачена через реставраційні заходи (наприклад, коли гравюра була дубльована). Тому точну кількість експонатів з колекції В. Шавінського, що зберігаються у Музеї, неможливо назвати.

Перераховані документи містять важливу інформацію. Так, про час створення колекції гравюри ми дізнаємося з питованого вже листа К. Шавінської: «Приобретал В. А. гравюры за границей в первый период своего страстного увлечения голландским искусством»<sup>7</sup>. Тобто зібрання можна датувати приблизно 1906—1910 роками.

<sup>3</sup> Там само.— Арк. 121.

<sup>4</sup> Там само.— Арк. 184—186.

<sup>5</sup> Там само.— Арк. 123.

<sup>6</sup> Там само.— Арк. 186.

<sup>7</sup> Там само.— Арк. 121.

С. П. Яремич, який, очевидно, був людиною близькою до В. Шавінського і знав обставини його життя і діяльності, писав у анотації: «Собиратель преследовал двоякую цель: во-первых, он останавливался свое внимание на всем том, что поразжало его с точки зрения характерных особенностей различных школ и направлений, во-вторых он приобретал листы, интересовавшие его какими-либо бытовыми особенностями»<sup>8</sup>.

Тобто, інтерес колекціонера до гравюри мав науковий характер, він бачив у ній велими важливий допоміжний матеріал для вивчення живопису. Цей висновок підтверджується характером каталогу. Його написано за новою орфографією, отже через багато років після створення колекції. Він містить дуже короткі і не завжди правильні відомості про твір. Так, прізвища авторів записані так, як вони надруковані гравюром, ініціали не розшифровані, роки життя та країна не вказані. Багато помилок є у назвах і описах.

З цього можна з упевненістю зробити висновок, що автор каталогу не В. Шавінський. Цілком ймовірно, що його було складено вже після смерті власника, причому автор не мав у своєму розпорядженні більш-менш ґрунтовних розробок. Необхідно зазначити, що почерк, яким написано каталог відрізняється від почерка К. Шавінської.

У 1917 році В. Шавінський видає каталог свого зібрання картин з розширеними відомостями про авторів, точними докладними описами, бібліографією, аналогіями (серед яких він називає і гравєрні композиції). У передмові він пише: «У окранный желание приобщить их к той вечной сокровищнице человеческого знания, неиспользованные частицы которой она пока составляет»<sup>9</sup>. Без сумніву, відносно живопису, ця мета була досягнута на рівні точасної науки. Але як ми могли бачити, В. Шавінський не робив наукового опису колекції гравюри. Важко собі уявити, що ретельно складене зібрання

<sup>8</sup> Там само.— Арк. 123.

<sup>9</sup> В. А. Шавинский. Собрание картин В. А. Шавинского. Петроград, 17. Предисловие.

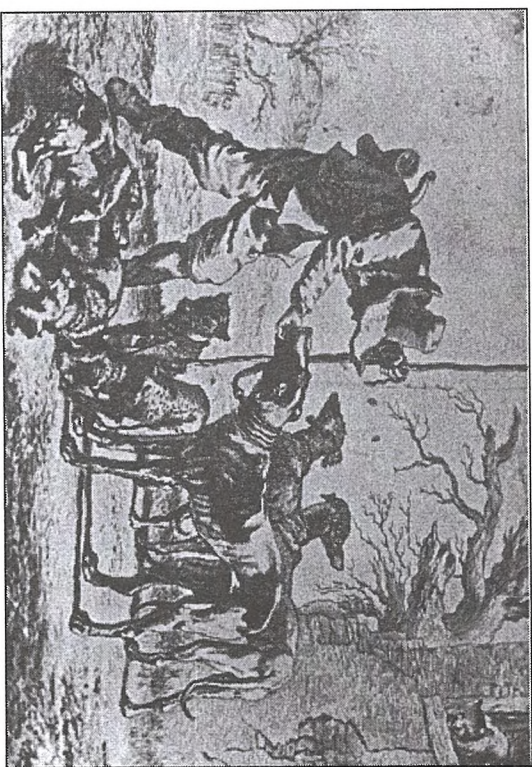


Дюрер, Альбрехт. 1471–1528. Мадонна з маляпою. Німецька школа

рів. Так, у каталогі значиться близько 200 гравюр за композиціями П. П. Рубенса і А. ван Дейка. У значній кількості там представлено аркуші за Ер. Квеллінусом, Я. Йордангом, Ад. Брауером, Д. Тенірсом та іншими славними фламандськими живописцями. Серед праверів зазначені такі блискучі майстри, як Л. Ворстерман, К. Галге, брати Больсверт, П. де Йоде, які не тільки точно копіювали на мідній дошці композицію живописного твору, а з тонким розумінням передавали його художні особливості. Майже всі фламандські репродукційні

чисельністю 1225 творів виникло випадково. Тож напрошується припущення, що знайомство із західноєвропейською гравюрою XVI–XVIII століть допомагало колекціонеру поглибити свої знання про живопис, культуру та побут тих часів.

Аналіз складу колекції підтверджує цю думку. Оскільки сьогодні у Музеї зберігається менше ніж шоста частина того, що надійшло у 1931 році, будемо спиратися не тільки на наявні експонати, а й на дані каталогу. Зібрання у більшості складалося з репродукційних гравюр з творів живопису видатних голландських та фламандських майстрів.



Дар, Пітер ван. Близько 1592–1642. Голування мисливських собак. Голандія.

гравюри з колекції В. Шавінського, які зараз зберігаються у нашому музеї, мають високий рівень виконання і навіть у цьому огляді, дають уявлення про цю неперевершену школу різцевої гравюри. Є серед них і широко відомі твори. Так, П. Кристеллер в «Історії європейської гравюри» друкує «Венеру, яка годує амурів» як один з перших аркушів з картини П. Рубенса, виконаний під керівництвом великого живописця<sup>10</sup>.

Цікавим фактом є те, що «Веселе товариство» Б. Больсверта по Д. Вінкебонсу є дуже близькою аналогією картини останнього, що знаходиться сьогодні в експозиції Музею. Вона походить з колекції Ханенків, яку, як відомо з багатьох джерел, В. Шавінський добре знав.

Хоча репродукційна гравюра не досягла подібного розквіту у Голландії, відтворення робіт Рембрандта, А. Остаде, Ф. Хальса істотно збагачують уявлення про мистецтво цієї доби.

<sup>10</sup> П. Кристеллер. Історія європейської гравюри XV–XVIII века. Искусство. 1939.— С. 295.

Досить значним є і зібрання авторської гравюри видатних художників. У першу чергу тут необхідно назвати аркуші видатного нідерландського живописця і графіка Лука Лейденського, всі 40 гравюр якого з колекції В. О. Шавінського, напастя, збереглися у Музеї. Ці твори дають змогу досить повно проілюструвати складний шлях, яким йшов у мистецтві Лука Лейденський - трафік, починаючи з його ранніх, ще учнівських, робіт і найвідоміших шедеврів першого періоду, таких як «Сусанна і старі», «Корвінція», «Давид перед Саулом» до гравюр зрілого майстра «Пірам і Тіба», «Мадонна на півмісяці», серія «Страсті» 1521 року, «Христос - садівник і Магдалина» та інших. Завдяки ним можна прослідкувати, як вперше у західноєвропейській графіці Лейденський вирішує проблему створення глибокого простору, впевнено будує складні композиції, наповнені життєвими подоробцями, і крупнофігурні зображення одного чи двох персонажів, майстерно передає неповторні вирази обличчя, експресію, емоційну напруженість і величний спокій.

Маньєристичні «Гріхопадіння» та серія «Чесноти» цікаві як результат спроби північного майстра у кінці творчого шляху наслідувати чужій йому італійській культурі. Безперечно, без них творчість гравера була би представлена неповністю.

Серед інших гравюр нідерландської школи, які зараз зберігаються у Музеї, необхідно відзначити «Кермесу» Г. Боля, який багатоголіурну композицію із зображенням одного з найпоширеніших сюжетів II пол. XVI ст. вдало вписав у коло малого діаметра.

Важливою складовою колекції були також офорти видатних голландських живописців, більшість з яких, як відомо, часто зверталися до мистецтва трафіки. На жаль, портрети Рембрандта, зазначені у каталозі, були втрачені під час війни. Але дякуючи зібранню В. Шавінського, колекція Музею збагатилася аркушами таких славетних майстрів пейзажу різних напрямків, як Г. Аверкамт, Р. Саверей, Р. Номс, А. Вагеллоо, К. Дожарден, Я. Порцеліс. Яскраві неповторні типи голландців з соціальних низів зображені у творах А. Остаде, Я. Магтама, Я. Кваста. Всіх цих авторів представлено, хоча й окремими, але велими характерними для них гравюрами.



Боль, Ганс. 1584–1593. Кермес. Нідерланди.

Є у колекції і досить рідкісний фламандський авторський офорт. У першу чергу необхідно згадати жанрові композиції Д. Тенірса Молодшого, а також типові пейзажі Л. де Валдера і Л. ван Юдена.

Серія з одинадцяти портретів відомих художників фламандця Генріха Хонда, очевидно, мала цінність для колекціонера як важливий іконографічний матеріал. Можливо, це відноситься і до серій портретів голландських і італійських живописців невідомих авторів, що були втрачені під час війни.

Очевидно, що, хоча В. Шавінський не ставив собі за мету збирання творів інших шкіл, але коли зустрічав шедеври, то купував їх.

У каталозі названо п'ять робіт великого А. Дюрера. З них у Музеї сьогодні зберігається тільки «Малонна з мавпою», у якій глибокий філософський зміст, що розкривається через складну символіку, поєднується з тонкою поетичністю образів і пейзажу. Цей твір є одним з найцінніших у колекції німецької графіки.

Першим французьким правером з європейським ім'ям був Жак Калло. У колекції В. Шавінського знаходився його етюд «Пілітрими і жебрак», про який колекціонер писав: «Масляний етюд писан, вероятно, во время его пребывания в Италии, под непосредственным впечатлением виденных им типов бродяг»<sup>11</sup>. Знаменита графічна серія «Жебраки» демонструє розвиток цієї теми художником у 1622 році, після повернення до Франції. У статті «Французская правора 15—17 веков» В. Алексеева пише: «Человек у Калло лишь частичка общего, сложного мира действительности. Поэтому образ человека в его искусстве лишен индивидуальных черт. Однако художник передает всегда определенный социальный тип... Характеристика социального типа — один из принципов творческого метода Калло, которому мастер следует и в своих... сериях офортов «Нищие» (1620) и «Дворянство» (1624)»<sup>12</sup>.

Зовсім з іншого боку, як майстра складної багатофігурної композиції, характеризує Ж. Калло аркуш «Сільське свято», в якому велика кількість цікавих і забавних подробиць не заважає враженню легкості і гармонійності. Інші його твори на євангельські сюжети були втрачені під час війни.

Серед кількох гравюр англійської школи необхідно виділити гостросатиричну «Карусель» знаменитого Уільяма Хогарта.

З цього дуже короткого переліку творів можна зробити висновок, що ця, хоча порівняно й невелика, але старанно підібрана колекція мала для В. Шавінського неабияке мистецтвознавське значення, допомогала йому краще зрозуміти

<sup>11</sup> В. А. Шавинский. Собрание картин В. А. Шавинского. Петроград. 1917.— С. 164.

<sup>12</sup> В. А. Алексеева. Французская правора 15—17 веков. М. Изобразительное искусство. 1987.— С. 205.

особливості творчої манери видатних майстрів минулого та характерні властивості різних європейських шкіл і надавала важливий іконографічний матеріал.

У наш час зібрання В. Шавінського є основою розділу гравюри Нідерландів, Голландії, Фландрії — одного з найбільш важливих у колекції Музею. Представлені тут твори багатьох видатних майстрів 16—17 століть, які працювали у різних жанрах, належали до різних шкіл і напрямків, надають досить повну картину розвитку графічного мистецтва регіону. Серед порівняно нечисленних гравюр, що увійшли до інших розділів, є справжні шедеври. Колекція В. Шавінського була важливим придбанням Музею у 1930-их роках і сьогодні є дуже цінною складовою музейного зібрання.

