



СТАРЫЕ  
ГОДЫ

ЕЖЕМЪСЯЧНИКЪ

*для любителей  
искусства и старины*

---

МАРТЪ  
1916.

О Г Л А В Л Е Н І Е.

T A B L E.

Бар. А. Фелькерзамъ:

Халцедонъ и его примѣненіе въ искусствѣ.....	3
Авантюринъ и его примѣненіе въ искусствѣ .....	19

Дж. А. Шмидтъ:

Даръ Зурова Императорскому Эрмитажу .....	24
--	----

С.:

Собачка Царицы.....	46
---------------------	----

Библиографическіе листки...	49
-----------------------------	----

Хроника.

А. Ростиславовъ: Вопросы объ охранѣ старины.....	51
---	----

Отраженія войны.....	52
----------------------	----

А. П.: Выставка произведеній искусствъ въ пользу инвали- довъ-поляковъ .....	54
--	----

А. Р-въ: Вѣсти за мѣсяцъ....	55
------------------------------	----

В.: Аукціонъ Маковского.....	58
------------------------------	----

Кража въ Перуджѣ.....	59
-----------------------	----

Baron A. Foelkersam:

La calcédoine et son application aux arts.....	3
L'aventurine et son application aux arts .....	19

James A. Schmidt:

Le legs Zouroff à l'Ermitage Impérial .....	24
--	----

S.:

La chienne de l'Impératrice Catherine .....	46
--	----

Bibliographies.....	49
---------------------	----

Chronique du mois.....	51
------------------------	----

Виньетки воспроизведены изъ книгъ:

на стр. 3, 18, 19, 23, 24, 45, 48, 49, 51, 53—La divina commedia di Dante Aleghieri.

Venezia. 1757.

» » 41, 52, 55, 60—P. Virgilius Maro. Ch. Heyne. Lipsiae. 1800.

» » 50, 59—La vie des peintres flamands, allemands et hollandais. Paris. 1753—63.

» » 58—Storia delle Arti del disegno. G. Winkelmann. Milano. 1779.

Редакція очень сожаѣветь, что современныя трудныя условія журнальной работы и печатнаго дѣла вызываютъ запозданіе выхода книжекъ «Старыхъ Годовъ». Редакція прилагаетъ всѣ усилія къ ускоренію выпуска журнала и проситъ подписчиковъ съ своей стороны принять настоящее положеніе во вниманіе и относиться къ такимъ запозданіямъ снисходительно.

СТАРЫЕ  
ГОДЫ

МАРТЪ  
*1916.*









**Камень из трехслойного оникса.  
(Императорский Эрмитажъ).  
Cameé en onyx offerte à Alexandre I par l'Impératrice Joséphine.  
(Ermitage Impérial).**



## ХАЛЦЕДОНЪ

И ЕГО ПРИМѢНЕНІЕ ВЪ ИСКУССТВѢ.

(Baron A. Foelkersam: La calcédoine  
et son application aux arts).

Халцедонъ, какъ общій минералогическій терминъ, обнимаетъ собой многочисленную группу полудрагоценныхъ камней, извѣстныхъ въ зависимости отъ рисунка и окраски, подъ разными частными названіями, какъ то: агатъ, ониксъ, карнеолъ, гелиотропъ и др. Въ широкой публикѣ они обыкновенно принимаются за совершенно разные камни, хотя и являются на самомъ дѣлѣ лишь различно окрашенными разновидностями одного и того же минерала.

Халцедонъ, получившій свое названіе по одноименному городу въ Малой Азій, — минералъ изъ группы кварца; онъ состоитъ изъ микрокристаллическаго кремнезема съ небольшою примѣсью аморфнаго. Встрѣчается онъ обычно въ видѣ округлыхъ желваковъ или же натечныхъ образований въ пустотахъ и трещинахъ породъ, гдѣ выдѣляется, повидимому, изъ водныхъ растворовъ. Въ массѣ халцедона попадаются иногда включенія кварца съ радіально лучистымъ строеніемъ.

Обычно халцедонъ безцвѣтенъ, или же бѣлаго цвѣта, иногда съ желтоватымъ, голубоватымъ или зеленоватымъ оттѣнкомъ, однако встрѣчается и черный, и красный. Весьма часто онъ окрашенъ полосами или пятнами, прозрачность его весьма различная, иногда онъ матовый и блестящій, и въ зависимости отъ всего этого разновидности его носятъ различныя названія. Въ обиходѣ халцедономъ называются лишь безцвѣтныя, бѣлыя или сѣрыя, и вообще однородно и притомъ слабо окрашенныя разновидности.

Халцедонъ и разновидности его — весьма распространенные минералы; наиболѣе важныя мѣстонахожденія его въ Европѣ — долина рѣки Наге, притока Рейна, Шварцвальдъ, окрестности Зальцбурга, Семиградье



и Италія; въ Африкѣ — Нубія, Египетѣ и Аравія; въ Азіи — Китай, Бухара, Индія и Забайкалье (Нерчинскѣ); въ Америкѣ — Бразилія, Уругвай, Калифорнія и Колорадо; наконецъ, Исландія и Фарерскіе острова. Въ минералогическомъ отношеніи халцедонъ находится въ близкомъ родствѣ съ яшмой. Не вдаваясь въ подробности тонкихъ систематическихъ различій, замѣтимъ, что въ гранильныхъ яшмой называются всѣ совершенно непрозрачные минералы группы кварца, независимо отъ прочихъ ихъ свойствъ, а халцедономъ — всѣ болѣе или менѣе просвѣчивающіе. Цѣнность халцедона, довольно высокая лишь для особенно крупныхъ и красивыхъ образцовъ, зависитъ отъ качествъ даннаго экземпляра, а мутные халцедоны съ неравномѣрной окраской, некрасивыми пятнами и трещинами совсѣмъ малоцѣнны. Несмотря на распространенность и дешевизну халцедоновъ, все же и ихъ ухитряются превосходно поддѣлывать изъ стекла. Поддѣлки эти отличаются отъ настоящихъ камней меньшей твердостью и бѣльшимъ удѣльнымъ вѣсомъ.

Въ прежнее время, даже уже въ древности, халцедонъ находилъ довольно большое примѣненіе въ искусствѣ, тогда какъ въ позднѣйшіе времена его стали вытѣснять другіе модные камни. Объ этомъ можно только пожалѣть, но когда нибудь это можетъ переимѣниться, когда люди вспомнятъ, какіе дивные матеріалы даны природой въ ихъ распоряженіе и откажутся отъ страсти къ новымъ, непрочнымъ и искусственнымъ матеріаламъ. Шрудно объяснить причину этого явленія. Почему часто за какую нибудь вещь, хотя бы вазу изъ стекла, маіолики, цинка и тому подобныхъ матеріаловъ, платятъ во много разъ дороже, чѣмъ за вещь изъ агата, оникса, яшмы, горнаго хрусталя и подобныхъ незнающихъ износа матеріаловъ съ прелестной окраской? Въ извѣстной мѣрѣ, пожалуй, за это отвѣтственно безвкусіе отдѣлки и оправы, являющееся за послѣдній вѣкъ характернымъ свойствомъ работъ изъ камня. Не слишкомъ соблазнительны, конечно, на примѣръ, шкатулочки изъ тонкихъ пластинокъ агата или оникса въ непрочной оправѣ изъ какого то быстро рыжѣющаго или зеленѣющаго металла. Шакія вещи всякому приходилось видѣть, а онѣ положительно опошляютъ прекрасный природный матеріалъ. Приходится недоумѣвать, почему въ области прикладнаго искусства во всей Европѣ такъ много художниковъ обращаетъ свое творческое дарованіе на эфемерные, не солидные матеріалы, оставляя безъ вниманія многочисленныя и разнообразныя матеріалы природныя.

Шуть въ первомъ ряду стоятъ какъ разъ камни, полудрагоценныя и другіе. Почти невозможно въ настоящее время найти въ продажѣ вещь изъ агата, оникса, орлеца, яшмы, обсидіана, малахита и т. п., сработанную дѣйствительно со вкусомъ. Лишь когда особо дорогой матеріалъ, какъ нефритъ или лазурикъ, попадаютъ въ руки ювелира, получаютъ художественныя произведенія.

Какая масса энергіи творчества и работы тратится на современную керамику — мы здѣсь не говоримъ о благородномъ фарфорѣ — на массовое производство имѣющихъ невѣроятный сбытъ разнообразныхъ вазъ, пепельницъ и проч., въ то время, какъ неисчерпаемое богатство цѣнныхъ природныхъ матеріаловъ оставляется безъ вниманія. Шакъ дѣло обстоитъ за границей и, пожалуй, еще въ большей мѣрѣ у насъ на уральскихъ



Ка́мея изъ трехцвѣтнаго оникса — портр.  
Имп. Маріи Феодоровны.  
Camée en onyx — portrait de l'Impé-  
ratrice Marie Féodorovna.

Ка́мея изъ халцедоникса — портр. Ека-  
терины II, раб. Имп. Маріи Феодоровны.  
Camée en calcédoine — portrait de l'Impé-  
ratrice Catherine II.

Ка́мея изъ двухслойнаго халцедоникса —  
портретъ Императора Павла.  
Camée en calcédoine — portrait de  
l'Empereur Paul I.

(Императорскій Эрмитажъ — Ermitage Impérial).



Золотая табакерка съ мозанкой изъ агата.  
(Императорскій Эрмитажъ).  
Tabatière en or incrusté d'agate. XVIII-e s.  
(Ermitage Impérial).



Кубки изъ агата, въ золотыхъ оправкахъ съ серебромъ, эмалью и драгоценными каменьями. Итал. раб. XVI в.  
(Императорскій Эрмитажъ).  
Gobelets en agate montés en or et ornés d'argent, émail et pierreries. Italie, XVI-e s.  
(Ermitage Impérial).

гранильняхъ. Шолько тамъ, гдѣ выдѣлываются очень крупныя и очень дорогія вещи, къ работѣ привлекаются художественныя силы, въ остальномъ же эта промышленность не выходитъ изъ рамокъ изготовленія безвкусныхъ издѣлій и бессильна создать изъ прелестнаго матеріала что либо дѣйствительно красивое. И промышленность эта все мельчаетъ и падаетъ. На Уралѣ многіе матеріалы совсѣмъ уже заброшены и трудно сказать, чему больше удивляться — скудности ли мысли и художественнаго чутья или отсутствію инициативы, благодаря которому прекрасный матеріалъ оказывается безъ сбыта и неспособенъ къ борьбѣ съ конкуренціей? Пока будутъ примѣняться безвкусная отдѣлка камня и плохая монтировка — надѣяться не на что. Теперь же получается впечатлѣніе — читатель разрѣшитъ сравненіе — будто слушаешь Шопена, Вагнера или Чайковскаго въ исполненіи шарманки.

Извинившись за отступленіе, вернемся къ нашей темѣ.