**Шостако О. Д.,**  
завідуюча відділом графіки

## ПОВЕРНУТЕ ІМ'Я — О. ГАНСЕН ДО ІСТОРІЇ ПРИВАТНОГО ЗБИРАННЯ В КИЄВІ

Останнім часом усе більший інтерес дослідників викликає історія музейних колекцій, історія побудування пам'ятників і, звичайно, історія приватного збирання, що на сьогоднішній день тільки починає складатися з окремих імен і збірань.

Ми намагаємося хоча б умовляно відновити склад розсіяних часом колекцій Києва і повернути їм втрачені імена.

Знані киявські збирачі та їх колекції широко відомі — це родини Терещенків, Ханенків<sup>1</sup>. Проте й сьогодні ще залишаються імена, забуті в силу тих чи інших причин. Причому мова йде не про другорядних збирачів, а про особистості, що відіграли значну роль в історії вітчизняного колекціонування. До їхнього числа можна на повній підставі віднести киявського збирача Оскара-Германа Германовича Гансена, ім'я якого довгий час було в забутті, незважаючи на те, що колекція його (частинами) органічно увійшла до відомих музейних збірань України: Національного музею історії України, Національного художнього музею України, Київського музею російського мистецтва, Державного музею українського народного

<sup>1</sup> Три покоління колекціонерів і меценатів родини Терещенків: Никола Артемієвич (1819—1903), Федір Артемієвич (1832—1894), Іван Николович (1854—1903), Олександр Николович (1856—1911), Ольга Николівна (1862—1945(?)), Михайло Іванович (1886—1956); Богдан Іванович Ханенко (1849—1917), його дружина Варвара Николівна (1852—1922), уроджена Терещенко. *Див. літературу: Фасторович М. Д. Колекціонери Терещенко.* // Збірник наукових повідомлень Київського музею російського мистецтва. — Київ, 1992. С. 81—96; Ковалінський В. В. Меценати Києва. — Київ, 1998; Матеріали науково-практичної конференції до 150-річчя з дня народження Богдана Івановича Ханенка, мецената, колекціонера, фундатора музею. — Київ, 1999.

декоративного мистецтва України, Музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків, Сумського художнього музею, Одеського музею західного і східного мистецтва.

У літературі, присвяченій музейним колекціям України, їх формуванню, а також діяльності збирачів-меценатів, ім'я О. Гансена іншої лише згадується<sup>2</sup>. У пропонованій публікації вперше наводяться біографічні відомості, повне ім'я О. Гансена, склад його збирання.

На жаль, ми мало знаємо про Гансена-людину. Відомі його батько — Герман Гансович, а також два брати — Карл (лікар) і Герман. Вони володіли на загальних правах власності будинком у Петрограді по Невському проспекту, № 26—16 і Малої Конюшенної вулиці (був проданий у 1916 р.). У цьому будинку знаходилися квартири Оскара і Германа Гансенів.

У м. Сумах проживала мати О. Гансена (у власному будинку), можливо, зі своєю сестрою (?) Оленою Августівною Сумовською, удовою інженера шляхів сполучення. З нею Гансена зв'язували не тільки родинні, але й ділові стосунки — вона була директором-розпорядником правління Товариства Велико-Бобрицького цукробурякового заводу.

З 1907 по 1909 р. Гансен — член ревізійної комісії, а з 1909-го — директор правління Товариства Белгород-Сумської залізниці. Одночасно він виконував обов'язки директора правління Велико-Бобрицького цукробурякового заводу, для якого в 1915 р. купив у повну власність цукроварню при селі Рубіжне Харківської губернії.

О. Гансен був приписаний до петроградського купецтва та перебував на обліку в державному ополченні по першому розряду. У грудні 1914 р. призивався на дійсну військову службу і був від неї звільнений — як директор правління Товариства Белгород-Сумської залізниці. З обов'язку служби бував у

<sup>2</sup> Ковалінський В. В. — С. 291, 292, 307; Каталог картин: Київська картинна галерея. — Київ, 1928. — С. 7; Російське й українське мистецтво XVIII — поч. XX ст.: Каталог Сумського художнього музею. — Суми, 1991. — С. 3; Крутенко Н. Ханенки // Пам'ятки України. — 1996. № 3—4. — С. 70; Ковганок Н., Шовкогієс Г. Скарбниця історичної пам'яті України // Київська старовина. — 1999. — № 4. — С. 71.



Сумах. Белгороді й с. Великому Бобрику Сумського повіту Харківської губернії.

Оскар Гансен — потомственный почесний промалынин, дійсний член Товариства домовласників м. Києва і його передмість (володів будинками та земельними ділянками в Києві — по Виноградній, 18; Столипінській, 35; Фундукгейвській, 68; 3-ій дачній ділці, 4). Проживав у Києві за адресою Велика Підвальна, 14а, кв. 5.

Гансен займався благодійною діяльністю: у 1915 р. у Сумському шпиталі Червоного хреста утримував ліжка свого імені; фінансував польську друкарню в Києві (Хрещатик, 38). Виступав як меценат: у 1911 р. передав у дарунок Львівському міському промисловому музею твір декоративно-прикладного мистецтва — дерев'яну скриню ХVI століття, декоровану алегоричними й орнаментальними мотивами. Директор музею в листі-подяці завіряв Гансена, що цей витвір мистецтва перебуватиме в постійній експозиції, і на етикетці буде зазначене ім'я дарувальника. Відоме його листування з цим музеєм: обговорювалися питання поповнення музейного зібрання і можливості придбання О. Гансеном експонатів для музею<sup>3</sup>.

Поляк за походженням, Оскар Гансен належав до торговельно-промислових кіл, кращі представники яких починають у другій половині ХІХ ст. активну збиральницьку й меценатську діяльність. З одного боку, це було надійним розміщенням капіталу, а з другого боку — проявом своєрідної прахтеї, любові до мистецтва, природного хисту до розпізнавання справжнього та цінного. Підтвердженням цього є колекція Гансена, яка збиралася упродовж багатьох років у Петербурзі, Києві, Москві й, можливо, Польщі.

На щастя, ми досить багато знаємо про колекцію Гансена. Збереглися «Альбом світлин інтер'єрів будинку О. Г. Гансена» (Київ, 1914), «Альбом світлин зібрання О. Гансена» (Київ, 1915); описи колекції по кімнатах і вітринях 1920 р. і 1921 р.

<sup>3</sup> Львівський міський промисловий музей був створений у 1874 р. Листування О. Гансена з музеєм (польською мовою) і всі біографічні матеріали про нього були люб'язно надані автору для ознайомлення приватною особою, Київ.

(практично «сліпі» — стосовно творів декоративно-прикладного мистецтва)<sup>4</sup>. І ми у змозі, деякою мірою реконструювати основну частину цієї колекції.

Зібрання О. Гансена свідчить про його прагнення створити цілісний образ часу: він доповнював живопис сучасними йому графікою, скульптурою, меблями, «художнім предметом» (порцеляна, фаянс, майоліка, скло), тканинами і навіть зброєю, мундирами, орденами й медалями, мініатюрою, виробами з бісеру, бронзою.

Приголомшує розмах діяльності невтомонного збирача, його захоплення старовиною у будь-яких її проявах.

Без сумніву, колекція Гансена була зібрана завдяки знанням, смаку, чуттю й удачі її власника. Експонати охоловвали тринадцятирічний період історії європейського мистецтва і мали явно музейний характер. Саме такий «музейний підхід» до колекціонування диктував поліфонізм і всеосяжність. Даже музеї у розумінні Гансена — підсумок всіх історичних епох і стилів, що характерно для розуміння історії людьми ХХ століття. І це дуже показово, тому що О. Гансен, як колекціонер, цілком і повністю належав до плеяди молодих збирачів нового типу, що згуртувалися навколо часописів «Мир искусства» і «Старые годы». Звідси пильна увага насамперед, до творів графіки (особливо до різних технік гравюри) і декоративно-прикладного мистецтва; інтерес до предметного середовища, відтворення узгалънено-художнього образу часу.

Але слід особливо підкреслити, що його уподобання були пов'язані насамперед із прикладним мистецтвом. І завдяки таким збірчачам, як Гансен, на початку ХХ ст. предмети декоративно-прикладного мистецтва перетворюються у твори мистецтва, гідні колекціонування поряд з живописом і графікою. Починається наукове їх вивчення як повноцінних, самодостатніх творів, а не як ужиткових витворів. Фахівці складають каталоги, систематизують зібраний

<sup>4</sup> Бібліотека Київського музею російського мистецтва (дагі КМРМ); Архів КМРМ, оп. 1, од. зб. 8, арк. 190.

магеріаг<sup>5</sup>. У зібранні Гансена раритети прикладного мистецтва сусідили з рядовими пам'ятками побутової культури.

Він володів крапшою в Росії колекцією фаянсу Києво-Межигірської імператорської фабрики, що з вичерпного поштового дозволила простежити історію розвитку цього керамічного центру<sup>6</sup>. Зібрання Гансена було добре відоме фахівцям, що багато писали про декоративно-прикладне мистецтво. Так, М. Ротштейн на окремому видобутку своєї статті «Фаянс заводу Поскочина» (надрукована у часописі «Старые годы»<sup>7</sup>) написав: «Г. Оскару Гансену, собравшему прекрасную коллекцию фаянса Киево-Межигорского завода, от автора этой заметки на память. 9 августа 1911. Красное Село».

У нього було велике та цінне зібрання російської, української та західноєвропейської порцеляни, представлене виробами Імператорського порцелянового заводу так званого «виноградівського» періоду, заводів Гарднера, Попова, Мікшапівського, Барановьки, Корца, Белогіна, Геродлині, Неборова, ріжкініми виробами фабрик Бельведер і Прушков; Мейсена, Севра, Берліна, Коллентатена. Він придбав на Імператорському порцеляновому заводі популярну на рубежі століть серію фігур «Народи Росії», виконану за моделями П. Каменського<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Каталог Музея Імператорського фарфорового заводу, основанийого на теперешнем его местонахождении в 1744. — С.-Петербург, 1890. Каталог русского фарфора и фаянса коллекции А. В. Селиванова. — Владимир, 1906. Каталог русского фарфора коллекции Н. А. Дукутина. — М., 1901; Фарфор из собрания К. А. Сомова. — С.-Петербург, 1913; Лазаревский И. С. Собрание фарфора А. В. Морозова // Столица и усадьба. — 1916. — № 64—65. — С. 8—11.

<sup>6</sup> Києво-Межигірська фаянсова фабрика. — Київ, 1911; Виставка фаянсових та порцелянових виробів Києво-Межигірської фабрики. — Київ, 1925; Онанський Н. Межигірський фаянс. — Суми, 1931. Фабрика була заснована в 1798 р., офіційно припинила існування в 1877 р. Фаянс Києво-Межигірської фабрики з колекції Гансена знаходиться в Державному музеї українського народного декоративного мистецтва України та Сумському художньому музеї (далі — СХМ).

<sup>7</sup> Ротштейн Н. Фаянс заводу Поскочина // Старые годы. — 1911. — № 6. — С. 17—21.

<sup>8</sup> Каменський Павло Павлович (1858—1923) автор моделей серії, що випускалася в 1907—1917 рр. Розпис виконаний художницею М. Гердик. У КМДМ знаходиться 20 фігур (Ф—75—80; 1001—1014).

У його колекції був знаменитий «Білофіл»<sup>9</sup> заводу Мікшапівського, і саме Гансен уперше під такою назвою, що вийшла потім в історію мистецтва, експонував його на виставці в 1915 р. Він володів цікавими зразками майоліки: Італії (XV—XVI ст.), Росії (Гжелль, XVIII ст.), фаянсу XVII—XIX ст. (Голландія, Англія, Франція), зібрав велику колекцію скла XVII—XIX ст. (українського, російського і польського виробництва)<sup>10</sup>. Меблі були представлені знаними виробами данпигських майстрів XVII ст. Колекція включала зразки тканин, серед яких виділялися золототкані та шовкові, так звані «слуцькі» пояси<sup>11</sup>, «бісерного» рукоділля; «дерковного начиння», мініатюрного порцеля.