Если въ халцедонѣ встрѣчаются облачныя сгущенія окраски, то онѣ называется облачнымъ; при болѣе опредѣленной окраскѣ получаютъ разновидности, различаемыя иногда подѣ особыми наименованіями. Такъ, рѣдкій синій халцедонъ, по окраскѣ иногда приближающійся къ сапфиру и встрѣчающійся въ Забайкальѣ около Нерчинска, въ Семиградѣ и въ Индіи, носитъ у шлифовальщиковъ названіе «сапфиринъ»; блестящій желтый, похожій на воскъ — «церахитъ»; молочно-бѣлый — «бѣлый карнеолъ» и др. Всякій халцедонъ, развѣ онѣ отличается выдающейся прозрачностью, называется «восточнымъ». Дальнѣйшими разновидностями являются: точечный халцедонъ, точечный агатъ или Стефановъ камень; это бѣлый или сѣрый халцедонъ въ мелкихъ красныхъ пятнышкахъ; онѣ особенно хорошъ, если пятнышки совсѣмъ мелки и представляются въ видѣ точекъ, равномерно разбѣянныхъ по всей поверхности камня. Въ собраніи перстней Императорскаго Эрмитажа мы видимъ нѣсколько такихъ камней.

Моккскимъ камнемъ или дендритовымъ агатомъ называется бѣлый или сѣрый халцедонъ, въ массѣ котораго вкраплены красныя, бурныя или черныя дендриты, т. е. включенія, имѣющія видѣ деревцовъ или кустиковъ. Дендриты образуются изъ растворовъ желѣза или марганца, проникшихъ въ мельчайшія скважинки въ толщѣ камня; по испареніи воды окрашивающія вещества остаются въ видѣ такихъ древовидныхъ включеній, причѣмъ желѣзо даетъ красныя и бурныя дендриты, марганецъ — черныя. Шрудность шлифовки такихъ камней заключается въ снятіи поверхности настолько, чтобы дендриты вырисовывались вполне ясно и отчетливо. Въ концѣ XVIII в. камень этотъ былъ сильно въ модѣ въ Англіи, Германіи и у насъ, въ Россіи. Названіе «Моккскій камень» произошло отъ того, что этотъ камень первоначально привозился, будто бы, исключительно изъ г. Мокки въ Аравіи у Краснаго моря. Въ позднѣйшее время онѣ доставлялся преимущественно изъ Индіи, гдѣ встрѣчается въ отложеніяхъ гальки, а иногда и въ видѣ крупныхъ желваковъ сферической, гроздевидной или миндалевидной формы въсомъ до 40 фунтовъ; привозятъ его и изъ Скалистыхъ горъ С. Америки. Онѣ цѣнится тѣмъ выше, чѣмъ яснѣй и отчетливѣй выступаетъ древовидный рисунокъ. Въ срединѣ XIX в. нѣкому торговцу агатами въ Оберштейнѣ удалось выра-



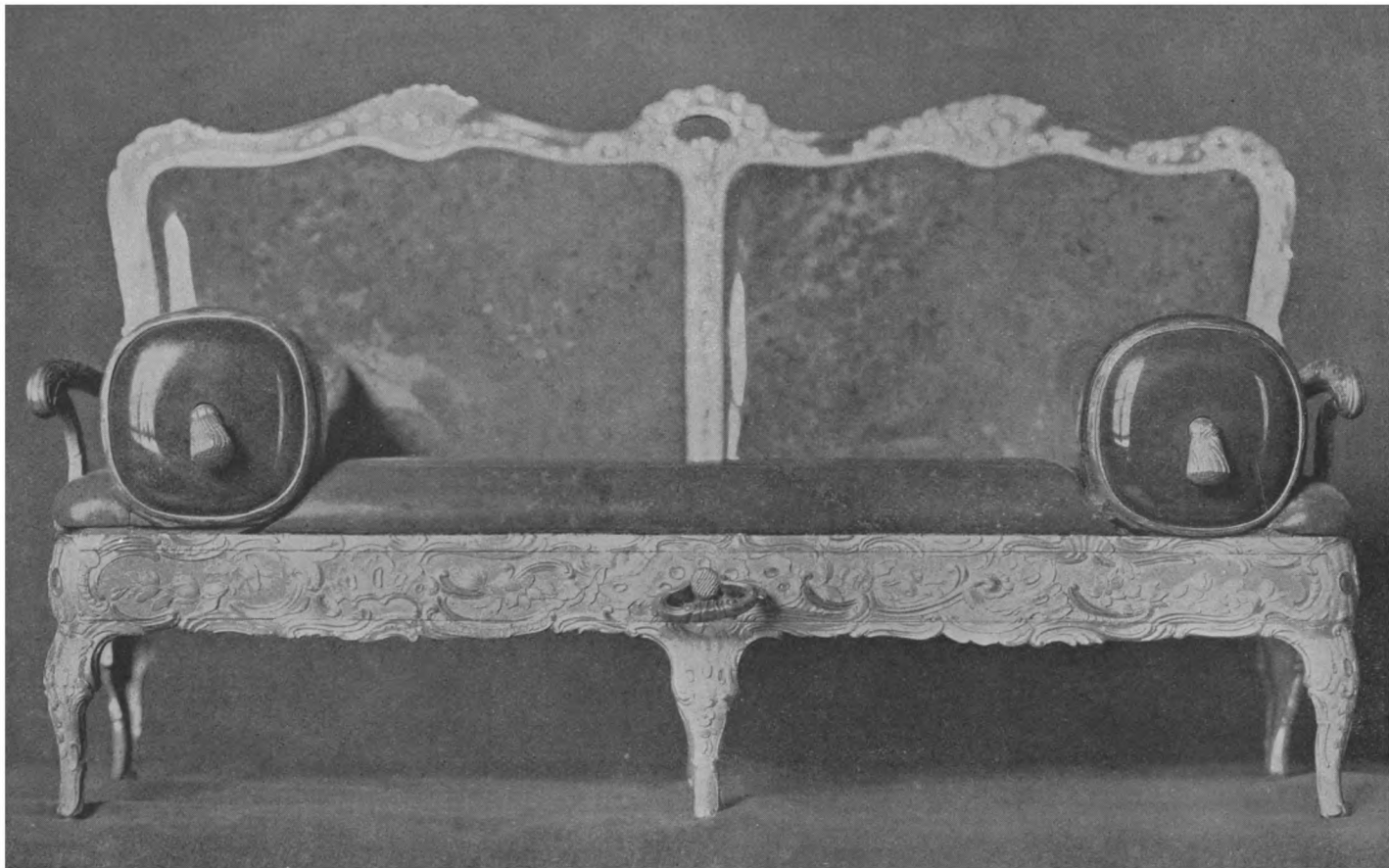
ботать способъ искусственно производить на шлифованныхъ камняхъ такія древовидныя фигуры, приче́мъ по красотѣ рисунка эти искусственныя фигуры даже превосходили естественныя образования.

Весьма близокъ къ предыдущему моховикъ (моховой агатъ или халцедонъ), характеризующійся болѣе или менѣе обильными вѣтвистыми минеральными включениями зеленого цвѣта; подобныя включенія иногда встрѣчаются и въ горномъ хрусталѣ. Волокнистыя спутанныя включенія эти иногда вполне производятъ впечатлѣніе мха, заключеннаго въ массѣ минерала. Эта разновидность встрѣчается въ западной Индіи. Кроме того, за послѣднія 50 лѣтъ изъ Китая сталъ вывозиться наряду съ природнымъ зеленымъ моховикомъ еще и искусственный — красный и желтый. Прекрасные моховики встрѣчаются также въ С. Америкѣ.

Энгидросъ (Enhydros) называется халцедонъ, примѣняемый для украшеній лишь изрѣдка, и то болѣе въ качествѣ диковинки. Это обычно некрупный халцедонъ, содержащій внутри полость, частью заполненную жидкостью, именно водой. Мы не станемъ здѣсь о немъ распространяться, упомянувъ его лишь для полноты. Слѣдуетъ отмѣтить, что уже Плиніи о немъ говоритъ и называетъ мѣсто нахождения его Монте Шондо близъ Виченцы. И въ настоящее время въ Италиі на Монте Беричи находятъ такіе камни; встрѣчаются они и въ Уругваѣ.

Раковиннымъ агатомъ называются халцедоны, съ вида похожіе на конгломератъ раковинокъ. Название неправильно, вѣрнѣе было бы «раковинный халцедонъ», такъ какъ камень этотъ не имѣетъ характерныхъ признаковъ агата.

Карнеоломъ (у французовъ *cornaline*) называется красный халцедонъ. Окраска его то равномерная, то ясно выдаетъ отдѣльные слои, часто нѣсколько отличные по цвѣту, и колеблется отъ темнаго кроваваго до благаго со слабымъ красноватымъ или желтоватымъ оттѣнкомъ. Густоокрашенные, красивые карнеолы темнаго и равномернаго цвѣта безъ всякой полосатости издавна называются «карнеолами стараго камня» или же «мужскими». Лучшими и наиболѣе цѣнными считаются тѣ, которые въ проходящемъ свѣтѣ насыщенно кровавокрасные, а въ отраженномъ — исчерна-багровые. Такіе карнеолы доставляются изъ Индіи, гдѣ ихъ, равно какъ въ Персіи, Турціи и Средней Азіи, съ давнихъ поръ, особенно же въ XVI и XVII вв., очень цѣнили. Болѣе свѣтлые карнеолы называются «женскими», они гораздо зауряднѣе «мужскихъ». Среди многихъ тысячъ карнеоловъ находится лишь мало такихъ, которые заслуживали бы названья «стараго камня», а громадное большинство либо свѣтлое, либо имѣетъ желтоватый или буроватый оттѣнокъ, либо, наконецъ, содержитъ трещины или скважины. Отъ красной яшмы карнеолъ отличается прозрачностью. Окраска карнеола обуславливается присутствіемъ желѣза; въ красныхъ карнеолахъ оно содержится преимущественно въ видѣ безводной окиси, а при большемъ содержаніи водной окиси (гидрата окиси) получаютъ желтые и бурые тона. При высокой температурѣ водная окись, теряя воду, переходитъ въ безводную, а вмѣстѣ съ тѣмъ желтая окраска переходитъ въ болѣе или менѣе чистую красную. Въ виду этого карнеолы получаютъ свой характерный красный цвѣтъ часто лишь послѣ предварительной прокалки, приче́мъ



Чернильница из гелиотропа и золота. XVIII в. Дрезденской раб.  
(Императорской Эрмитаж).

Encrier en héliotrope monté en or. Dresde, XVIII-e s.  
(Ermitage Impérial).



Книжка из гелиотропа и золота.  
Парижской работы. XVIII в.  
(Императорский Эрмитаж).

Carnet en héliotrope et or.  
Paris, XVIII-e s.  
(Ermitage Impérial).

отъ такой обработки цѣнность ихъ нерѣдко значительно повышается. Хорошіе результаты получаются при этомъ, однако, лишь въ томъ случаѣ, если камень содержитъ достаточно желѣза; но уже съ давнихъ поръ извѣстны способы повышения содержанія его въ камнѣ. Достигается это нагрѣваніемъ и прокаливаніемъ карнеоловъ вмѣстѣ съ желѣзомъ и азотной кислотой. Операция эта требуетъ извѣстной опытности, такъ какъ при слишкомъ сильномъ прокалываніи карнеолъ становится бѣлымъ и мутнымъ и даже легко растирается въ порошокъ.