Водночас Гансен постійно поповнював свою колекцію творами живопису, графіки і скульптури, створеними майстрами різних країн і художніх шкіл у різні історичні періоди. Він мав твори виатинних художників — перелік тільки деяких імен підтверджує найвищий художників ривень зібрання. У західноєвропейській частині колекції були правую А. Дюрера («Св. Хома», «Св. Павло», «Мадонна», «Христос у Гелсманському саду»), офорти Рембрандта («Христос і Самаритянка», «Єврей в синагозі», «Відродження Лазаря»), правюри англійських художників (Д. Уокера, Т. Райта, С. Тейлора, К. Тернера), картини С. Конинка («Пейзаж»), Я. ван Гойена («Пейзаж»), Я. Фейта, Ж. Верне («Рибалки з неводом»). Серед скульптурних творів виділялося мармурове погруддя імператриці Марії Федорівни роботи Б. Торвальдсена<sup>12</sup>. Російський розділ

<sup>9</sup> Завод Мікшапівського. Волокитін. Чорпильниця «Білофіл». 1840-і—1850-і рр. Порцеляна, напівжаруний розпис. Шарж на французького романиста Шарля Нодье (1780—1844), виконаний карикатуристом Бенжеменом Рубо, він став основою для порцелянної чорпильниці. Знаходиться у СХМ (К-821). Відомо 7 порцелянових скульптур. Див. Петряков Ф. С. *Українська художня порцеляна*. — Київ, 1985. — С. 157, 198.

<sup>10</sup> Частково збереглися і знаходяться в КМДМ, Державному музеї українського народного і декоративного мистецтва України, СХМ і Золототкані пояси, що побутували в Україні у XVII—XIX ст. Мода на них прийшла з мусульманського Сходу в 1740-і рр. Відомі центри виробництва: м. Слуцьк, Броди, Станіслав, Краків.

<sup>12</sup> Знаходиться в колекції Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Нова атрибуція: автор Раух К.-Д. (129-ск).

складали живописні та графічні твори Ф. Рокотова («Портрет»), П. Ротарі («Портрет невідомої»<sup>13</sup>), Г. Сердюкова («Портрет невідомої» 1774<sup>14</sup>), І. Лампі («Портрет імператриці Марії Фелорівни»), В. Боровиковського («Портрет імператора Павла I<sup>15</sup>»), П. Федотова («Портрет військового», «Жіночий портрет»<sup>16</sup>), І. Айвазовського («Буря на морі»), О. Саврасова («Сігланна ріка» 1868), О. Харламова («Причісування» 1913), А. Васнецова («Осічне листя» 1908), М. Неврева («Дід Василь» 1858<sup>17</sup>), В. Серова («Портрет княжни Волконської»), І. Левітана (пейзажі), М. Нестерова («Голова старого», пейзажі<sup>18</sup>), К. Юона, А. Риглова, картина маловідомого художника М. Рославлева («Дівчина за шитвом» 1853<sup>19</sup>, Сем. Щедрина («Пейзаж», селія), І. Кураського («Портрет художника П. Мартиновича» 1876<sup>20</sup>), велика колекція гравюр<sup>21</sup>. В окрему групу можна виділити твори українських художників та митців, зв'язаних з Україною (багато хто з них жив та працював у Києві): К. Трутовський, В. Орловський, М. Бурачек, М. Пимоненко, О. Мурашко, Т. Дворніков, А. Маневич,

<sup>13</sup> До 1941 р. знаходився в КМРМ: Ротарі П. Портрет невідомої. 1756. П., о. 54,5х45. *Див. Каталог творів КМРМ, втрачених у роки Великої Вітчизняної війни. — Київ, 1994. — С. 125.*

<sup>14</sup> До 1941 р. знаходився в КМРМ: Сердюков Г. Портрет невідомої (Шубіної?). 1774. П., о. 83х68. *Див. Каталог. — С. 130.*

<sup>15</sup> Знаходиться в СХМ. Боровиковський В. Д. Портрет Павла І. 1796. П., о. 80,3х64. Ж-1. *Див. Російське й українське мистецтво XVIII — поч. XX ст. Каталог СХМ. — Суми, 1991. — С. 5.*

<sup>16</sup> До 1941 р. знаходився в КМРМ: *Див. Каталог. — С. 98.*

<sup>17</sup> Знаходиться в СХМ: Харламов О. О. Причісування (Дві сестри). 1913. П., о. 52,5х40. Ж-83; Васнецов А. М. Осічне листя. 1908. П., о. 124,5х178,5. Ж-180; Неврев М. В. Дід Василь. 1858. П., о. 83,7х67,2. Ж-235. *Див. Каталог СХМ. — С. 5, 9, 15.*

<sup>18</sup> У КМРМ знаходяться наступні роботи М. В. Нестерова з колекції Гансена: Ріка. 1915; Етюд. П. на к., о. 29х33. Ж-505; Будиночок над рікою. П., о. 20х32,5. Ж-221. У СХМ: Пейзаж з рікою. 1911. П. на к., о. 18,5х30,7. Ж-351.

<sup>19</sup> До 1941 р. знаходився в КМРМ: Рославлєв М. П. Дівчина за шитвом. 1853. П., о. 95,5х79,5. *Див. Каталог. — С. 124.*

<sup>20</sup> Знаходиться в КМРМ: Крамськой І. М. Портрет П. Мартиновича. 1876. Пап., акв. 30х22. Р-54.

<sup>21</sup> Деякі твори знаходяться в КМРМ: Р-524, 622, 653, 705, 706, 707, 3788.

Г. Нарбут, Ф. Шаврин, М. Яровий, Г. Крюгер-Прахова, С. Світославський, С. Виноградов, Е. Вжеш, В. Котарбинський<sup>22</sup>. Великий розділ колекції складали твори польського мистецтва, польської зброї, військового мундиру, орденів і медалей польської армії: Гансен купував як окремі твори, так і цілі колекції. Відомо, що в Москві у капітана Б. Киносевича (Садловники, 62) він купив велику колекцію польської зброї, мундиру, орденів (була оцінена в 6 тис. карбованців). Польська частина колекції відрзнялася найбільшою повнотою і давала можливість простежити основні етапи розвитку мистецтва в цій країні. У зібранні Гансена були живописні та графічні твори найвідоміших художників Польщі: Ж. Олешкевича («Портрет Ігнеса де Гельда» 1816), М. Залеського («Вид Варшави»<sup>23</sup>), А. Піотровського, Т. Павловського, Л. Вичулкового, Ю. Коссака, Ф. Рушица, Я. Станіславського (близько 100 творів), Ф. Костяшевського, Т. Аксентовича, С. Філіпкевича, Ю. Фалата, З. Розвадовського, Г. Пілагті; колекція маслеників О. Орловського<sup>24</sup>.

Багато творів для своєї колекції Оскар Гансен купував безпосередньо у художників. Для цього були потрібні не тільки ґрунтовні знання, а ще й природні здібності — чуття, смак. І він вважав, що кращою школою стане спілкування із сучасними художниками, відвідування їхніх майстерень. Він був особисто знайомий із С. І. Світославським, Я. Станіславським, Е. К. Вжешем, М. В. Нестеровим, В. О. Котарбинським, Г. І. Нарбутом; знавими фахівцями-мистецтвознавцями Г. К. Лукомським, М. О. Макаренком, Ф. Д. Ернстом, Д. М. Щербаківським, колекціонерами Б. І. Ханенком, О. Н. Терещенко.

У зібранні Гансена були унікальні пам'ятки масонства. Масонські знаки, ритуальні предмети та ордени, що загалом

<sup>22</sup> У колекції Гансена було понад 50 творів С. Світославського, графічні аркуші рано померлого талановитого художника Фелора Шаврина, що навчався у Київській рисувальній школі М. Мурашка.

<sup>23</sup> Знаходиться в КМРМ, як твір невідомого художника (Ж-434).

<sup>24</sup> Деякі твори О. Орловського знаходяться в КМРМ і СХМ; до 1941 р. — знаходилися в КМРМ. *Див. Каталог. — С. 109, 174.*

складали близько 100 експонатів. Серед них були відзнаки Великої правлячої ложі «Астрезя», ложі «Олександра Добродійності до коронованого Пелікана». Подібні матеріали рідкісні для приватних колекцій<sup>25</sup>.

Особливо слід відзначити книжкове зібрання Гансена, що доповнювало художню колекцію. У його бібліотеці було справді чимало раритетів — одне з перших видань Вольгера<sup>26</sup>, «Софлевка» С. Трембелякого<sup>27</sup>, піднесена імператору Олександрові І, а також добірка книг і періодичних видань з мистецтва, підібраних зі знанням справи; архівні документи.

Своїй всеохоплюючій прихистаті Гансен надавав час дозвілля і займався не тільки пошуками унікальних творів, але й їх вивченням, систематизацією — він виступав як учений-мистецтвознавець. Відома його дослідницька робота «Мержирська клейма», надрукована в 1911 р. у часописі «Искусство, живопись, графика и художественная печать»<sup>28</sup>. Це був перший марочник фаянсу Києво-Межирської імператорської фабрики.

Гансен брав активну участь у виставковій діяльності. Був експонентом і одним з організаторів значної і дуже цікавої виставки: «На користь киявського відділу Товариства допомогти бідним сім'ям поляків, що беруть участь у війні, і польському населенню, що бідує, постраждалому від воєнних дій», улаштованою весною 1915 р. з ініціативи киявського відділу Петроградського товариства допомоги полякам — жертвам війни. І не випадково така акція була проведена саме в Києві. У цей час він стає важливим центром «польської суспільної, культурної і ділової активності»<sup>29</sup>. Виставка майже

<sup>25</sup> Колекція масонських рукописів знаходилася в Московському Рум'янцевокому музеї. *Див. Соколова Т. Капитал Феника: Высшее тайное масонское правление в России (1778—1822) — Петроград, 1916. — С. 9.*

<sup>26</sup> Voltaire «La Russe D'Orleans etc». 1740.

<sup>27</sup> С. Трембелякий «Sorbhowska roem. Трад. Р. С. d. Lagarde». 1815.

<sup>28</sup> «Искусство, живопись, графика и художественная печать». — 1911 — № 6—7. — С. 271—273.

<sup>29</sup> Рудик Г. Польське культурне середовище в Києві на початку XX ст. — *Див. Одрага етоки: культурне середовище Києва кінця XIX — початку XX ст. — Київ, 1995. — С. 138—140.*

цілком складалася з приватних киявських колекцій. Вона супроводжувалася ілюстрованим каталогом<sup>30</sup>, у якому зазначалося, що колекція Гансена стала «головною базою виставки». Виставкові розділи кераміки, меблів, скла, тканин і праворуч практично склалися з творів його колекції.

Гансен був членом комітету виставки, займався її організацією, виконував «чорну роботу», «усю художню частину виставки взяв на себе». Завдяки цій виставці киявська промисловість уперше познайомилася з творами польського мистецтва з приватних зібрань Києва.

Про ставлення Гансена до різних частин своєї колекції свідчить страховий поліс на період 1915—1916 рр. (страхове товариство «Саламандра»), у якому він страхує «меблі і різне інше майно, бронзові, мармурові та інші речі, польські ордени і військову зброю, різні порцелянові предмети різних колекцій і заводів на суму 210 тисяч карбованців»<sup>31</sup>.

Настає 1917 рік. У Києві кілька разів змінюється влада, від чого, поза всяким сумнівом, був далекий О. Гансен. Руйнується звичний світ, але у збирача є мета — не дати загинути колекції, адже він добре розумів її цінність і значущість. Гансен починає поступово пакувати експонати і, по можливості, вивозити їх з Києва. Саме у такий спосіб частина колекції в 1918 р. потрапила до м. Суми і була згодом знайдена в приватному будинку (у шухлядах) першим директором Сумського художнього музею Н. Х. Онацьким. Завдяки цій знахідці (за деякими даними, близько 4 тисяч творів живопису, графіки, декоративно-прикладного мистецтва) у Сумах створюється художній музей.