Хотя карнеолъ встрѣчается во многихъ мѣстахъ въ средней Европѣ, однако матеріалъ, поступающій въ шлифовку, почти цѣликомъ доставляется изъ Индіи, Бразиліи и Уругвая. Главныя мѣстонахожденія его слѣдующія: въ Индіи — въ горахъ Раджинила близъ Ратанпура по нижнему теченію Нербудіи, гдѣ встрѣчаются экземпляры въ 30 фунтовъ вѣсомъ. Окраска карнеоловъ въ сыромъ видѣ, т. е. такихъ, какими они получаютъ на мѣстахъ выработки, бываетъ самая разнообразная — черноватая, оливково-зеленая, молочнобѣлая и т. д., красная же почти никогда. Лишь послѣ прокалыванія или послѣ продолжительнаго дѣйствія солнечныхъ лучей они становятся красными. Оливково-зеленые въ сыромъ видѣ пріобрѣтаютъ особенно красивый красный цвѣтъ. Большая часть добытыхъ здѣсь карнеоловъ отшлифовывается въ Камбей близъ Бароды. Другія индійскія мѣстонахожденія карнеоловъ разрабатываются около Баятша и, кромѣ того, ихъ находятъ въ галькѣ нѣкоторыхъ рѣкъ. Главнымъ мѣстонахожденіемъ карнеоловъ въ Ю. Америкѣ является Кампо ди Мойа близъ Рио Пардо; тутъ они встрѣчаются обыкновенно въ видѣ сфероидальныхъ желваковъ совмѣстно съ агатомъ.

По сравненію съ названными, всѣ прочія мѣстонахожденія, напримѣръ, сибирскія или урвикскія въ Куинсландѣ, не имѣютъ никакого значенія. Японія имѣетъ свои собственные карнеолы, изъ которыхъ въ былое время изготовлялись бусы, которыя играли замѣтную роль въ торговыхъ сношеніяхъ голландцевъ съ Японіей въ XVII и XVIII вв. Кромѣ того, въ Японіи и Китаѣ изъ карнеола выдѣлывались флакончики, табакерки, ручки для мелкихъ вещицъ, а мелкіе кусочки часто примѣнялись, въ манерѣ «*pietra dura*», для вставокъ и накладокъ на золотъ, серебръ, бронзъ, камнѣ и лакъ. Магометанскій Востокъ пользовался карнеоломъ преимущественно для выдѣлки печатей и амулетовъ, которые украшались удивительно тонкими письменами, вытравленными или вырѣзанными на гладкой поверхности камня. Широкое распространеніе карнеолъ имѣлъ также въ Персіи, Турціи, на Балканскомъ полуостровѣ, въ Польшѣ и Венгріи, гдѣ особенно въ XVII и XVIII вв. онъ шелъ на украшеніе сѣделъ, сбруи и всякаго рода оружія. Начинаясь въ Китаѣ, область распространенія карнеола въ качествѣ украшенія захватывала всю Монголію и заходила далеко въ глубь Сибири; въ этихъ странахъ, какъ и въ Средней Азійи у туркменовъ и киргизовъ его обыкновенно оправляли серебромъ, часто филиграновой работы. Впродолженіе всего XVIII в. онъ высоко цѣнился во всей Европѣ для табакерокъ, перстней и проч., а въ эпоху Имперіи и до 1820-хъ гг. популярность его, какъ матеріала для печатей, возросла до чрезвычайности. Дѣло въ томъ, что карнеолъ гораздо менѣ хрупокъ, чѣмъ другіе халце-



доны, и поэтому прекрасно принимает гравировку и превосходно полируется. Знакомыя всѣмъ крупныя печати въ золотыхъ оправкахъ, носившіяся на широкой цѣпочкѣ на жилетѣ, почти всегда дѣлались изъ карнеола, этого требовала мода. Въ перстняхъ и въ украшеніяхъ карнеолы въ то время часто ставились на золотой или серебряной фольгѣ, отчего понятно сильно выигрывали блескъ и окраска. При всѣмъ разнообразіи формъ, которыя придавались карнеоламъ — кругъ, овалъ, многоугольникъ, щитокъ и т. п. — они вездѣ и у всѣхъ народовъ шлифовались почти исключительно съ плоской поверхностью, безъ фасетокъ; лишь рѣдко встрѣчаются камни съ выпуклымъ шлифомъ розеточной грани и такіе карнеолы необыкновенно красивы.

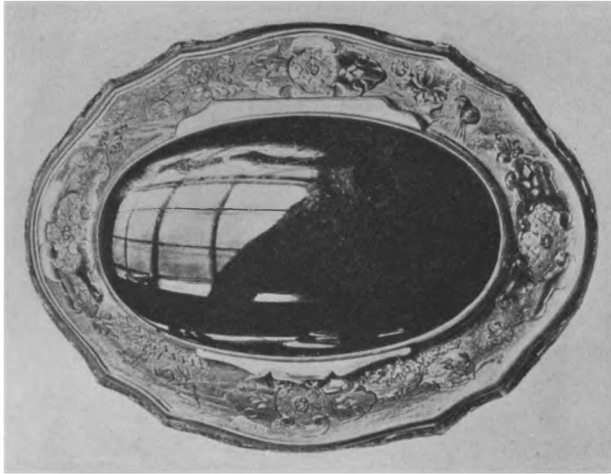
Въ самой близкой связи съ карнеоломъ находится «сардеръ» — бурый халцедонъ, который бываетъ прекраснаго блестящаго каштановаго цвѣта, часто нѣсколько оранжеваго оттѣнка. Провести опредѣленную грань между карнеоломъ и сардеромъ нелегко, ввиду постепенности переходовъ окраски отъ красной карнеоловой до бурой — цвѣта сардера. Лучшими образцами сардера считаются тѣ, которые въ отраженномъ свѣтѣ коричневыя, а въ проходящемъ просвѣчиваютъ краснымъ цвѣтомъ. «Песочнымъ сардеромъ» называются экземпляры съ многочисленными непрозрачными пятнышками болѣе темнаго цвѣта, чѣмъ основной. Хорошіе экземпляры сардера рѣдки и поэтому цѣна ихъ довольно высока.

Въ концѣ XIX в. былъ найденъ способъ искусственной окраски безцвѣтнаго халцедона въ красивый, насыщенный и равномерный коричневый цвѣтъ. Окрашенные такимъ образомъ камни идутъ у честныхъ торговцевъ подъ названьемъ «сардуинъ».

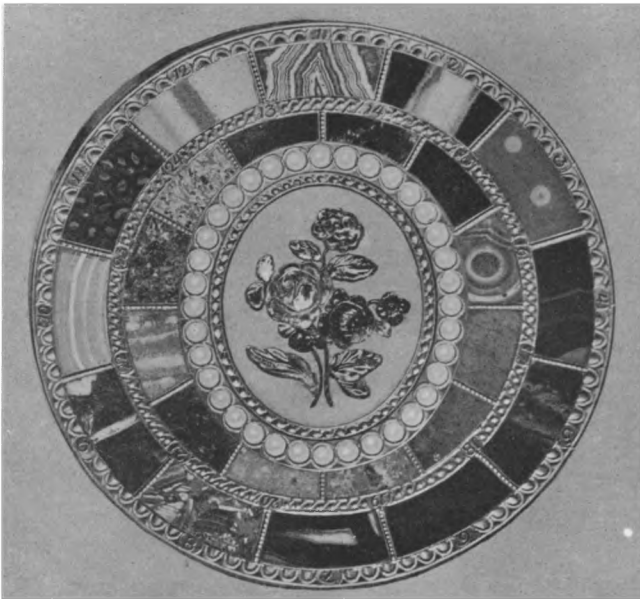
Греческое названіе «плазма» присваивается зеленому халцедону. Цвѣтъ его обыкновенно темный луковый, рѣже яблочно-зеленый и бѣлесоватый. Окрашивающимъ веществомъ плазмы являются «зеленая земля» и нѣкоторые минералы, крупинки и чешуйки которыхъ, равномерно распределенныя во всей массѣ минерала, и даютъ плазмѣ ея однородную окраску. Поэтому плазма просвѣчиваетъ гораздо слабѣе всѣхъ прочихъ халцедоновъ и по виду вполне приближается къ зеленой яшмѣ, сходство съ которой увеличивается еще характеромъ излома, не занозистаго, а почти гладкаго. Лишь микроскопъ обнаруживаетъ ихъ различіе: плазма имѣетъ, какъ всѣ халцедоны, волокнистое строеніе, яшма же мелкозернистое. По наружному же виду ихъ часто совсѣмъ невозможно различить.

Замѣчательно, что долгое время плазма въ обработанномъ видѣ была извѣстна лишь изъ раскопокъ древняго Рима и римскихъ колоній, и до сихъ поръ мы не знаемъ, откуда именно римляне добывали сырой матеріалъ. Позднѣе были открыты нѣкоторыя мѣстонахожденія плазмы и, начиная съ середины XIX в., она вывозится изъ Индіи, гдѣ, какъ и карнеолъ, встрѣчается часто въ прекрасныхъ экземплярахъ въ вулканическихъ породахъ. Въ Германіи плазма встрѣчается въ Шварцвальдѣ и въ Баденѣ, иногда въ превосходныхъ образцахъ, причемъ обыкновенно въ видѣ включеній въ сфероидахъ порфира.

Весьма близокъ къ плазмѣ другой зеленый халцедонъ, извѣстный подъ названьемъ «гелиотропъ», часто именуемый также «кровяной



**Золотая табакерка съ карнеоловъ. Нѣмецк. раб. XVIII в.  
(Императорскій Эрмитажъ).  
Tabatière en or avec cornaline. Allemagne. XVIII-e s.  
(Ermitage Impérial).**

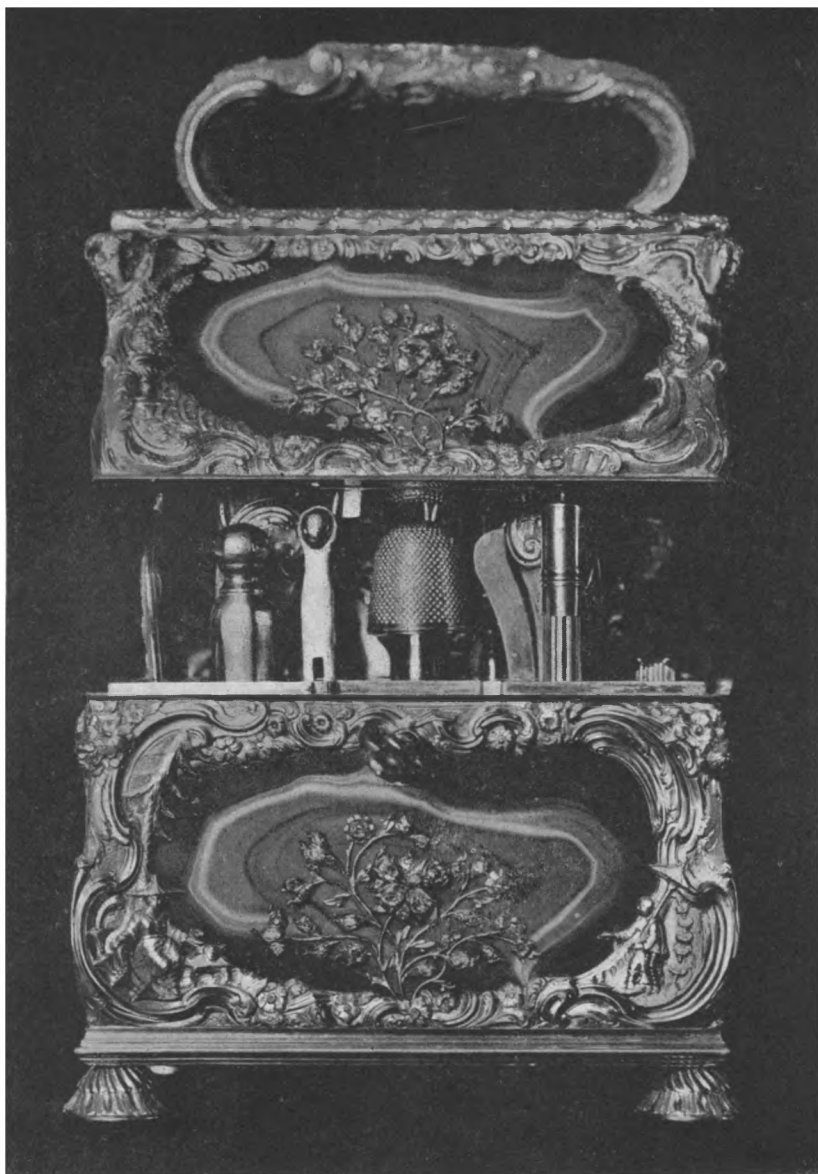


**Золотая табакерка со вставками 24 видовъ агата. XVIII в.  
(Императорскій Эрмитажъ).  
Tabatière en or et 24 espèces d'agate. XVIII-e s.  
(Ermitage Impérial).**



Несесеръ изъ глазчатого и трубчатого агата, золота и брилліантовъ. Англійск. раб. XVIII в.  
(Императорскій Эрмитажъ).

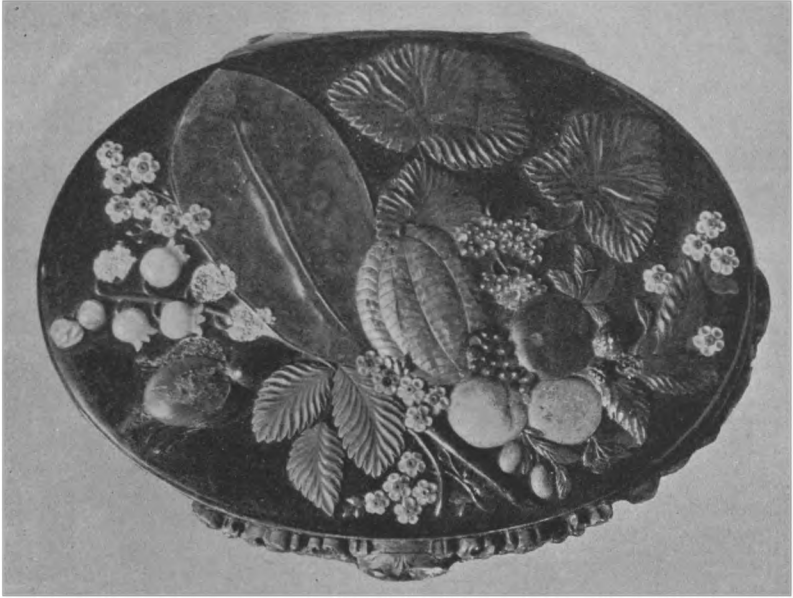
Nécessaire en agate, or et brillants. Angleterre, XVIII-e s.  
(Ermitage Impérial).



Несессеръ изъ агата и золота съ брилліантами. Франц. раб. XVIII в.  
(Императорскій Эрмитажъ).

Nécessaire en agate et or avec brillants. France, XVIII-e s.  
(Ermitage Impérial).





Табакерка изъ агата („dietra dura“). Итальянской раб. XVIII в.  
(Императорскій Эрмитажъ).  
Tabatière en agate. Italie, XVIII-e s.  
(Impérial Ermitage).

яшмой», «jaspe sanguin» или «восточной яшмой». Отъ плазмы онѣ отличается только тѣмъ, что въ зеленую основную массу вкраплены красивые кроваво-красныя точки и пятнышки. Красныя пятнышки эти сравнивали съ каплями крови — отсюда и названіе этой разновидности. Камень тѣмъ цѣннѣе, чѣмъ красивѣе цвѣтъ пятнышекъ, чѣмъ ровнѣе они по величинѣ и чѣмъ равномернѣе распределены по фону. Зеленая основная масса всегда менѣе прозрачна, чѣмъ вкрапленныя красныя пятна. Встрѣчаются также образцы съ желтыми вкрапленіями, но они мало цѣнятся.

Гелиотропъ пользовался большою популярностію, особенно въ XVIII в.; онѣ шелъ на перстни, табакерки, оправу карманныхъ часовъ, несесеровъ и т. д., а какъ матеріалъ для печатей онѣ и въ наше время стоитъ чуть ли не на первомъ мѣстѣ. Но уже въ болѣе раннія эпохи гелиотропъ очень цѣнился и изъ его красныхъ пятенъ извлекались художественные эффекты. Такъ, въ Национальной библиотекѣ въ Парижѣ хранится рельефъ рѣзанный на гелиотропѣ, который изображаетъ бичеваніе Христа, причѣмъ красныя пятнышки камня использованы съ большимъ искусствомъ, изображая капли крови на одеждахъ дѣйствующихъ лицъ. Сырой матеріалъ доставляется почти исключительно изъ Индіи, преимущественно съ полуострова Качиваръ и изъ мѣстности, лежащей на сѣверо-востокъ отъ Бомбея; тамъ встрѣчаются куски до 40 ф. вѣсомъ. Мѣстонахожденія его въ Семиградѣ, Китаѣ и Бухарѣ, не имѣютъ большого значенія. Въ новѣйшее время на европейскій рынокъ стали поступать красивые образцы гелиотропа изъ Австраліи и Бразиліи. Гелиотропъ представляетъ собой очаровательный и чрезвычайно солидный матеріалъ, вполне достойный оправы изъ золота, съ желтымъ блескомъ котораго она великолѣпно гармонируетъ.

Агатъ, получившій свое названіе отъ сицилійской рѣки Ахатъ (Achates, Drillo) изъ всѣхъ халцедоновъ имѣетъ наибольшее значеніе. Онѣ слоистаго строенія, причѣмъ разные слои имѣютъ различную окраску и прозрачность, вслѣдствіе чего, на изломѣ или на шлифѣ получается отчетливая полосатость. Толщина каждаго слоя въ большинствѣ случаевъ одинаковая; широкія на первый взглядъ полосы оказываются составленными, однако, изъ множества весьма тонкихъ полосокъ или слоевъ одинаковаго цвѣта. Англійскій физикъ Brewster опредѣлилъ подъ микроскопомъ 17000 отдѣльныхъ отчетливо отграниченныхъ слоевъ въ образцѣ агата толщиной въ 1 дюймъ. Цвѣта, въ которые окрашены отдѣльные слои, весьма разнообразны: одни почти безцвѣтны, другіе молочно-бѣлые, сѣрые, голубоватыя, желтоватыя, буроватыя, далѣе слои болѣе густой окраски — желтыя, красныя, бурныя, сѣрыя, рѣже зеленныя, голубыя и черныя. Такъ какъ цвѣта эти вполне сходны съ цвѣтами равномерно-окрашенныхъ халцедоновъ, съ которыми мы уже познакомились подъ названіями карнеолъ, сардеръ и проч., то агаты, въ которыхъ преобладаетъ окраска той или иной разновидности, называются часто по слѣднимъ: халцедоновый агатъ, карнеоловый агатъ, яшмовый агатъ (если совершенно непрозрачныя полосы чередуются съ прозрачными) и т. д.

Главная красота агата заключается въ пріятныхъ контрастныхъ сочетаніяхъ цвѣтовъ отдѣльныхъ слоевъ. Красиво окрашенные и мѣстами сильно прозрачныя агаты раньше часто назывались восточными.

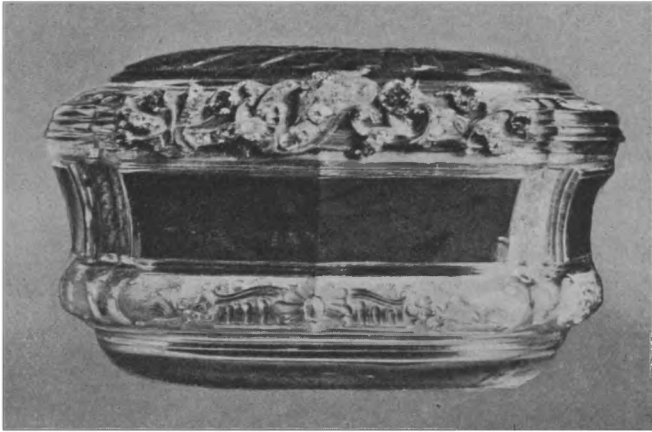
Агаты въ ихъ первоначальномъ натуральномъ видѣ обыкновенно невзрачны и очень слабо окрашены; лишь рѣдко встрѣчаются агаты съ природной интенсивной окраской. Однако, ее можно усилить искусственно, примѣры чего извѣстны уже за много вѣковъ до Р. Х. Что касается природныхъ формъ агата, то онъ рѣдко образуетъ жилы, а чаще заполняетъ округлыя пустоты въ вулканическихъ породахъ, напр. порфирѣ, базальтѣ и др., или образуетъ «миндалины» (болѣе или менѣе овальныя заполнения пустотъ) въ мелафировомъ миндальномъ камнѣ. Въ шлифовку идетъ агатъ почти исключительно въ видѣ миндалинъ.

Во всякой миндалинѣ слои агата располагаются параллельно стѣнкамъ полости: исключеніемъ являются лишь миндалины южно-американскія, въ коихъ слои сперва также слѣдуютъ формѣ полости, а затѣмъ дѣлаютъ крутой перегибъ къ противоположной стѣнкѣ. Лишь въ рѣдкихъ случаяхъ агатъ непосредственно прилегаетъ къ породѣ, обычно же между ними прослоенъ зеленый землистый минералъ, схожій со слюдой и называемый «зеленой землей», которая иногда даетъ окраску агату, какъ въ моховикѣ, плазмѣ и геліотропѣ. Агатъ почти никогда не заполняетъ собою всю полость и по срединѣ остается пустота, въ которой располагаются еще слои кристалловъ, кварца или аметиста. Размѣры миндалинъ колеблются отъ горошины до внушительной величины; такъ, въ Бразиліи была найдена миндалина вѣсомъ около 120 пудовъ.