Наприкінці лютого 1919 р. у Києві остаточно встановлюється радянська влада. У Гансена з'являється реальна можливість зібрати колекцію. Він виступає ініціатором створення музею на її основі, а 14 червня 1919 р. одержує охоронний лист.

<sup>30</sup> Ілюстрований каталог виставки картин и промавленний старинного искусства, устроеной киевским отделом Общества вспомоществования бедным семьям поляков, разоренных войной (предисловие Н. Бурачека) — Киев: издание комитета выставки, 1916.

<sup>31</sup> Відомості люб'язно надані автору приватною особою, Київ.

Я процитую цей унікальний, дивом збережений документ: «Відповідно до розпорядження Вуколімс<sup>32</sup> III Державний музей, заснований О. Г. Гансеном (В. Підваляна, 14, кв. 5), перебуває під охороною Вуколімс та у веденні Спеціальної комісії з пристрою музею, і тому його майно, а саме: картини, меблі, кілими, порцеляна, стародавня зброя — як холодна, так і воєнна, гравюри та інші ніяким ревізіціям не підлягають, а приміщення музею не може бути зайнято а ні для військових, а ні для суспільних потреб. Обшукувати всю квартиру 5, хто б то не був, без належного письмового повноваження Вуколімса, безумовно, забороняється»<sup>33</sup>.

У 1919—1920 рр. Гансен разом з Ф. Л. Ернстом, Д. М. Шербаківським займається порятунком творів мистецтва, що залишилися в Києві<sup>34</sup>.

23 червня 1919 р. виходить спеціальний Декрет Ради народних комісарів України, згідно з яким колекція О. Г. Гансена націоналізується поряд із найзначнішими художніми збірками Києва: Київським художньо-промисловим і науковим музеєм і колекцією Б. І. та В. Н. Ханенків. Вони одержують офіційний статус державних музеїв і відповідні назви: Перший державний музей, Другий державний музей і Третій державний музей (колекція О. Гансена). У створенні останнього, складанні описів експонатів брав безпосередню участь його колишній власник. Збережені описи цього музею підписані О. Г. Гансеном, деякі предмети в списках (в основному, меблі) відзначені як його власність. Він зберіг частину квартери за собою і проживав там разом із дружиною Ганною Степанівною.

Експозиція музею займала 7 кімнат, у цій же квартирі живучений хранитель (займав 2 кімнати) — спочатку М. О. Макаренко, потім А. Х. Серета. Директором музею був призначений А. В. Вінницький, доглядачем — Броніслава Сарасек. У цей час у музеї знаходилося близько 2000 творів живопису, графіки та

<sup>32</sup> ВУКОЛМС — Всеукраїнський комітет охорони пам'ятників мистецтва і старовини.

<sup>33</sup> Архів КМРМ, оп. 1, од. зб. 2, арк. 1.

<sup>34</sup> Шоденник Ф. Ернста 1919—1920 рр. // Пам'ятки України. — 1993. — № 1—6. — С. 130, 132, 134.

декоративно-прикладного мистецтва і 1695 книг. При Третьому державному музеї був створений музейний фонд. Експонати музею були показані на виставі «Українська старовина» у 1921 р. в Першому державному музеї.

У 1919 р. відомий художник-графік Г. Нарбут створив для О. Гансена екслібрис<sup>35</sup> і зумів відтворити в ньому своєрідний світ захоплень Гансена: зображена гжельська майоліка XVIII ст., сувої, фоліанти, сигует-мініятура XVIII ст., гутний штоф, зворотний бік картини, масонські знаки, а у центрі, можливо, як символ всього зібрання, на постаменті — порцелянова ваза епохи ампір.

Існував цей музей недовго. Вже в 1921 р. він був реформований (можливо, це було пов'язано з від'їздом Гансена з Києва), і вся колекція, за рішенням комісії у складі М. О. Макаренка, С. К. Глеवासюка, А. С. Дахновича, С. І. Сандальжи, А. Х. Середи і Ф. Л. Ернста<sup>36</sup> переводиться у 1922 р. в приміщення створеної Київської картинної галереї (нині Київський музей російського мистецтва), а згодом розподіляється по різних музеях Києва, залежно від їх профілю. Частини зібрання передаються: до Київського музею західного і східного мистецтва (1957 р.)<sup>37</sup>, до Одеського музею західного і східного мистецтва (1958 р.)<sup>38</sup>, окремі твори (по одному, два) майже до усіх музейних установ України.

Таке поняття, як «колекція Гансена», практично зникає з музейного ужитку. В інвентарних книгах і каталогах музеїв України<sup>39</sup> твори з цього зібрання значаться (досьогодні), як

<sup>35</sup> Знаходиться в Національному художньому музеї України. У 1919 р. Нарбут очолював комісію з організації Другого державного музею в Києві. *Див. Велюцький П. Г. Нарбут. — Д., 1985. — С. 172. Відтворений: Леореді Нарбут. Альбом. — Київ, 1983. — С. 76.*

<sup>36</sup> Архів КМРМ. 1922 р. Оп. 1, од. зб. 9, арк. 15.

<sup>37</sup> Архів КМРМ. 1957. Оп. 1, од. зб. 573, арк. 9. Було передано 93 експонати західноєвропейської порцеляни і 18 — скла.

<sup>38</sup> Архів КМРМ. 1958. Оп. 1, од. зб. 594, арк. 54. Було передано 322 експонати: порцеляна, фаянс, скло.

<sup>39</sup> Російське й українське мистецтво XVIII — поч. XX ст.: Каталог СХМ. — Суми, 1991; Західноєвропейське мистецтво: Каталог СХМ. — Суми, 1991; Київський державний музей західного та східного мистецтва. Каталог. — М., 1961.

такі, що надійшли в 1920-і роки, у крапшому випадку, вказується Третій державний музей, або Київський музей російського мистецтва.

Ім'я О. Г. Гансена на довгі роки іде в забуття. Багато фактів його біографії так і залишаються нез'ясованими, але, незважаючи на це, в наш час нарешті колекція знаходить ім'я свого творця.

Пошук матеріалів про Гансена та його колекцію триває і, як нам баचितься, було б природнім об'єднати зусилля музейних працівників України і підготувати виставку — публікацію частини тієї великої колекції, що збережена. Зібрані разом твори з музеїв України об'єднає їхня приналежність до колекції Гансена.

В історію збирання на Україні повертається ще одне ім'я — Оскар-Герман Германович Гансен.

Алла Лінт,  
головний хранитель Київського музею  
російського мистецтва

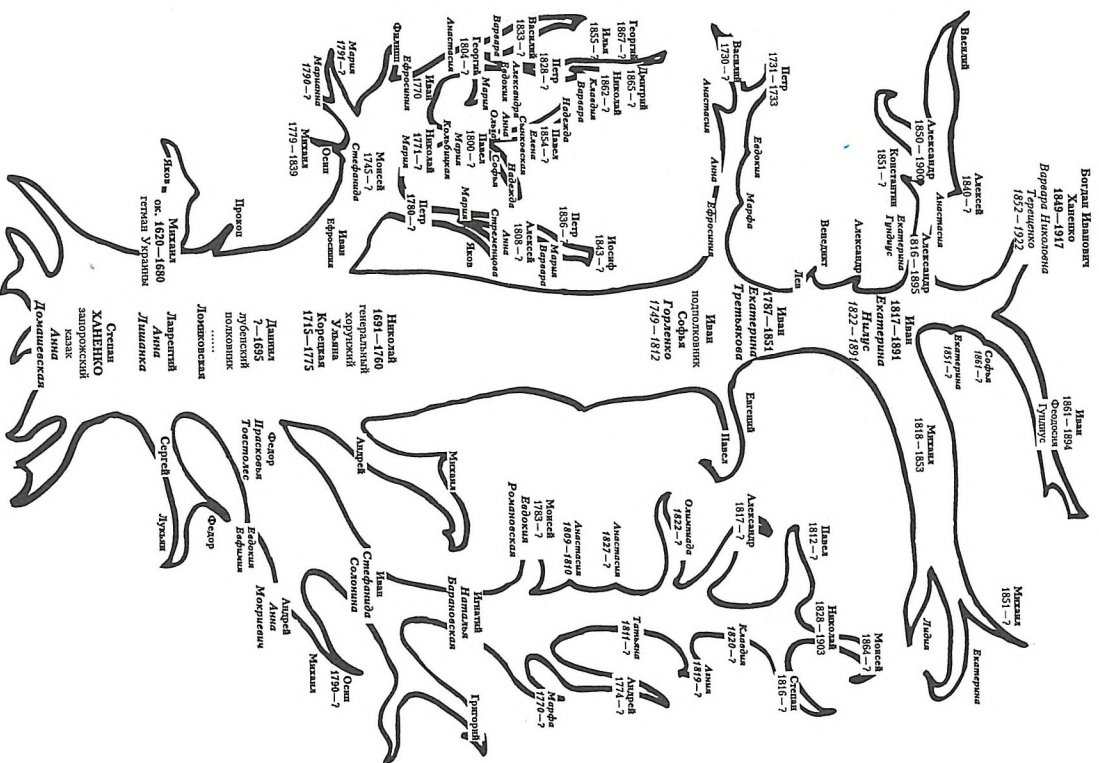
## РІД ХАНЕНКІВ

Засновник київського Музею мистецтв Богдан Іванович Ханенко — високоосвічений юрист, підприємець, промадський та державний діяч — міг залишити вагомий слід у будь-якій парині своєї багатогранної діяльності на ниві підприємництва та суспільного життя. Але найскравішими його справами були збирання, збереження та популяризація творів мистецтва.

Богдану Івановичу належать слова, виголошені на відкритті 30 грудня 1904 р. Київського художньо-промислового та наукового музею: «Музей повинен бути не тільки зібранням рідкощів або зразків, він повинен одночасно бути й школою, й храмом, священним місцем, куди повинні стікатися усі для вивчення прекрасного та для поклоніння красі, щоб потім у житті розуміти та любити красу. Висловлю побажання, щоб наш промадський Музей стояв на висоті свого завдання та щоб суспільство ставилось до нього, як пвого вимагає його значення. Проте не тільки пропвігання промадського закладу, але навіть саме його існування неможливе без любові, яка зв'язує, надає сили та віри в роботу та забезпечує їй успіх».

Ці слова повною мірою можна віднести й до усіх інших способів збереження пам'яті, яка вчить, надихає й оберігає. Родоводи — серед них.

У пропнованій генеалогічній схемі роду Ханенків вистрані розробки Г. О. Милорадовича (1839—1905), В. Д. Модзалевського (1882—1920) та архівні пошуки автора, які тривають. Продовження цієї роботи дозволить зменшити наявні прогалини, зокрема, у датах життя, а також у відомостях щодо походження деяких осіб.