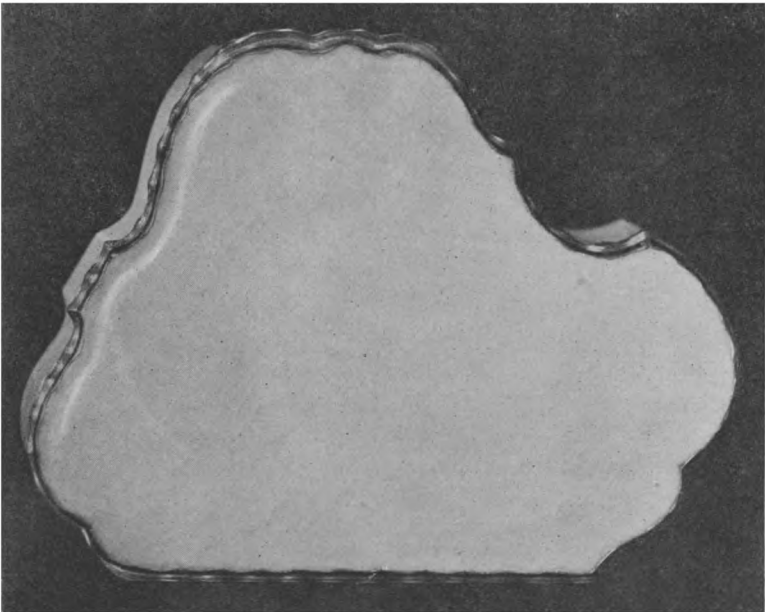
Важнѣйшіе агатовые пріиски около р. Наге, притока Рейна, систематически эксплуатировались втеченіе многихъ вѣковъ и камни поступали для шлифовки въ многочисленныя мѣстныя кустарныя мастерскія, преимущественно же въ Оберштейнъ и въ Идаръ, которыя и нынѣ поставляютъ агатовыя издѣлія на весь міръ.

Уже въ 1497 г. хроники упоминаютъ объ Оберштейнской агатовой промышленности, какъ о давно существующей. Ввиду постепеннаго истощенія мѣстныхъ пріисковъ, промышленность эта стала хирѣть, пока въ 1830-хъ гг. не начался новый расцвѣтъ ея, вызванный, во первыхъ, открытіемъ бразильскихъ агатовыхъ пріисковъ, а во вторыхъ изобрѣтеніемъ въ это время искусственной окраски матеріала. Въ настоящее время въ шлифовальни Оберштейна и Идара со всего свѣта стекаются всевозможныя пригодныя для шлифовки камни — халцедоны всѣхъ сортовъ, цитрины, аметисты, горный хрусталь, даже лазурикъ и малахитъ. Но главнымъ матеріаломъ мѣстной промышленности все же остается агатъ; его выписываютъ оптомъ и перепродаютъ въ шлифовальныя заведенія, причѣмъ эта продажа производится по старинной традиціи, ставшей какъ бы закономъ, съ публичныхъ торговъ.

Какъ сказано, нынѣ агаты виѣвропейскаго происхожденія заняли преобладающее положеніе, напр. агаты изъ Ю. Америки, гдѣ провинція Ріо Гранде да Суль и примыкающій къ ней Уругвай доставляютъ чудные камни. Южно-американскіе агаты называются, обыкновенно, независимо отъ ихъ дѣйствительнаго мѣстонахожденія, «бразильскими»; ихъ находятъ вмѣстѣ съ аметистами, цитринами и другими халцедонами, на примѣръ, карнеоломъ. Бразильскія мѣстонахожденія были открыты въ 1827 г. выходцами изъ Оберштейна, эмигрировавшими въ Бразилію ввиду упадка агатовой промышленности на родинѣ. Разработка южно-



Табакерка изъ карнеола въ золотой оправѣ.  
(Императорскій Эрмитажъ).  
Tabatière en cornaline montée en or.  
(Ermitage Impérial).



Табакерка изъ молочнаго агата. Нѣмецк. раб. XVIII в.  
(Императорскій Эрмитажъ).  
Tabatière en agate. Allemagne, XVIII-e s.  
(Ermitage Impérial).



Табакерки изъ геліотропа. XVIII в.  
(Императорскій Эрмитажъ).  
Tabatières en héliotrope. XVIII-e s.  
(Ermitage Impérial).

американскихъ приисковъ сопряжена съ значительными трудностями, ввиду того, что они расположены въ пустынныхъ мѣстахъ и сообщеніе съ моремъ затруднительно.

Долгое время изъ Ю. Америки поступали лишь голубовато-сѣрые агаты, довольно невзрачные, но обладавшіе цѣнными преимуществами передъ оберштейнскими: благодаря менѣе плотному строенію, они легче принимаютъ окраску и слоистость ихъ, обыкновенно прямая, неволнистая, подходитъ шлифовальщикамъ, какъ матеріалъ для ониксовъ. Образцы съ природной черной окраской встрѣчаются весьма рѣдко — одинъ камень на нѣсколько тысячъ пудовъ; также рѣдки изумрудно-зеленныя прослойки, располагающіяся всегда непосредственно подъ амethystовой корой, и еще рѣже розовая окраска, тогда какъ мясисто-красная карнеоловая встрѣчается часто.

Индія имѣетъ въ своихъ миндальнокаменныхъ породахъ, образующихъ Декканское плоскогоріе, богатый источникъ для добычи халцедоновъ и агатовъ. Почти такъ же богаты ими старинное княжество Гуджерагское, часть Раджпутаны и нѣкоторыя иныя мѣстности. И тутъ, какъ и въ нѣкоторыхъ мѣстахъ Бразиліи, имѣются громадныя залежи лежащихъ на землѣ миндалинъ, оставшихся послѣ разрушенія окружавшей ихъ когда-то коренной породы; мѣстами онѣ смываются дождями въ рѣчныя русла и попадаютъ, такимъ образомъ, въ главныя отложенія. Однако, несмотря на распространенность индійскихъ халцедоновъ, они далеко не вездѣ хороши и годны для шлифованія. Шолько окрестности Ратанпура на нижнемъ теченіи Нербудды и область сѣвернѣе Раджкота доставляютъ дѣйствительно превосходные камни; шлифовка ихъ процвѣтаетъ у индусовъ уже свыше 2.000 лѣтъ въ Вгоаш и въ Камбѣ. Изъ туземныхъ граниленъ имѣютъ въ настоящее время значеніе лишь камбейскія (сѣвернѣе Бомбея). Онѣ работаютъ и на индійской, и на арабской, и на европейской вкусъ, и въ Европу вывозятся, помимо сырого матеріала, также и готовые издѣлія. Прииски и гранильны имѣются также и въ Китаѣ, Японіи и Индокитаѣ, но они имѣютъ только мѣстное значеніе. Наконецъ, агаты шлифуются у насъ въ Екатеринбургѣ, однако, сравнительно въ небольшомъ количествѣ, ввиду изобилія другихъ превосходнѣйшихъ минераловъ.

Обработка халцедона ведется слѣдующимъ образомъ. Сперва изъ камня грубо, при помощи долота и молотка, а въ случаѣ болѣе цѣнныхъ образцовъ, — распиловкой, выработываютъ требуемую форму; затѣмъ приступаютъ къ шлифовкѣ, которая производится при помощи точильныхъ круговъ. Любопытно, что при шлифовкѣ агатъ красиво фосфоресцируетъ яркимъ бѣлымъ свѣтомъ съ красноватымъ оттѣнкомъ. Для полировки пользуются трепеломъ на особомъ станкѣ съ быстро вращающимся цилиндромъ твердаго дерева или оловяннымъ либо свинцовымъ дискомъ. Для просверливанія примѣняются быстро вращающіяся стальные сверла, съ коронкой изъ алмазовъ. Весьма большую роль въ дѣлѣ обработки агата играетъ гравированіе — техника очень древняя. Гравированіе особенно примѣняется для ониксовъ. Предназначенный для гравированія камень вырѣзывается съ такимъ расчетомъ, чтобы слоистость шла параллельно плоской поверхности его и чтобы полученная такимъ образомъ



небольшая пластинка состояла изъ двухъ слоевъ — бѣлаго и окрашеннаго. Такъ подготовленные камни идутъ на выдѣлку камей и инталій, причемъ для первыхъ гравировку ведутъ такъ, чтобы получить бѣлую рельефную фигуру на темномъ фонѣ, а для вторыхъ выбираютъ темный слой до бѣлаго и уже въ бѣломъ слое выработываютъ углубленную фигуру. Иногда примѣняютъ и трехслойные камни, чтобы получить, напримеръ, бѣлую фигуру съ красными волосами и одѣянiемъ на темномъ фонѣ. Въ Оберштейнѣ выдѣлываются обыкновенно только самые камни, для камей и инталій, а рѣзьба и гравированiе производятся, главнымъ образомъ, въ Парижѣ и въ Италiи.

Громадное значенiе для агатовой промышленности имѣетъ искусственное окрашиванiе, особенно съ тѣхъ поръ, какъ материалъ сталъ поступать изъ Бразилiи. Часто операцiя эта производится съ отшлифованными уже камнями. Лишь въ 1813 г. въ Европѣ была вновь открыта способность халцедоновъ и агатовъ измѣнять свою окраску отъ нагрѣва, что было извѣстно Востоку уже болѣе 2.000 лѣтъ. Въ 1819 году научились въ Идарѣ полученiю черной окраски, другими словами изготовленiю ониксовъ. Одинъ торговецъ изъ Идара узналъ этотъ способъ отъ товарища по профессiи — италiанца, одного изъ тѣхъ, которые навѣзали ежегодно въ Оберштейнѣ для закупки камней. Съ той поры этотъ способъ, давно извѣстный въ Римѣ, въ широкихъ размѣрахъ сталъ примѣняться въ Оберштейнѣ. Спустя нѣкоторое время научились также получать искусственную окраску камней: бурую, желтую, голубую и зеленую. Возможность окрашиванья связана съ пористостью халцедоновъ и, въ частности, агатовъ. Не всѣ агаты, даже не всѣ слои одного и того же образца, пористы въ одинаковой мѣрѣ; такъ, чередующiяся съ цвѣтными молочнобѣлыя полосы совсѣмъ окраски не принимаютъ. Способы окрашиванiя часто являются секретными и относящiяся сюда явленiя пока во многихъ отношенiяхъ еще недостаточно изслѣдованы; такъ, мы не знаемъ, почему нѣкоторые камни принимаютъ одну окраску и не принимаютъ другой.

Черная окраска получается при нагрѣванiи камней въ продолженiе 2—3 недѣль въ водномъ растворѣ меда или сахара и послѣдующемъ кипяченiи ихъ въ сѣрной кислотѣ. Пористые слои становятся отъ такой обработки блестящими черными, а бѣлые кажутся еще бѣлѣй. Этимъ способомъ получаютъ тѣ красивые, встрѣчающiеся въ продажѣ, агатовые ониксы, среди которыхъ врядъ ли найдется хоть одинъ натуральной окраски, и совершенно черные агаты или ониксы. Только очень пористые образцы окрашиваются въ чистый бархатный черный цвѣтъ, болѣе плотные становятся лишь чернобурыми. Такая искусственная окраска камней могла бы коробить людей, питающихъ отвращенiе ко всему неестественному, однако, ихъ чувство, пожалуй, нѣсколько смягчится, если вспомнить, что этотъ способъ, оставляющiй безъ измѣненiя самый материалъ, какъ бы освященъ почтенной древностью и не носитъ характера современной поддѣлки. Документально установлено, что окрашиванiе камней съ помощью меда примѣнялось въ Средней Азiи (въ Бухарѣ и Сѣверной Персiи) уже много вѣковъ назадъ. Только способъ тамъ былъ примитивнѣе: опускали камни въ горшокъ съ медомъ, закупоривали и

зарывали въ накаленный песокъ степи, гдѣ и выдерживали мѣсяцами и годами. Въ настоящее время дѣло лишь ведется немного рациональнѣе и быстрѣе — въ этомъ вся разница.