## РОДОВІД

- I
  - 1 **Степан Ханенко**, загорізький козак  
Дружина — Анна Домашевська
- II
  - 2 **Лаврентій Степанович**, у 1661 р. отримав дворянство від польського короля Яна Казимира  
Дружина — Анна Липанка
  - 3 Михайло Степанович, нар. бл. 1620 р., пом. 1680 р., уманський полковник, гетьман Правобережної України у 1669—1674 рр.
  - 4 Сергій Степанович, у 1661 р. отримав дворянство від короля Яна Казимира
- III
  - 5 **Данило Лаврентійович** (*дата народження невідомі*), лубенський полковник, загинув 1695 р. у пониззі Дніпра під Кизикерменом [м. Берислав Херсонської обл.] у складі військ генерал-фельдмаршала Б. П. Шереметьєва  
Дружина — дочка Івана Ломиковського, генерального обозного у гетьмана Івана Мазепи
  - 6 Федір Лаврентійович, пом. 1744 р., київський полковий обозний (1722—1737), похований у м. Козельці Чернітвської губернії  
Перша дружина — Федора Суліма, вдова Марка Ольховського  
Друга дружина — Парасковія Андріївна Товстогіє
  - 7 Прокіп Лаврентійович
  - 8 Яків Михайлович

- 9 Лук'ян Сергійович 4
- 10 Федір Сергійович 4
- IV
- 11 Микола Данилович, нар. 30 листопада 1691 р., пом. 27 січня 1760 р., навчався у Київській академії, на військовій службі з 1710 р., користувався прихильністю гетьманів І. Скоропадського, П. Полуботка, Д. Апостола, К. Розумовського; полковий обозний, генеральний бунчужний, генеральний хорунжий; автор двох діарушів — пам'яток короткого літописання Дружина — Уляна Петрівна Корещька (1715—1775), дочка бунчукового товариша Петра Корещького та Анастасії Михайлівни Миклашевської (дочки Михайла Андрійовича Миклашевського, вдови бунчукового товариша Андрія Андрійовича Гамалії, який загинув 1706 р. в бою зі шведами)
- 12 Іван Данилович, священик Спасо-Преображенської церкви у м. Козельці Чернігівської губернії Дружина — Єфросинія Йосифівна 5
- 13 Андрій Данилович 5
- 14 Іван Федорович, бунчуковий товариш Дружина — Стефанида Солонина 6
- 15 Андрій Федорович Дружина — Анна Мокрієвич 6
- Єфимія Федорівна  
— Євдокія Федорівна. Чоловік — Микола Забіла 6
- 16 Василь Миколайович, нар. 1730 р., пом. — ?, з 1 січня 1751 р. — секунд-майор лейб-гвардії драгунського полку 11

- 17 Петро Миколайович, нар. 1731 р., пом. 1733 р. у м. Стародубі 11
- 18 Іван Миколайович, бунчуковий товариш з 23 жовтня 1763 р., флігель-ад'ютант фельдмаршала графа П. О. Рум'янцева-Задунайського з 7 липня 1770 р., підполковник Глухівського полку з 11 грудня 1790 р., у відставці з 1793 р. предводителю дворянства Потарського повіту 11
- Дружина — Софія Григорівна Горленко (1749—1812, Вишубицький монастир, на надробку був напис «Матери благодетельнице»), внучата племінниця єпископа білгородського свящителя Іоакима (Іосафа) Андрійовича Горленка, матір'ю якого була дочка гетьмана Данила Апостола
- Анастасія Миколаївна.  
Чоловік — Петро Федорович Савич, бунчуковий товариш, онук генерального войського писаря Семена Савича, праонук генерального судді Сави Прокопійовича 11
- Анна Миколаївна, її чоловік — Іосиф Васильович Роловець 11
- Марфа Миколаївна 11
- Євдокія Миколаївна 11
- Єфросинія Миколаївна 11
- 19 Мойсей Іванович, нар. 28 серпня 1745 р., пом. — ?, священик у м. Козельці Чернігівської губернії Дружина — Стефанида 12
- 20 Осип Іванович 12
- 21 Михайло Андрійович 13
- 22 Ігнатій Іванович, бунчуковий товариш Київського полку Дружина — Наталія Степанівна Барановська 14



- 23 Григорій Іванович, нар. 1755 р., пом. 24 грудня 1820 р. у с. Заворичі Козелецького повіту Чернігівської губернії, відставний поручик 14
- 24 Михайло Андрійович 15
- V
- 25 Георгій Васильович, нар. 1748 р., пом.—?; рукопокладений у священники у 1774 р., протоієрей Київської Спасо-Преображенської церкви на Берестові у 1802—1811 рр. 16
- Дружина — Марія Яківна
- 26 Олександр Іванович, полковник 18
- 27 Венедикт Іванович 18
- 28 Євген Іванович, унтер-лейтенант флоту 18
- 29 Лев Іванович, помер молодим 18
- 30 Павло Іванович, помер молодим 18
- 31 Іван Іванович, нар. 25 червня 1787 р., пом. 1851 (?); у 1805 р. вступив на військову службу юнкером кавалергардського полку, з 1806 р.— корнет, учасник битви під Бородіно (1812) та походу у Францію (1814), вийшов у відставку штабс-ротмістром (1816); разом з братами Олександром і Венедиктом Івановичами у 1820 р. мав будинок у Старокиївській частині Києва 18
- Дружина — Катерина Іванівна Третьякова
- 32 Володимир Іванович, корнет 18
- 33 Іван Мойсейович, нар. 1770 р., пом.—?, священник у м. Козелці Чернігівської губернії 19
- Дружина — Єфросинія, дочка священника

- 34 Микола Мойсейович, нар. 1771 р., пом.—?, священник Дружина — Марія, дочка поручика 19
- 35 Пилип Мойсейович, нар. 1779 р., пом.—? 19
- 36 Петро Мойсейович, нар. 1780 р., пом.—?, священник 19
- Марінна Мойсейівна (1790—?) 19
- Марія Мойсейівна (1791—?) 19
- 37 Михайло Осипович (1779—1839) 20
- 38 Андрій Ігнатійович, нар. 1774 р., пом.—?; губерньський секретар, з 1791 р. служив в Остерському повітовому суді, земський комісар, почесний наглядач Остерського повітового училища з 1832 р., неодружений 22
- 39 Мойсей Ігнатійович, нар. 1783 р., пом.—?, титулярний радник, служив у Київській казенній палаті Дружина — Євдокія Корниліївна Романовська, у 1837 р. придбала маєток у с. Бобрик Остерського повіту Чернігівської губернії 22
- Марфа Ігнатіївна (1777—?) 22
- 40 Осип Михайлович, нар. 1790 р., пом.—? 24
- Грина Георгіївна (1786—?). Чоловік — Василь Корнилович, священник Київської Спасо-Преображенської церкви на Берестові з 1811 р. (хрещенням батьком їхніх дітей Єлизавети, Михайла та Анни був декабрист генерал Михайло Орлов). 25
- VI
- 41 Олександр Іванович, нар. 12 липня 1816 р., пом. 1895 р., автор праць: «Историческое описание некоторых местностей Черниговской губернии», «Фамильные документы рода Ханенко» та ін. У Київському музеї 41

- російського мистецтва є його портрет з матір'ю (1821 р.)  
Дружина — Катерина Іванівна Гундіус 31
- 42 **Іван Іванович**, нар. 4 вересня 1817 р., пом. 1891 р., похований у Видубицькому монастирі; 1839 р. закінчив школу гвардійських прапорщиків та юнкерів, колезький секретар, у 1846 р. був почесним наглядачем Новгород-Сіверського повітового училища  
Дружина — Катерина Богданівна Нілус (1822—1891, Видубицький монастир), дочка генерала Богдана Івановича Нілуса (у 1789 р. киявське Головне народне училище розмістилося у його будинку на Подолі), сестра полковника артилерії Олександра Богдановича Нілуса, який служив у Києві 31
- 43 Михайло Іванович, нар. 1818 р., пом. 1853 р.; відставний поручик гвардії, з 1848 р. почесний учитель Новгород-Сіверської гімназії 31
- 44 **Георгій Іванович**, нар. 23 квітня 1804 р., пом.—?, колезький секретар  
Дружина — Анастасія Василівна 31
- Марія Іванівна 31
- 45 **Павло Миколайович**, нар. 1800 р., пом.—?, закінчив Медико-хірургічну академію, старший ординатор Віленського військового госпіталю, штаб-лікар  
Дружина — Марія Францізна Кольбицька 34
- 46 **Олексій Петрович**, нар. 17 березня 1808 р., пом.—? Дружина — Анна Данилівна Стременцова 36
- 47 **Яків Петрович** 36
- **Марія Петрівна**, її чоловік — Токарев 36

- 48 **Павло Мойсейович**, нар. 1 вересня 1812 р. у Києві, пом.—?, у 1835 р. був прапорщиком Єгерського полку 39
- 49 **Степан Мойсейович**, нар. 3 січня 1816 р. у Києві, пом.—? 39
- 50 **Олександр Мойсейович**, нар. 21 вересня 1817 р. у Києві, пом.—? 39
- 51 **Микола Мойсейович**, нар. 15 травня 1828 р. в Києві, пом.— 6 липня 1903 р. у с. Бобрику Остерського повіту Чернігівської губернії, відставний штабс-капітан 39
- Анастасія Мойсейівна, нар. 2 жовтня 1809 р., пом. 6 лютого 1810 р. 39
- **Тетяна Мойсейівна**, нар. 11 січня 1811 р., її чоловік (з 1827) — **Іван Петрович Тризна**, відставний поручик, поміщик Козелецького повіту Чернігівської губернії 39
- **Агнія Мойсейівна**, нар. 17 січня 1819 р.; у 1852 р. мала в Києві будинок біля Кловського яру.  
**Чоловік** — **Антоній Станіславович Жорло** (бл. 1801—?), капітан, наглядач пансіону Київської 1-ї гімназії (1837—1839), наглядач Києво-Печерського повітового дворянського училища 39
- **Клавдія Мойсейівна**, нар. 15 листопада 1820 р., пом.—? 39
- **Олімпіада Мойсейівна**, нар. 19 травня 1822 р., пом.—? 39
- **Анастасія Мойсейівна**, нар. 8 січня 1827 р., пом.—? 39
- УП**
- 52 **Олексій Олександрович**, нар. 4 листопада 1840 р., пом.—? 41
- 53 **Олександр Олександрович**, нар. 6 травня 1850 р., пом. 1900 р. 41
- 54 **Костянтин Олександрович**, нар. 18 серпня 1851 р., пом.—? 41

- Анастасія Олександрівна, нар. 10 лютого 1845 р.,  
пом.—? 41
- Чоловік — Олександр Михайлович Демидовський  
(?—1898)
- 55 **Богдан Іванович**, нар. 11 січня 1849 р. в с. Лотоки  
Суразького повіту Чернігівської губернії (нині Брянська  
область Російської Федерації), пом. 26 травня 1917 р.,  
похований на кладовищі Видубицького монастиря.  
Закінчив юридичний факультет Московського універ-  
ситету (1873), член Варшавського окружного суду  
(1876—1880), член Імператорської Археологічної комісії,  
помічник Головного уповноваженого Червоного Хреста  
на Далекому Сході (1905), голова Київського комітету  
торгівлі та мануфактури (1905), член Державної Ради  
Російської імперії (1906), почесний член Петербурзької  
Академії мистецтв (1910), член правління Всеоро-  
сійського товариства цукрозаводчиків, дійсний статсь-  
кий радник (1910), камергер Імператорського Двору  
Дружина — Варвара Ніколіївна Терещенко (1852—1922,  
Видубицький монастир), дочка таємного радника Нико-  
ли Артемійовича Терещенка
- 56 Іван Іванович, нар. 30 вересня 1861 р., пом. 13 листо-  
пада 1894 р., похований у Видубицькому монастирі  
Дружина — Феодосія Костянтинівна Гундіус
- Катерина Іванівна, нар. 28 жовтня 1851 р., пом.—? 42
- Софія Іванівна, нар. 7 січня 1853 р., пом.—? 42
- Чоловік — Микола Іванович Ашпінор (особа авантю-  
рної вдачі, про його пригоди писав М. Лесков в «Петер-  
бурзької газете» у 1887 та 1888 рр.)
- 57 Михайло Михайлович, нар. 17 червня 1851 р., пом.—?;  
у 1916 р.— Мглинський повітовий предводитель  
дворянства Чернігівської губернії, у 1918 р.— гостодар  
гетьмана Української держави П. Скоропадського 43

- Лідія Михайлівна, нар. 20 листопада 1842 р., пом.—? 43
- Катерина Михайлівна, нар. 23 жовтня 1845 р., пом.—? 43
- 58 Петро Георгійович, нар. 22 вересня 1828 р., пом.—? 44  
Дружина — Олександра Георгіївна
- 59 Василь Георгійович, нар. 22 грудня 1833 р., пом.—? 44
- Євдокія Георгіївна, нар. 21 лютого 1833 р., пом.—? 44
- Варвара Георгіївна, нар. 27 листопада 1843 р., пом.—? 44
- 60 Павло Павлович, нар. у травні 1854 р., пом.—? 45  
Дружина — Олена Дмитрівна Синковська, дочка  
майора
- Ольга Павлівна, нар. 20 травня 1839 р., пом.—? 45
- Надія Павлівна, нар. 12 серпня 1842 р., пом.—? 45
- Анна Павлівна, нар. 5 грудня 1844 р., пом.—? 45
- Софія Павлівна, нар. 8 березня 1849 р., пом.—? 45
- 61 Петро Олексійович, нар. 21 грудня 1836 р., пом.—? 46
- 62 Йосиф Олексійович, нар. 4 квітня 1843 р., пом.—? 46
- Марія Олексіївна, нар. 21 січня 1839 р., пом.—? 45
- Варвара Олексіївна, нар. 24 грудня 1840 р., пом.—? 45
- 63 Мойсей Миколайович, нар. 1864 р., пом.—? 51
- VIII**
- 64 Василь Олександрович, у 1916 р.— член Державної  
Думи від Чернігівської губернії, Стародубський повіто-  
вий предводитель дворянства, статський радник 53
- 65 Олексій Олександрович, у 1904 р. та пізніше — миро-  
вий суддя 1-го Варшавського мирового округу,  
статський радник 53

- 66 Ілля Петрович, нар. 27 липня 1855 р., пом.—13 листопада 1914 р., відставний штабс-капітан 58
- 67 Микола Петрович, нар. 28 грудня 1862 р., пом.—? 58
- 68 Дмитро Петрович, нар. 3 лютого 1865 р., пом.—? 58
- 69 Георгій Петрович, нар. 21 квітня 1867 р., пом.—? 58
- Варвара Петрівна, нар. 1 грудня 1858 р., пом.—? 58
- Клавдія Петрівна, нар. 20 березня 1869 р., пом.—? 58
- Надія Павлівна 60

Джерела:

ЦНБ ім. В. І. Вернадського, Інститут рукописів, ф. Ц, спр. 16680; ф. X, спр. 5290.  
Милорадович Г. А. Родословная книга Черниговского дворянства.— СПб., 1901.

ЦДІАУ — ф. 983, оп. 1, спр. 1-а, 2, 3-а, 4, 5, 6, 8, 50, 51, 52, 53, 56; ф. 533, оп. 2, спр. 202; оп. 1, спр. 1075; ф. 707, оп. 1, спр. 202; оп. 12, спр. 28; спр. 399; спр. 441; оп. 14, спр. 402; ф. 486, оп. 1; спр. 241; спр. 6860; ф. 130, оп. 3, спр. 39; ф. 128, оп. 1011, спр. 1543.  
Дивний І. В. Козелецький військовий некрополь. Біографічний довідник.— К., 1997.

**Віталій Ковалінський,**  
завідуючий відділом Музею історії м. Києва

## ДО АТРИБУЦІЇ ДИПТИХА «ПОКЛОНІННЯ ВОЛХВІВ» З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ МИСТЕЦТВА ІМЕНІ БОГДАНА ТА ВАРВАРИ ХАНЕНКІВ.

*Поклоніння волхвів. Диптих. Нідерланди.*

*Майстер Ханенківського «Поклоніння волхвів»*

*середина XV століття*

*Дерево, оця. 28x17,5 см. Обидві сторони*

*Інв. № 6 ЖК.*

*Іл. 1.*

«Поклоніння волхвів» — домашній переносний вітвар у формі диптиха (Іл. 1.). На правій сторінці зображення Богоматері з немовлям Христом на колінах, яка сидить в інтер'єрі з двома арками з міським пейзажем за ними. Права рука немовляти піднята для благословення. На лівій сторінці потрудне зображення волхвів Балгазара, Мельхіора та Гастара у бататих шагах та з прикрашеними дорогоцінним камінням золотими чашами з мірою в руках. На комірці Гастара напис «Jasper Noal» (Гастар Різтво).

Сюжетом для диптиха взято рядки з Євангелія від св. Матвія (2,1; 2,2): «Коли Ісус народився у Вифлеємі Юдейським, за днів Ірода царя, мудреці прийшли в Єрусалим зі Сходу, і питали «Де Цар Юдейський, що оце народився? Бо ми бачили Його зорю на Сході і прийшли Йому поклонитись».

Диптих було придбано Б. І. Ханенком у Римі в 1892—1893 роках на розпродажу колекції принца Боргезе, як твір Рогіра ван дер Вейдена<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Записки Б. І. Ханенка про історію створення колекції. Архів музею. Спр. 35, од. зб. 2, оп. 1, арк. 40.

Catalogue des Objets d'Art du Palais de Prince Borghese a Rome. 1892—1893.

З часу придбання Б. І. Ханенком «Поклоніння волхвів» про дитячх були опубліковані численні статті та дослідження, причому із значними розбіжностями у визначенні авторства. Дитячх приписувавс я Ротіру ван дер Вейдену (каталог Ханенка<sup>3</sup>, Collection Крапенко<sup>3</sup>, каталог музею 1927 року<sup>4</sup>), шкоді або оточенню Ротіра ван дер Вейдена (ж. «Любус»<sup>5</sup>, каталог музею 1931 року<sup>6</sup>, ж. «Искусство»<sup>7</sup>), Герарду Давіду (ж. «Старые голды»<sup>8</sup>, каталог виставки ж. «Старые голды»<sup>9</sup>), майстру із Брюгге (Collections рівеев пуссе<sup>10</sup>).

У 1926 році німецький вчений М. Фрідлендер у своїй багатотомній, присвяченій старому нідерландському живопису, праці<sup>11</sup> опублікував чотири твори<sup>12</sup>, які він приписав анонімому живописцю із Гента, творчість якого формувала с я під впливом Гуго ван дер Гуса. Як кращій Фрідлендер виділив серед них кийський дитячх, і за прийнято у мистецтвознавстві традицією давати імена анонімам за місцем збереження їх кращого твору назвав художника майстром Ханенківського «Поклоніння волхвів». Ханенківський дитячх і зараз в оцінці критиків залишається кращим твором художника. У цьому зв'язку пошлемос я на думку історика та

<sup>2</sup> Б. И. и В. Н. Ханенко. Собрание картин итальянской, испанской, фламандской и др. школ. Киев. 1899, № 151.

<sup>3</sup> Collection Крапенко. Премієре Ігватсон.— Киев.— 1911.— РІ. 3.

<sup>4</sup> С. Пляров. Музей мистецтв Української Академії Наук. 1927, № 104.

<sup>5</sup> Любус.— Київ.— 1926.— № 4.— С. 88.

<sup>6</sup> С. Пляров. Музей мистецтв Всеукраїнської Академії Наук. Каталог картин.— Київ.— № 129.

<sup>7</sup> Искусство.— 1940.— № 1.— С. 156.

<sup>8</sup> Старые голды.— 1908.— Ноябрь-декабрь.— С. 667.

<sup>9</sup> Каталог виставки // Старые голды.— 1909.— № 9.

<sup>10</sup> J. Schmidt. Les anciens écoles de peinture dans les palais et collections рівеев пуссе, representees a l'exposition organisee a Saint-Petersbourg en 1909 par la revue d'art ancien «Starje Gody». Вухеллес. 1910.— Р. 54.

<sup>11</sup> Max J. Friedlander. Die altniederländische Malerei I—XIV. Berlin. 1924—1937. V. IV, S. 76.

<sup>12</sup> Поклоніння волхвів. Київський музей західного та східного мистецтва.

Мадонна з немовлям. Державна галерея у Штутгарті.

Мадонна з немовлям. Державний музей. Дессау.

Поклоніння волхвів. Музей образотворчих мистецтв. Брюссель.

теоретика мистецтв Ф. Вінкгера. Оцінюючи триптих «Поклоніння волхвів» із Музею образотворчих мистецтв у Брюсселі, Вінкгер назвав його «блідим повторенням» дитячх із кийської колекції<sup>13</sup>, маючи на увазі майстерність виконання.

З іменем майстра Ханенківського «Поклоніння волхвів» і датою: середина XV століття — дитячх увійшов до музейних виланнь з 1961 року<sup>14</sup>. Тим часом за кордоном були опубліковані численні дослідження, які значно доповнювали наші знання про художника і давали аргументовані підстави уточнити атрибуцію<sup>15</sup>. Серед них ми б виділили дослідження угорського мистецтвознавця Івана Феньо та бельгійського фахівця з нідерландського живопису Дідре Маргенса. Обидва представили обширний аналітичний огляд літератури про художника, доповнили Фрідлендера відкриттям чотирьох нових творів<sup>16</sup>, показали творчість майстра у хронологічній послідовності, визначивши при цьому час створення окремих робіт. Станне особливо важливо, оскільки архіви про художника відсутні і його твори не датовані.

<sup>13</sup> F. Winkler. Das Werk des Hugo Van der Goes. Berlin.— 1964.— S. 291.

<sup>14</sup> Кієвський державствений музей запалного и восточного искусства. Каталог западноевропейской живописи и скульптуры. Москва: «Искусство», 1961.

<sup>15</sup> K. G. Boon. Meester van de Kraenke-Abbitding of Meester van de Kruisiging te Turn? Ж. Ond Holland. 1953.— Aflev 4.— p. 209—215.

W. Kremer. Studien zum Duruckhon in der sakralen Malerei von den Anfangen bis zur Mitte des sechszehnten Jahrhunderts.— 1967.— II.— P. 152—153, № 154.

I. Fenyu. Ueber ein Gemalde des Meisters der Kraenke-Abbitding, in Miscellanea I, Amsterdam.— 1969.— S. 24—26.

B. Volker-Hansel. Die Entwicklung des etzahlenden Halbfigurenbildnis in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts (these).— Göttingen.— 1975.— P. 39—42.

И. Никулин. Нидерландская живопись 15 и 16 веков в советских музеях.— Ленинград. 1987.— С. 7, табл. 46—48.

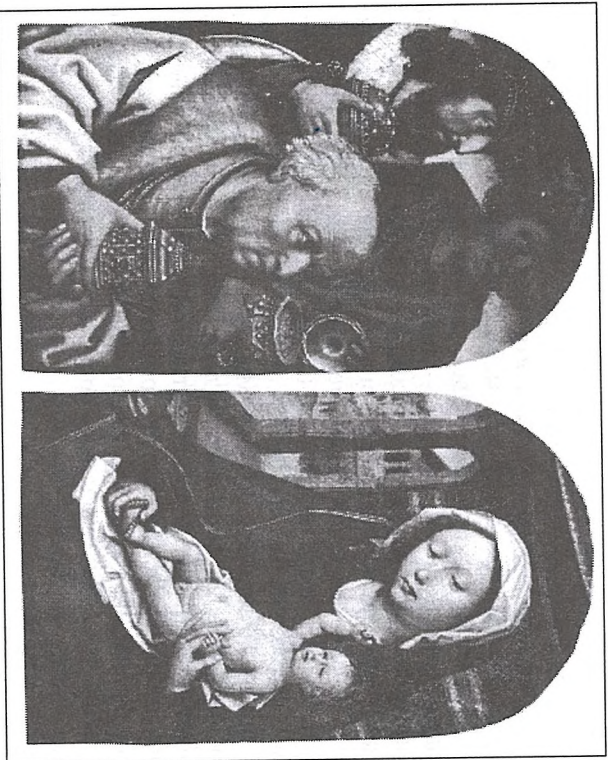
D. Martens. Nouvelles recherches sur Le maître de l'adoration Kraenke. Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art.— L XII.— P. 67—91, Вухеллес.

<sup>16</sup> I. Феньо. Триптих «Поклоніння волхвів». Музей образотворчих мистецтв. Будапешт.

Д. Мартенс. Август та Сивілла. Колекція Бірстела Гага.

Мадонна на піямісці. Державний музей. Аггайфер.

Мадонна з немовлям. Колекція Ротана, раніше. Париж.