Окраска въ иные цвѣта по сравненію съ окраской въ черный не играетъ крупной роли. Соляная кислота производитъ лимонно-желтую окраску — совсѣмъ не встрѣчающуюся въ природѣ. Голубой цвѣтъ разныхъ оттѣнковъ — тоже не встрѣчающійся въ природѣ — производится обработкой кровяной солью и желѣзнымъ купоросомъ; зеленую окраску производятъ хромовая кислота или растворъ солей никкеля; красную — желѣзный купоросъ при послѣдующей прокалкѣ. Отъ простого прокаливанія или нагрѣванія нѣкоторые агаты весьма удачно измѣняютъ окраску; голубоватая или сѣроватая при этомъ иногда переходитъ въ молочно-бѣлую, желтая и бурая — въ красивую красную.



Перетень съ головкой негра изъ оникса.  
*Vague en onyx.*  
 (Императорскій Эрмитажъ).  
 (Ermitage Impérial).

Отдѣльные слои, изъ которыхъ состоятъ агаты, образуютъ, особенно на шлифѣ, разнообразныя рисунки, располагаясь въ видѣ то прямыхъ, то волнистыхъ или же различно перегнутыхъ и изломанныхъ полосокъ. Въ зависимости отъ вида и формы ихъ, отчасти и отъ окраски, разновидности агата носятъ разные названія.

Главная группа обозначается общимъ названіемъ «ленточныхъ агатовъ», у нихъ отдѣльные слои параллельны между собой и образуютъ на шлифѣ либо прямые, либо равномерно изогнутыя неволнистыя полосы. Ленточный агатъ, въ которомъ молочнобѣлыя полосы чередуются съ рѣзко отграниченными окрашенными, называется ониксъ, — въ русскомъ обозначеніи — ногатъ. Ониксы, въ свою очередь, различаются по окраскѣ цвѣтныхъ полосъ. Камень съ чередующимися черными и бѣлыми полосами — ониксъ въ тѣсномъ смыслѣ слова, бѣлый съ сѣрымъ — халцедониксъ, бѣлый съ бурымъ — сардониксъ. Съ тѣхъ поръ, какъ на-

учились придавать пористымъ халцедонамъ и агатамъ окраску ониксовъ, цѣна послѣднихъ, бывшая до того очень высокой, значительно упала.

Въ древности названіе ониксѣ относилось не только къ агатовому ониксу, но и полосатому мягкому известняку, вывозившемуся изъ Египта; онѣ употреблялся на массовое производство флакончиковъ для благовонныхъ маселъ, называвшихся у древнихъ алабастронѣ. Въ позднѣйшее время за этимъ камнемъ осталось названіе «ониксовый алебастрѣ».

Другія разновидности ленточнаго агата слѣдующія. Кружковымъ агатомъ называется такой, въ которомъ полосы образуютъ отдѣльные разноцвѣтныя кольца большаго или меньшаго діаметра; глазчатый агатѣ — это кружковый агатѣ, въ которомъ центральная часть, заключенная въ кольцахъ, имѣетъ иную, особенно темную, окраску; въ крѣпостномъ агатѣ полосы образуютъ входящія и выходящія углы и рисунокъ его напоминаетъ топографическій планъ крѣпости съ ея бастионами и гласисомъ. Въ ландшафтномъ случайный рисунокъ иногда поразительно напоминаетъ пейзажную живопись. Звѣздчатый агатѣ отличается звѣздчатыми фигурами, образованными изъ ломанныхъ линий. Облачный агатѣ (съ которымъ не слѣдуетъ смѣшивать упоминавшійся выше облачный халцедонѣ съ его отдѣльными облачными пятнами) — имѣетъ рисунокъ, похожій на стилизацію облаковъ. Обломочный агатѣ — это высоко цѣнимый камень, открытый лишь въ 1750 году въ Шлоттвицѣ въ Саксоніи, когда были найдены богатая жиля ленточнаго агата, гдѣ древняя агатовая масса оказалась разбитой поперечными трещинами, а обломки ея сцементированы и спаяны аметистовымъ кварцемъ позднѣйшаго образованія. Развалиннымъ агатомъ называется разновидность обломочнаго, въ которой обломки образуютъ рисунки, очень напоминающіе развалины зданій.

Особнякомъ стоитъ трубочатый агатѣ. Названіе свое онѣ получилъ отъ заключенныхъ въ массѣ его трубочатыхъ образований особой окраски. Причиной такого строенія являются своеобразныя условія его образованія: иногда агатѣ образуетъ сталактитныя формы, направленные сверху внизъ въ полости миндалинъ, но и полость эта, впоследствии все же заполняясь вновь образовавшейся агатовой массой, такимъ образомъ включаетъ образовавшіеся ранѣ трубочатые сталактиты. Прубочатый агатѣ весьма красивъ, превосходно примѣнимъ для издѣлій въ ювелирныхъ оправкахъ, и въ XVIII в. былъ особенно популяренъ въ Англіи.

Слѣдуетъ еще упомянуть о коралловомъ агатѣ, однако, лишь ради его названія, ибо по существу это не агатѣ и не халцедонѣ, а роговикѣ, относящійся къ группѣ плотнаго кварца. Онѣ состоитъ изъ роговиковой основной массы съ включенными окаменѣлыми кораллами, выдѣляющимися въ видѣ бѣлыхъ фигуръ на красномъ фонѣ. Камень этотъ шлифуется въ Оберштейнѣ, а получается, будто бы, изъ окрестностей Адена.

Чтобы нагляднѣе показать взаимную связь приведенныхъ нами многихъ разновидностей халцедона и отношенія ихъ къ другимъ близко стоящимъ минераламъ, мы прилагаемъ систематическую таблицу группы кварца. Изъ нея мы видимъ, что въ наименованіи минераловъ существуетъ много ненужной путаницы. Шакъ, дымчатымъ топазомъ называется минералъ, ничего общаго не имѣющій съ топазомъ, а являющійся разновидностью горнаго хрусталя; коралловый агатѣ — не агатѣ, а ро-

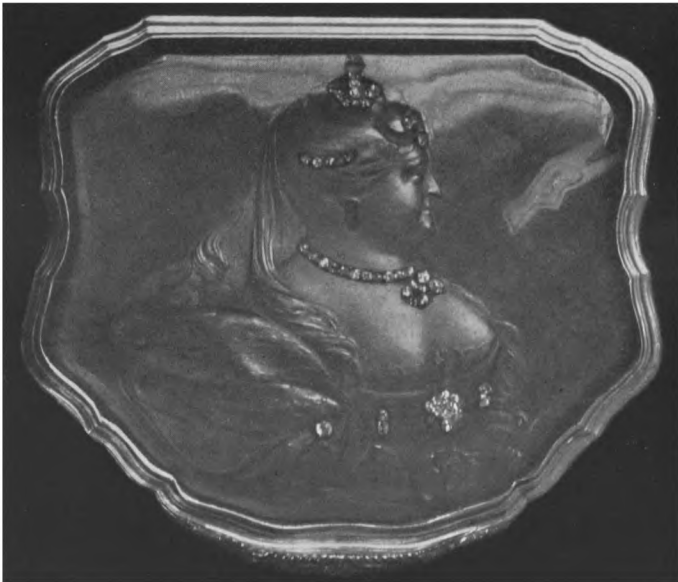
I. Кристалл. кварцъ.	1. Горн. хрусталь.	{ а. Водяной кварцъ. б. Дымчат. топазъ. в. Аметистъ.		
	2. Цитринъ.			
	3. Розовый кварцъ.			
II. Плотный кварцъ.	4. Праземъ.			
	5. Сапфир. кварцъ.			
	6. Золотист. кварцъ.			
	7. Радужн. кварцъ (Ирисъ).			
	8. Кошачій глазъ.			
	9. Шигров. глазъ.			
	1. Роговикъ.	{ а. Древесн. камень. б. Хризопразъ. в. Кораллов. агатъ.		
	2. Авантюринъ.		{ а. Пестрая яшма. б. Красная яшма. в. Коричн. яшма. г. Желтая яшма. д. Зеленая яшма. е. Голубая яшма. ж. Ленточн. яшма. з. Яшмовый агатъ.	{ Фарфоровая яшма.
	3. Яшма многоцвѣтная.			
1. Халцедонъ безцвѣтный.	{ а. Облачный халцедонъ. б. Сапфиринъ. в. Церахитъ. г. Бѣлый карнеолъ.			
2. Карнеолъ, красн.		{ а. Песочн. сардеръ. б. Сардуинъ.		
3. Плазма зеленая.			{ а. Ониксъ полосатый, черн. и бѣлый. б. Халцедониксъ полосатый, сѣрый и бѣлый. в. Карнеолъ-ониксъ (карнеоловый), полосатый, красн. и бѣл. г. Сардониксъ полосатый, коричневый и бѣлый.	
4. Моккскій камень.	{ а. Ониксъ полосатый.			
5. Моховикъ.				
6. Энгидросъ.				
7. Почечный халцедонъ.	{ а. Ленточн. агатъ.			
8. Раковинный халцедонъ.				
9. Агатъ, многоцвѣстный.				
	а. Ленточн. агатъ.	{ б. Бастіонный агатъ. в. Звѣздчатый агатъ. г. Облачный агатъ. д. Обломочный агатъ. е. Ландшафтн. агатъ. ж. Кружковый агатъ. з. Молочный агатъ.		{ Развалинный агатъ. Глазчатый агатъ.
	б. Радужн. агатъ.			
	в. Шрубчат. агатъ.			

говикъ; кровяная яшма — не яшма, а халцедонъ, и т. д. Это объясняется тѣмъ, что названія эти, въ большинствѣ, происхожденія довольно древняго, когда минералогіи, какъ науки, пожалуй, и не было, но названія эти сохранились до настоящаго времени.