Іл. 1. Майстер халепківського «Поклоніння волхвів». Поклоніння волхвів. Близько 1490. Музей мистецтв імені Богдана та Варвари

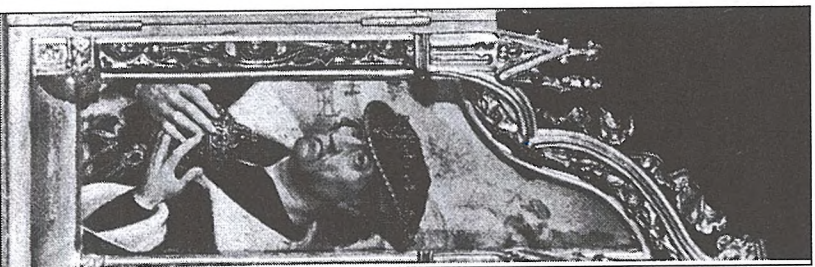
У своїх дослідженнях І. Феньо і Д. Маргенс застосували, як це звичайно робиться при атрибуції анонімів порівняльний стилістичний аналіз. Порівнюючи атрибутовані ними праці з опублікованими Фрідлендером творами, вони знайшли в них схожі особливості, які переходили із картини в картину. Їх вони побачили у зовнішності персонажів (Іл. 2, 3), у пейзажах з будівлями аналогічної архітектури (Іл. 4), у написаних за одним зразком інтер'єрах. Ще однією характерною рисою, яка дозволила в різних творах помітити руку одного майстра, було відмічене Д. Маргенсом неординарне образне вирішення релігійної теми. Мова йде про погрудне зображення крупним планом персонажів із Священної історії. Погрудне зображення вже зустрічалося, починаючи з Луго ван дер Іуса, у ранніх нідерландських живописців. Але крупний план і застосування його на живописній площині диптиха, або ж триптиха, був новим

прийомом, який значно збагатив образну мову живопису. Крупний план давав можливість наблизити образи святих до глядача, посилити емоційний контакт між ними та глядачем. Переконливо ілюстрацією у цьому відношенні може бути кийвський диптих особливо його ліва ступка. Із вражаючою композиційною майстерністю художник використав невелику ступку, щоб розмістити на ній крупним планом погруддя трьох волхвів і тим самим привернути увагу до характерних рис кожного з них, до того глибокого почуття побожності, з яким трое східних королів приносять дорогоцінні дари новонародженому немовляті Христу.



Іл. 2. Майстер халепківського «Поклоніння волхвів». Мадонна з немовлям. Державна галерея. Штутгарт.

Підкреслюючи беззаперечну стилістичну схожість приписаних художнику творів, І. Феньо і Д. Маргенс знайшли в них не помічені раніше відмінності. Вони, на їхню думку, виявилися у тенденції до виловження пропорцій, у трактовці подоби Марії і Христа. Обидва звернули увагу і на відмінності у передачі зовнішності та вікових особливостей волхвів, хоча в цілому майстер дотримувався традиції, що походила з XIV століття,



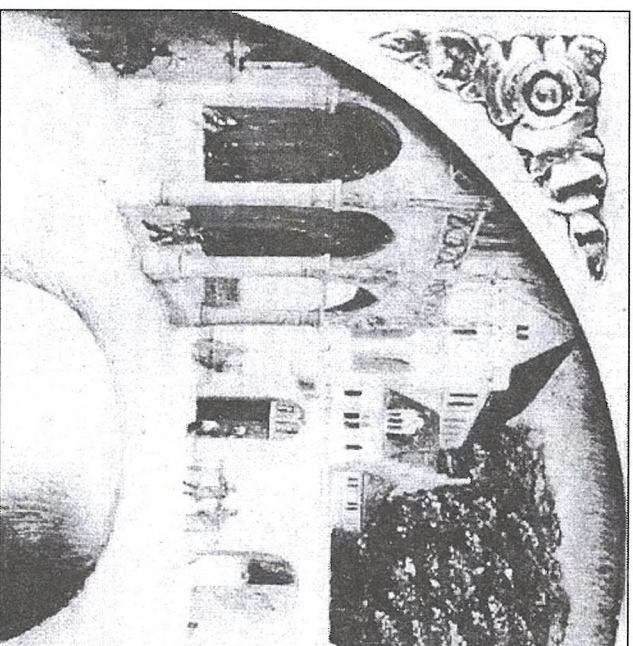
Іл. 3. Майстер ханенківського «Поклоніння волхвів». Балґазаар. Права ступка триптиха. Музей образотворчих мистецтв. Сент-Оієр.

згідно з якою у момент поклоніння Мельхіору було шістьдесят років, Балґазару — сорок, Гаспару — двадцять.

Але ні І. Феньо, ні Д. Мартенс не вважали помічені ними відмінності порушенням стилю і не вбачали в них привід для того, щоб приписати атрибутовані ними твори іншому художнику, а не майстрові Ханенківського «Поклоніння волхвів». Змійни у стилі вони вважали за вагомий доказ того, щоб розглядати творчість майстра у хронологічній послідовності і відповідно визначити час створення окремих творів. Обґрунтовуючи правомірність такої думки, Д. Мартенс посиляється на характерну для живописців того часу повільну та послідовну зміну стилю і з цього приводу пише: «Важко уявити собі у художника кінца Середніх Віків одночасну, в один і той же момент, наявність різних стилів»<sup>17</sup>. Виходячи з цієї послилки обидва автори виділили як різні за часом створення три роботи, в їх числі і кийвське «Поклоніння».

Шодо останнього, то І. Феньо відніс його до раннього періоду творчості майстра, посилаючись на тенденцію стилю художника до видоження пропорцій та показову в цьому відношенні різницю між «овальним у формі серця» обличчям Мадонни із Києва та «довгастим, чям Мадонни із Києва та «довгастим, обличчям Мадонни із Будапешта. Ту ж характерну для більш пізнього періоду тенденцію, яка відрізняє інші твори від кийвського диптиха, знаходять Д. Мартенс в

<sup>17</sup> D. Martens, P. 73.



Іл. 4. Майстер ханенківського «Поклоніння волхвів». Август та Сибіла. Фрагмент. Колекція Берстедта. Англія.

обличчях Мельхіора, Гаспара та немовляти Христа, в окремих елементах архітектурного декору і почасті у розмірах ступок. Він погоджується з І. Феньо щодо періоду створення Ханенківського диптиху, але більш конкретно визначає час — близько 1490 року. Обидва автори висловили обґрунтоване припущення, що майстер Ханенківського «Поклоніння волхвів» працював у 1490—1520-ті роки.

Науково-аргументовані, основані на всебічному глибокому аналізі творів майстра та обширному критичному матеріалі публікації І. Феньо та Д. Мартенса дають, на наш погляд, вагомі підстави врахувати результати їхніх досліджень при характеристиці творчості автора кийвського диптиха, відмовитись від існуючої в музейних виданнях дати середини XV

століття та ввести в агрибуцію час творчості художника, починавши його 1490—1520 роками, і дату створення «Поклоніння волхвів» близько 1490 року.

Відповідно для ведення в наукову документацію та музейні видання пропонується агрибуція «Поклоніння волхвів» у наступному формулюванні:

*Майстер Ханенківського «Поклоніння волхвів»*

*працював у 1490—1520 роки.*

*Поклоніння волхвів. Близько 1490.*

*Нідерланди.*

**Рославець Олена,**

Заступник директора з науково-дослідної роботи  
Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків

**ДО АТРИБУЦІЇ ВІТРАЖІВ «АПОСТОЛ  
ПАВЛО» ТА «ПРОРОК ІЗЕЗКІД» ІЗ  
ЗБІРКИ МУЗЕЮ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ  
БОГДАНА ТА ВАРВАРИ ХАНЕНКІВ**

*Апостол Павло. Фрагмент вітража.*

*Перша чверть XIII століття. Франція.*

*Кольорове скло, свинцеві перемички.*

*74,5x92 см. Інв. № 135 БР.*

Потрудне зображення апостола з високим куполоподібним чолом із записинами, із зеленим волоссям та бородою (Лт. 1.). Голова у трьохчетвертному повороті вправо. Плечі задріпровані білою та пурпуровою тканиною. Поверх червоного німба червона арка, кінці якої приховані за плечима апостола. Справа по діагоналі — атрибут із рослинним елементом на кінці, що нагадує за формою меч або палицю. Зліва зверху два фрагменти скла з літерами **no** та орнаментом, які не відносяться до вітража.

*Пророк Ізекііл. Фрагмент вітража.*

*Кольорове скло, свинцеві перемички.*

*69x82 см. Інв. № 135 БР.*

*Лт. 2.*

Зображення потрудне, у фас, у строгому фронтальному положенні. У пророка світло-зелене коротке хвильсте волосся і борода. Довкрузь голови червоний німб з кромкою з перлин. Позаду на рівні шиї широка стрічка з іменем Езес і е! та двома баштами. Зліва на розташованій по діагоналі смузі напис specie electi, який, можливо, є частиною тексту з Книги пророка Ізекіїла (1,4): «Et vidi ... de medio eius quasi species



electri, id es de medio ignis» — «І я побачив вогонь, що клубо-  
читься, та сяйво навколо нього».

Обидва вітражі були придбані Ханенком. Місце та час  
придбання, за відсутністю архівних даних, неможливо встано-  
вити.

Вітражі, незважаючи на їхню безумовну художню цінність  
рідко з'являлися у музейних виданнях, а коли й з'являлися, то  
кожного разу з іншими апріоритивними даними. Вперше вони  
були опубліковані у 1924 році, як французькі вітражі романсь-  
кого періоду<sup>1</sup>. У виданому 1927 року каталозі С. О. Ліарова  
місцем походження було названо Францію під знаком питання,  
часом створення — XII століття<sup>2</sup>. В альбомі музею 1964 року,  
до якого увійшов тільки «Апостол Павло», з'явилася дата XII—  
XIII століття<sup>3</sup>. У 1983 році цей же вітраж було датовано пер-  
шою чвертю XIII століття<sup>4</sup>.

Об'єктом дослідження вітражі стали лише останні десяти-  
ліття, коли змінилася оцінка ролі різних шкіл у розвитку  
французького вітражного мистецтва. Якщо, починаючи із се-  
редини XIX століття, головним, майже єдиним впливовим  
осередком цього мистецтва вважался Шартр та Париж, то  
тепер видана численна література з обґрунтуванням своєрід-  
ності та оригінальності інших шкіл, які вважались периферій-  
ними. За такого підвищеного інтересу до цих шкіл у поже зору  
дослідників потрапили і вітражі з кийвської колекції.

Було опубліковано три ґрунтовних дослідження. Два з них  
належали Ксенії Муратовій (Москва) — журналі «Искусст-  
во»<sup>5</sup> та «Ревче де l'Art» за 1970 рік<sup>6</sup>. Автором третього була

<sup>1</sup> Макаренко Н. Музей мистецтва Української Академії Наук імені Бот-  
ланда та Варвари Ханенків. — Київ, 1924. — С. 85, 90.

<sup>2</sup> Ліаров С. О. Музей мистецтв Української Академії Наук. — Київ,  
1927. — №№ 465–466.

<sup>3</sup> Рославель О. М., Крижницький О. В. Київський державний музей за-  
хідного та східного мистецтва. Альбом. «Мистецтво». — Київ, 1964. — № 11.

<sup>4</sup> Бабенцова Д. Ю., Рябікіна З. П. Музей західного та східного мистецт-  
ва. Альбом. Київ, «Мистецтво», 1983, №№ 29, 30.

<sup>5</sup> Муратова К. Два фрагмента французьких вітражів XIII века // Ис-  
кусство. — 1970. — № 9. — С. 61–66.

<sup>6</sup> Муратова Хемпа. Deux panneaux inconnus des vitraux français du XIII<sup>e</sup>  
siecle au Musee de Kiev, ж. Revue de l'Art. — 1970. — № 10. — P. 63–65.



Іл. 1. Апостол Павло. Фрагмент вітража. Перша чверть XIII століття.  
Франція. Суассон. Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків.

Маделін Кавінес (Університет Тафта, Массачусетс) — періо-  
дичне видання галереї мистецтв Уолтера за 1990 рік<sup>7</sup>.

Як вважає Муратова, кийвські вітражі є фрагментами гран-  
діозних фігур святих на повний зріст, які у першій половині  
XIII століття заповнювали вікна на високих хорах середньо-  
вічних соборів. Як такі, вони становлять особливий інтерес,  
оскільки французьких готичних вітражів з великими фігура-  
ми збереглося небагато.