Примѣненіе агата и его разновидностей въ качествѣ матеріала для разныхъ издѣлій весьма древняго происхожденія. Въ древнемъ Египтѣ мы находимъ его въ видѣ бусъ и скарабеевъ; не представляли рѣдкости агатовыя украшенія и печати также въ Вавилонѣ и Ассиріи. Греки и римляне значительно расширили область его примѣненія: изъ него дѣлали, помимо гладко отшлифованныхъ шаровъ большихъ и меньшихъ размѣровъ, служившихъ римскимъ дамамъ для охлажденія рукъ въ жаркое время года, еще геммы, перстни, статуэткы и всевозможные сосуды. Въ древнемъ Римѣ рѣзные камни были весьма распространеннымъ предметомъ роскоши, особенно же большими симпатіями пользовался ониксъ, изъ котораго выдѣлывались не только камеи, но даже цѣлые сосуды. Нѣсколько такихъ предметовъ дошли до насъ; таковъ извѣстный подъ названіемъ «мантуанскаго оникса» сосудъ въ формѣ кувшина, вырѣзанный изъ цѣльнаго куска бѣлаго съ бурымъ полосатаго оникса, высотой въ 15,5 сант. при 6,5 сант. въ поперечникѣ; на корпусѣ его вырѣзана жертвенная процессія. Сосудъ этотъ оказался въ числѣ добычи при взятіи Мантуи въ 1630 г., затѣмъ, послѣ долгаго пребыванія въ безвѣстности, отыскался въ наслѣдствѣ герцога Карла Брауншвейгскаго и въ настоящее время хранится въ музеѣ въ Брауншвейгѣ. По преданію, онъ принадлежалъ Митридату, однако, за послѣднее время были высказаны сомнѣнія въ подлинности его античнаго происхожденія. Другими античными художественными памятниками изъ агата являются Шаффгаузенскій ониксъ — необыкновенно крупный кувшинъ, украшенный рельефными фигурами, временъ первыхъ римскихъ императоровъ; камей изъ оникса, изображающая триумфъ Шиверія, такъ называемая Gemma Augustea въ Вѣнскомъ музеѣ, и, наконецъ, извѣстная подъ названіемъ Camée Gonzaque или Camée de la Malmaison ониксовая камей въ Эрмитажѣ якобы съ портретами египетскаго царя Птолемея Филадельфа и супруги его Арсинои. Камей эта, рѣзанная на трехслойномъ черномъ, буромъ и бѣломъ ониксѣ, подарена Императрицей Жозефиной Императору Александру I. Знаменитыя ониксовыя камеи находятся также въ бібліотекахъ Ватиканской и Національной въ Парижѣ, а въ Неаполѣ хранится знаменитая Tazza Farnese.

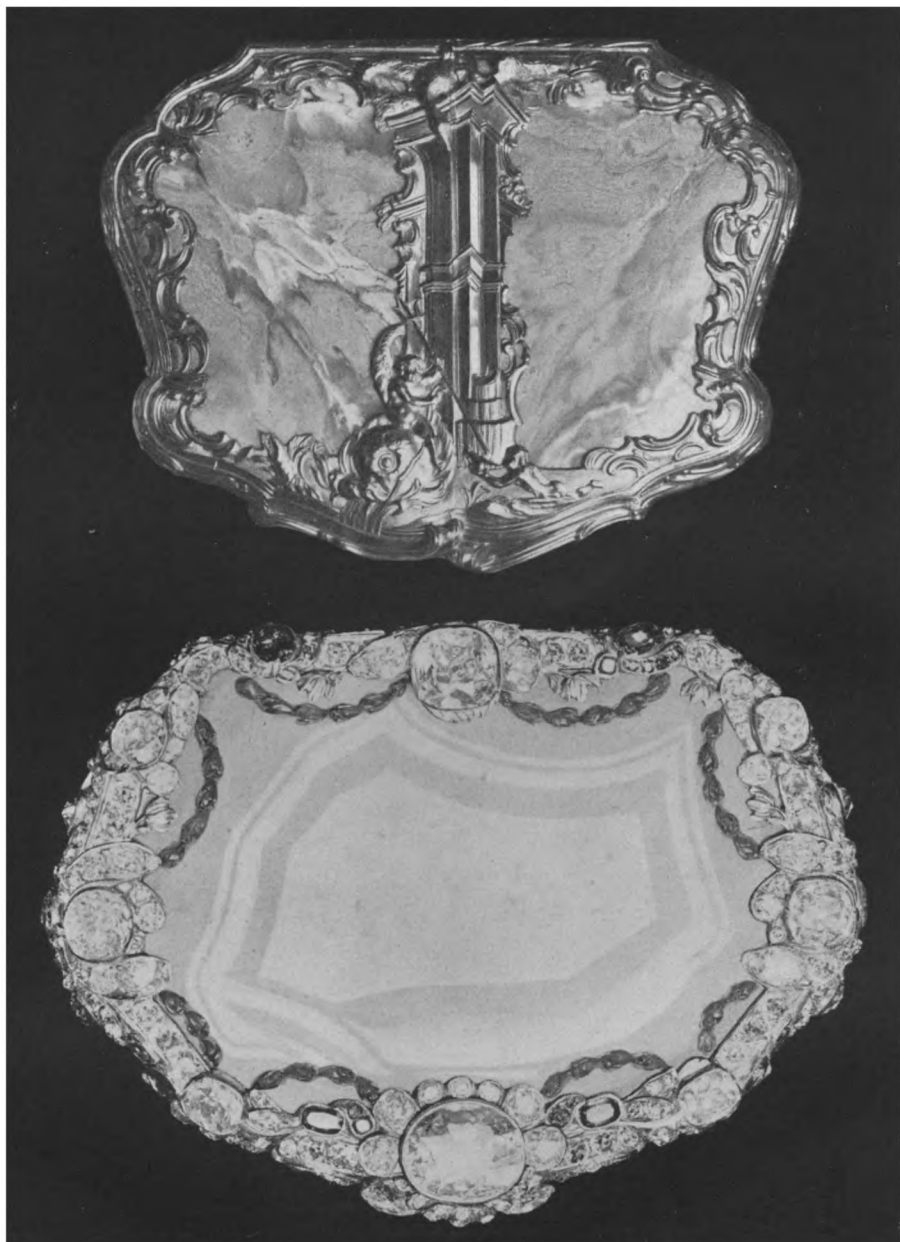
Въ эпоху переселенія народовъ агатъ былъ совершенно вытѣсненъ алмандиномъ и другими камнями кровавокраснаго цвѣта. Однако, въ Индіи и Китаѣ, странахъ консервативныхъ, любовь къ агату не прекращалась. Въ средніе вѣка примѣненіе его въ Европѣ было довольно ограниченнымъ; лишь въ XVII в. онъ вновь вошелъ въ моду. Упомянемъ объ излюбленныхъ въ то время небольшихъ портретахъ и бюстахъ императоровъ для кунсткамеръ, о черенкахъ для ножей и вилокъ, рукояткахъ для сабель и кинжаловъ.

Наступилъ XVIII в. съ его страстью къ табакеркамъ, при выдѣлкѣ которыхъ агатъ и всѣ разновидности его получили большое примѣненіе. Во первыхъ, выдѣлывались табакерки изъ цѣльныхъ кусковъ, опраивались золотомъ и украшались драгоценными камнями. Тогда вообще проще принимали красивое и не справлялись о цѣнности самого матеріала; хорошій агатъ, ониксъ, геліотропъ и карнеолъ сами по себѣ такъ прекрасны, что вполне достойны самой благородной и драгоцен-



**Табакерка изъ халцедоника съ портретомъ Императрицы  
Анны Иоанновны. Дрезденск. раб. XVIII в.  
(Императорскій Эрмитажъ).**

**Tabatière en calcédoine avec portrait de l'Impératrice Anne.  
Dresde, XVIII-e s.  
(Ermitage Impérial).**



Табакерки изъ агата. Дрезденской раб. XVIII в.  
(Императорскій Эрмитажъ).

Tabatières en agate. Dresde, XVIII-e s.  
(Ermitage Impérial).



ной оправы. Во вторыхъ, отдѣльные особенно красивые образцы вправлялись въ крышки золотыхъ табакерокъ, какъ въ образцѣ, который мы здѣсь воспроизводимъ. Въ третьихъ, вся табакерка, т. е. дно, стѣнки и крышка, составлялись изъ небольшихъ кусковъ разноцвѣтныхъ агатовъ, соединенныхъ золотой оправой, и такимъ образомъ получались какъ бы небольшія коллекціи разныхъ образцовъ этого минерала. Далѣе, выдѣлывались прелестныя табакерки въ манерѣ, называемой «*pietra dura*»; мы воспроизводимъ здѣсь такую табакерку, которую Фридрихъ Великій подарилъ одному генералу со словами: «это не дрянъ». Всѣ эти работы, главнымъ образомъ и лучше всего, исполнялись въ Дрезденѣ. Манера «*pietra dura*» — италянскаго происхожденія, но нашла подражателей всюду, гдѣ имѣлись разноцвѣтные полудрагоценныя камни. Она заключается въ томъ, что на поверхности камня въ особыя небольшія углубленія вклеивались рельефныя изображенія цвѣтовъ и плодовъ, вырѣзанныя изъ другихъ камней соотвѣтственной окраски. Работы эти напоминаютъ въ маломъ масштабѣ издѣлія Екатеринбургскихъ граниленъ, пресспапье и проч., съ натуралистическимъ изображеніемъ изъ сибирскихъ камней винограда, ягодъ и листьевъ; старинныя работы *pietra dura* имѣли лишь то преимущество, что были площе, а потому прочнѣе, и примѣнялись къ предметамъ обихода, а не только для показа. Наконецъ, табакерки дѣлались изъ тонкихъ пластинокъ красиваго агата въ оправѣ à cage, что примѣнялось также для несесеровъ, часовъ, коробочекъ и футляровъ; подобныя издѣлія мы здѣсь воспроизводимъ.

Особенно широкое примѣненіе находили всѣ разновидности халцедона и агата для перстней. Эпоха Имперіи, во всемъ старавшаяся подражать античному міру, широко примѣняла ихъ и, послѣ нѣкотораго паденія популярности этихъ камней, для агатовой шлифовальной промышленности наступилъ періодъ неслыханнаго расцвѣта, продолжавшійся, однако, лишь до 1850-хъ гг.

Цѣны на агатовыя издѣлія высоки лишь для очень крупныхъ вещей или при особо искусной работѣ, но, несмотря на дешевизну, все же появились поддѣлки изъ стекла; однако, настоящій агатъ легко можно отличить отъ агатоваго стекла по большей твердости перваго. Еще въ 1850-хъ гг. оберштейнскія и идарскія издѣлія обыкновенно оправлялись серебромъ, но затѣмъ стали переходить на томпаковыя, латунныя оправы, вслѣдствіе чего они получили у французовъ названіе *bijouterie fausse*.

Нѣтъ въ мірѣ камня, который бы допускалъ такое разнообразіе примѣненія, какъ агатъ. На первомъ мѣстѣ слѣдуетъ назвать всевозможныя носильныя вещи и настольныя — перечислить ихъ невозможно, но, кромѣ того, изъ разноцвѣтныхъ агатовъ и иныхъ халцедоновъ составляются мозаичныя столы или же выдѣлываются вставки для мебели, вошедшія въ моду съ XVII в., часто съ рѣзными рельефами изображавшими плоды и листья, — техника вродѣ *pietra dura*. Изъ Оберштейна издавна въ большомъ числѣ вывозились въ Центральную Африку цилиндры изъ бураго или чернаго агата, отъ 0,5 до 3 дюймовъ длины, просверленные по оси, обязательно съ бѣлымъ кольцомъ по серединѣ; назывались они «оливками» и считались амулетами.