У дослідженнях Муратової привертають увагу важливі для  
вивчення наших експонатів їхні іконографічні характеристики.  
З них ми б виділили дані про іконографію «Апостола

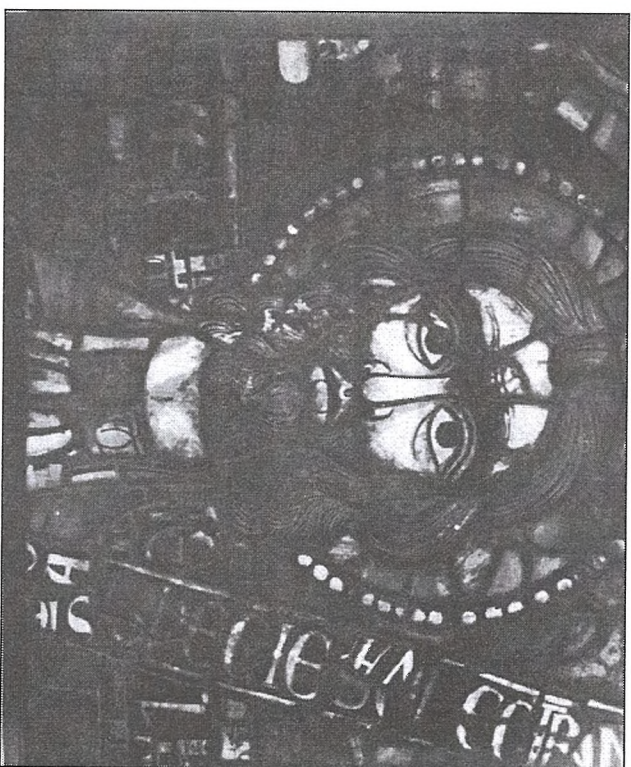
<sup>7</sup> Savines Madeline H. Modular Assemblages: Reconstructing the Choir  
Clerestory Glazing of Soissons Cathedral. The Journal of the Walters Art  
Gallery 48. — 1990. — P. 57–67/

Павла». Посилаючись на численні авторитетні джерела з християнської іконографії, Муратова доводить, що листий з борозлядлом святий із київської колекції повністю відповідає іконографічним рисам, якими середньовічні майстри наділяли апостола Павла. Разом з тим, відзначає Муратова, на відміну від прийнятого канону, апостола представлено не з мечем — символом його боротьби за віру, а з атрибутом мученика — пальмовою гілкою. Оскільки після V століття пальма у іконографії святого зустрічається вкрай рідко, Муратова вважає за можливе припустити, що у вітражі представлений якийсь інший святий. Не маючи достатніх даних, щоб підтвердити цю гіпотезу, вона залишає в атрибуції ім'я св. Павла.

Прослідковані Муратовою стилістична близькість обох вітражів, схожість їхнього колористичного вирішення та способів крипління свинцевими перемичками фрагментів кольорового скла, дозволили автору віднести обидва твори до одної, близької за стилем, французької школи і припустити, що вони могли бути створені з невеликою різницею у часі в одній майстерні, але різними майстрами. При цьому висловлюється припущення, що більш сміливий за технікою, більш об'єднаний за кольором вітраж із пророком Іезекіїлем створено дещо пізніше «Апостола Павла», але в межах тієї ж першої чверті XIII століття.

Аналізуючи наші вітражі з метою визначити їхнього походження, Муратова знаходить певну схожість між ними та вітражами собору в Суассоні і монументальними фігурами з церкви Сен-Ремі в Реймсі. Однак, посилаючись на складність і токи що невирішеність проблем, пов'язаних із створенням вітражів у цих соборах, Муратова не наголошує на прямому зв'язку київських фрагментів із вітражами із Суассона і Реймса. Вона вважає їх схожість підставою для того, щоб із впевненістю визначити лише регіон, де були створені фрагменти, і в результаті доходить висновку: «Вітражі Київського музею західного та східного мистецтва слід віднести до школи вітражної майстерності, яка сформувалася на сході Франції»<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Муратова К. — Искусство. — С. 66.



Іл. 2. Пророк Іезекіїл. Фрагмент вітража. Перша чверть XIII століття. Франція. Суассон. Музей мистецтв імені Ботгана та Варвари Ханенків.

Час створення «Апостола Павла» і «Пророка Іезекіїла» Муратова визначає двома датами: перша чверть XIII століття (журнал «Искусство») та XIII століття (журнал «Ревue de l'Art»). На відміну від Муратової, зміст публікацій якої визначає атрибуція київських вітражів, Кавінес торкається їх атрибуції лише в тих аспектах, які пов'язані з темою, що нею розглядається. Це — «Модульна група реконструкції вітражів на хорах собору в Суассоні».

Кавінес не знаходить відміченої Муратовою схожості між київськими фрагментами і великими фігурами з реймського собору. Останні згадуються їй близькими за абрисом, але більш плоскими і лінеарними за живописом, ніж київські.

В походженні наших вітражів із собору в Суассоні Кавінес не сумнівається і вважає цю атрибуцію доведеною. З цього

приводу вона пише: «Нарешті зроблено відкриття ідентичності і походження двох великих фігур у вітражах установлених зараз у Галереї мистецтв Уолтера, двох порівнюваних з ними фігур із музею Гленкерн та двох порудних зображень з Києва, вони походять з прямих отворів на хорах собору в Суссоні і є частиною програми оформлення вітражами, якій король (мається на увазі французький король Філіп Август) надав фінансову підтримку десь між 1201 і 1223 роками»<sup>9</sup>. Ми не беремо під сумнів цю агривбуцію, але перш ніж прийняти її, закономірно було б познайомитись з її публікаціями. В доданій до статті бібліографії вони, на жаль, не виділені.

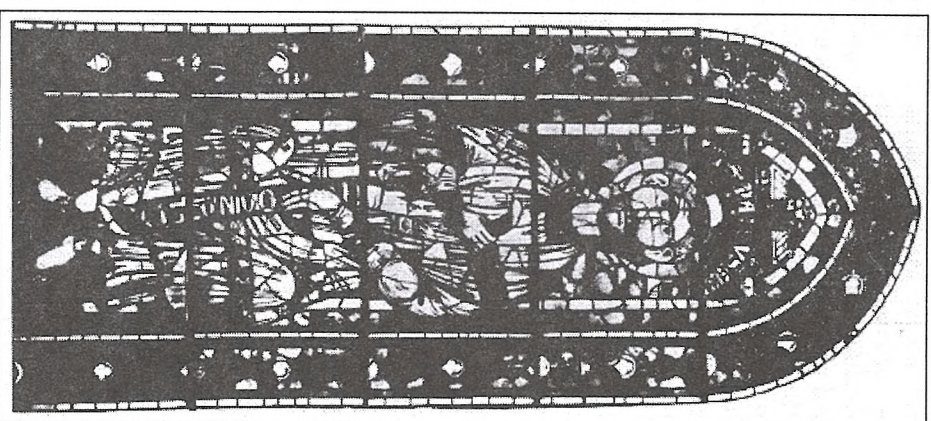
Підставу для того, щоб до знайомства з цими публікаціями утриматися від привведеної Кавінес агривбуції, можна знайти і в самому тексті, що належить Кавінес. Так, порівнюючи названі вище шість вітражів з групою вітражів із собору в Суссоні, виявлених в інших музейних колекціях, Кавінес вважає, що «з цією групою менш легко асоціюються через значну різницю у розмірах та очевидну різницю у стилі частини великих сидічих фігур, які представлені у Музеї західного та східного мистецтва у Києві...» Тут же, нічим не аргументуючи, вона додає: «а все ж такі вони здаються виготовленими для хорів собору в Суссоні»<sup>10</sup>. І ще: в модульній групі «як найбільш аутентичні». В такому випадку є підстави сумніватися в аутентичності американських вітражів, або ж припустити, що наші «Апостол Павло» і «Пророк Іезекиїл» іншого походження. Останнє, мабуть, не слід було б виключати, оскільки при порівнянні київських фрагментів навіть із наведеними у статті чорно-білими репродукціями «Св. Павла» із музею Гленкерн (Іл. 3.) та фігури святого з Галереї мистецтв Уолтера очевидно стає різниця у манері їх виконання, у трактовці образів. Вітражі із київської колекції бачаться нам більш виразними за силою експресії, та містично-натхненністю ліків святих. Як більш динамічний і більш відповідний емоційному стану образів сприймається в них графічний малюнок свинцевих переміток.

<sup>9</sup> Savhies, Madeline Н. — Р. 57.

<sup>10</sup> Там само. — Р. 59.

При знайомстві з текстом виникає питання: чому Кавінес залишає на хорах не припустимі у одній модульній групі готичного собору два зображення одного і того ж святого? («Св. Павло» з Київського музею і «Св. Павло» із музею Гленкерн). Слід було б, очевидно, уточнити іконографічні характеристики обох образів, залишивши за одним із святих ім'я апостола Павла. Ми б назвали апостолом Павлом образ святого у нашому вітражі. Для обґрунтування пошлемося на думку Мурагової, яка аргументовано, з посиланням на численні авторитетні іконографічні джерела довела відповідність образу апостола Павла у нашому вітражі прийнятій у французькому мистецтві першої половини XIII століття іконографії святого.

У підсумку, для агривбуції вітражів «Апостол Павло» та «Пророк Іезекиїл» ми маємо відносно різні погляди двох авторів. Для того, щоб віддати перевагу одному з них, необхідні вагомі аргументи. Але поки що таких аргументів у нашому розпорядженні немає. І все ж, співставлення та узагальнення результатів досліджень Мурагової і Кавінес дає можливість уточнити агривбуцію обох



Іл. 3. Апостол Павло. Музей Гленкерн. США.

експонатів. Ми зараз маємо всі підстави вважати, що наші вітражі виготовлені в одній із вітражних майстерень північно-східної Франції, що вони є фрагментами фігур святих на повний зріст, які розміщались на хорах готичних соборів у високих витягнутих по вертикалі вікнах. Ми можемо також визначити час створення вітражів. Муратова запропонувала першу чверть XIII століття. Кавінес назвала 1201—1223 роки. Остання дата відноситься безпосередньо до вітражів із собору в Суассоні. Але, оскільки питання про належність до них кийських вітражів ще потребує додаткових досліджень, здається обґрунтованим утриматись, поки що, від названої Кавінес конкретної дати і ввести в атрибуцію першу чверть XIII століття. Тим більше, що ця дата узагальнює думку обох авторів.

Відсутність достатніх аргументів на користь походження обох вітражів із собору в Суассоні дає підставу поки що обмежитись в атрибуції посиленням на Суассон як на регіон, в майстернях якого було виготовлено кийські вітражі, не посиляючись при цьому на інтер'єр конкретного собору.

На підставі викладених у публікаціях К. Муратової та М. Кавінес даних для наукового обігу і музейних видань пропонується атрибуція вітражів у наступному викладенні:

*Апостола Петро. Фрагменти вітража.*

*Пророк Іезекїл. Фрагменти вітража.*

*Перша чверть XIII століття.*

*Франція. Суассон.*

**Рославець Олена,**

Заступник директора з науково-дослідної роботи  
Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків

## ЗМІСТ

ОЛЕНА ЖИВКОВА Колекціонер В. О. Шавінський.....	3
ОЛЕНА ШОСТАК Західноєвропейська гравюра із збирання В. О. Шавінського у колекції Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків.....	19
АЛЛА ІЛІНІ Повернуте ім'я — О. Гансен. До історії приватного збирання в Києві.....	28
ВІТАЛІЙ КОВАЛІНСЬКИЙ Рід Ханенків.....	41
ОЛЕНА РОСЛАВЕЦЬ До атрибуції диптиха «Поклоніння волхвів» з колекції Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків.....	53
ОЛЕНА РОСЛАВЕЦЬ До атрибуції вітражів «Апостола Павло» та «Пророк Іезекїл» із збірки Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків.....	61

Матеріали науково-практичної конференції

### **Ханенківські читання**

Випуск 3

Редактор З. П. Каменелька  
Коректор І. А. Перехрест  
Комп'ютерна верстка Ю. М. Третяк

Здано на складання 06.08.2001. Підписано до друку  
17.09.2001. Формат 70x100 1/16. Папір офсетний.  
Гарнітура Петербург. Друк офсетний.  
Ум. друк. арк. 4.5. Обл. вид. арк. 5.  
Тираж 150 прим. Зам.

Видавництво «Кий»  
Київ-124, вул. Василенко, 8.