Въ 1860-хъ гг., когда агатовыя издѣлія вдругъ оказались не въ модѣ, обернштейнскія гранильни занимались почти исключительно выдѣлкой этихъ «оливокъ», имѣвшихъ громадный сбытъ въ Суданѣ, но черезъ нѣсколько лѣтъ спросъ на нихъ совершенно прекратился. Затѣмъ наступило время, когда сенегальскіе негры вдругъ стали требовать амулеты изъ карнеола въ видѣ просверленныхъ треугольниковъ — и стали получать ихъ изъ Оберштейна и Идара, которые съ XIX в. являются главными поставщиками всякихъ агатовыхъ издѣлій на весь міръ.

Въ заключеніе остается намъ сказать нѣсколько словъ о хризопразѣ, довольно сильно просвѣчивающемъ камень яблочнозеленаго цвѣта, обыкновенно причисляемомъ къ халцедонамъ. Это, однако, неправильно, такъ какъ онъ принадлежитъ къ группѣ плотнаго кварца, имѣя не волокнистое, а зернистое строеніе. Отношеніе его къ халцедону показано на помѣщенной выше таблицѣ. Причиной этого смѣшенія является то, что искусственно окрашенные въ свѣтлозеленый цвѣтъ халцедоны съ давнихъ поръ поступаютъ въ продажу подъ названіемъ хризопраза. Въ виду полного соотвѣтствія почти всѣхъ ихъ свойствъ со свойствами настоящаго хризопраза, различеніе ихъ для художественной промышленности не имѣетъ существеннаго значенія. Впрочемъ, настоящій хризопразъ болѣе хрупокъ и потому труднѣе обрабатывается. Какъ настоящій, такъ и ненастоящій, хризопразы всегда шлифуются кабошонами, безъ фасетокъ. Главнымъ мѣстоимѣніемъ хризопраза является Силезія, гдѣ онъ былъ вновь открытъ въ 1740 году, и получилъ широкое примѣненіе для мозаичныхъ работъ и для украшенія столовъ и стѣнныхъ панелей. Фридрихъ Великій примѣнилъ его въ отдѣлкѣ дворца Санъ-Суси, однако уже въ стѣнныхъ мозаикахъ часовни св. Венцеслава, построенной въ XIV в. въ Градчинѣ въ Прагѣ, имѣется настоящій силезскій хризопразъ. Вновь открытому камню этому совершенно произвольно было присвоено древнее названіе хризопразъ, законно принадлежащее совершенно иному минералу.

Баронъ А. Фелькерзамъ.





## АВАНТЮРИНЪ

### И ЕГО ПРИМѢНЕНИЕ ВЪ ИСКУССТВѢ.

(Baron A. Foelkersam: L'aventurine  
et son application aux arts).

Въ связи съ горнымъ хрусталемъ, которому мы посвятили особую статью, хотѣлось бы познакомить читателя съ авантюриномъ, и сдѣлать это по тремъ причинамъ: во первыхъ, этотъ камень, какъ «плотный кварцъ», близко сроденъ горному хрусталу, принадлежащему, какъ мы говорили, къ группѣ кристаллизованныхъ кварцевъ; во вторыхъ, авантюринъ, какъ и хрусталь, примѣняется главнымъ образомъ въ прикладномъ искусствѣ, а не служитъ, подобно большинству другихъ драгоценныхъ и полудрагоценныхъ камней, преимущественно ювелирному дѣлу; въ третьихъ, главныя залежи его находятся на Уралѣ, и только тамъ можно найти дѣйствительно прекрасные куски.

Еще одно обстоятельство оправдываетъ нашъ интересъ къ авантюрину. Весьма распространенный искусственный авантюринъ — венецианское стекло — сталъ гораздо болѣе извѣстенъ, чѣмъ самый камень, и даже былъ причиной того, что самое существованіе послѣдняго было совершенно забыто.

Шакимъ образомъ, камень этотъ является легендарнымъ, подобно тому, какъ легендарными считаются личности Гомера и Оссиана. Съ другой стороны, съ авантюриномъ случилось нѣчто еще болѣе поразительное. Не имѣя наименованія, ни научнаго, ни народнаго, онъ долженъ былъ заимствовать даже свое научное названіе у той искусственной массы, которая заставила забыть о его существованіи и вытѣснила его съ рынка. Это едва ли не единственный примѣръ въ номенклатурѣ камней и объясняется онъ тѣмъ, что искусственный авантюринъ сталъ извѣстенъ раньше, чѣмъ настоящій камень, или, по крайней мѣрѣ, свѣдѣнія о послѣднемъ оставались только мѣстными. Шакія только мѣстныя названія «искрякъ» и «златоискръ» приводитъ Пыляевъ.

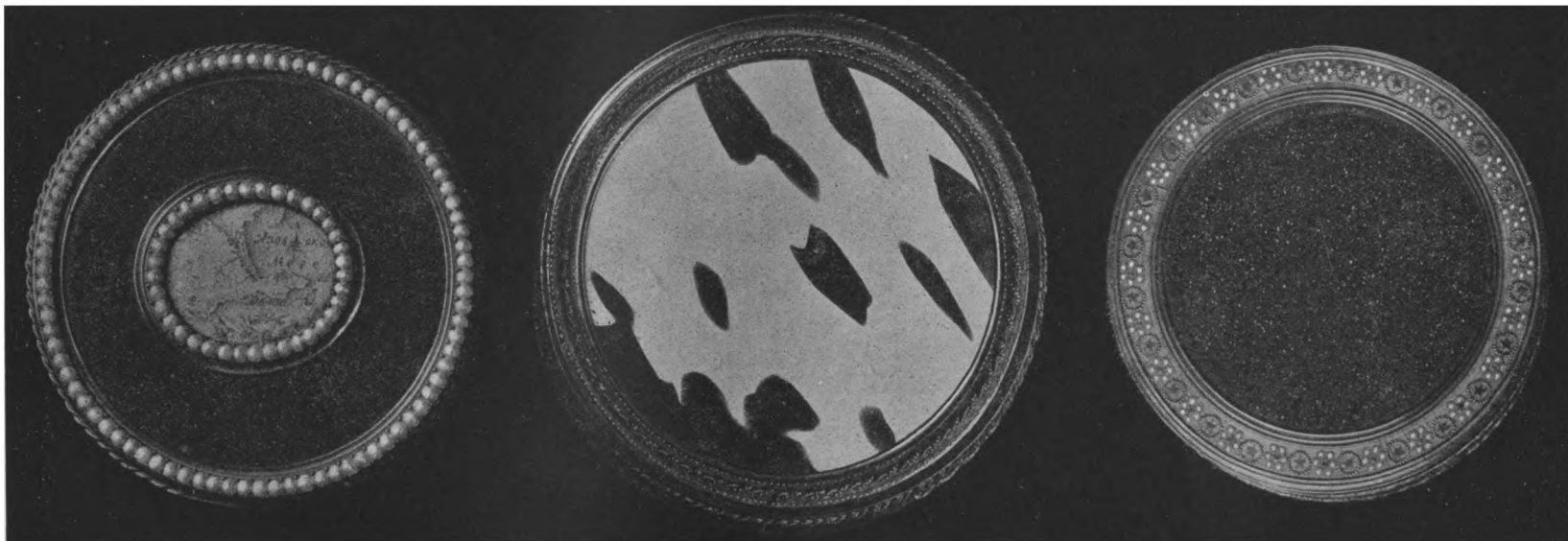
Авантюринъ — слегка прозрачный, мелкозернистый, почти плотный кварцъ, поверхность котораго искрится. Чаще всего камень коричневатокрасный; бываютъ породы его и желтыя, бѣлыя и даже голубыя и зеленыя. Подъ микроскопомъ замѣтно, что блескъ камня происходитъ отъ большого количества маленькихъ, коричневатокрасныхъ, рѣже бѣлыхъ, переливающихся металлическимъ блескомъ слюдяныхъ чешуекъ, включенныхъ въ безцвѣтный кварцъ, или же отъ многочисленныхъ трещинокъ, заполненныхъ гидратомъ окиси желѣза, или отъ крошечныхъ пластинокъ зеленого фуксита, или, наконецъ, отъ пластинокъ синяго цвѣта, до сихъ поръ еще не опредѣленныхъ. Чѣмъ больше количество этихъ частицъ въ кварцѣ, тѣмъ переливчатѣе камень и тѣмъ онъ драгоцѣннѣе. Чаще всего встрѣчаются камни красноватокоричневого цвѣта съ золотистыми искрами. Несмотря на это, такой авантюринъ цѣнится выше другихъ, хотя коричневые, красноватожелтые и бѣлые съ серебристымъ отливомъ камни встрѣчаются рѣже, а самые рѣдкіе — синіе, зеленые и черные съ бѣлыми искрами.

Изломъ камня раковистый, его твердость, равная твердости кварца, горнаго хрустала и аметиста, довольно значительна и предохраняетъ его отъ царапинъ.

Несмотря на то, что авантюринъ широко распространенъ и куски значительной величины нерѣдки, камни высшаго качества встрѣчаются рѣдко и цѣнятся очень высоко. Бываетъ, что качество камня настолько низко, что не стоитъ его шлифовать.

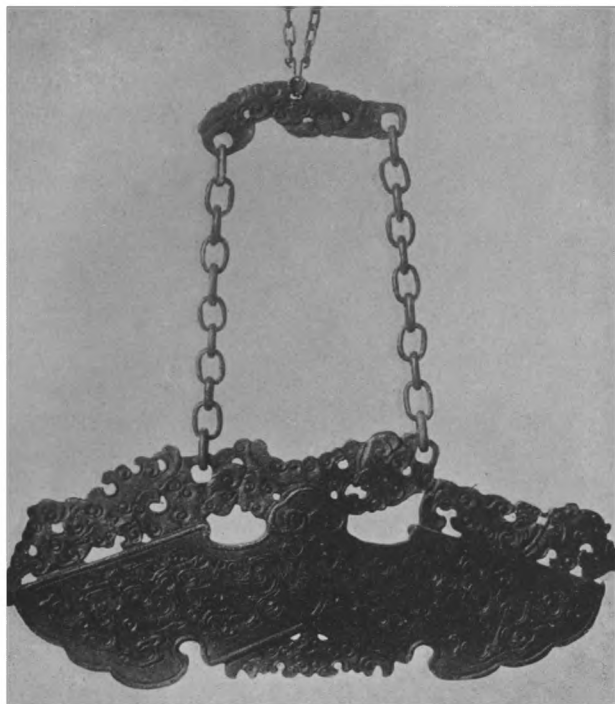
Находятъ авантюринъ не только въ первичныхъ мѣсторожденіяхъ, но и въ видѣ щебня въ рѣкахъ и на склонахъ горъ. Особенно богатъ авантюриномъ Уралъ, а именно расположенныя къ сѣверу отъ Златоуста Паганайскія горы. Здѣсь встрѣчаются громадныя залежи этого камня въ слюдяномъ сландѣ. Самые красивые экземпляры найдены въ Коссулинскихъ приискахъ, вблизи Екатеринбурга, но куски эти меньше Паганайскихъ. Въ Алтайскихъ горахъ находятъ бѣлый и красноватобѣлый авантюринъ около Бѣлорѣцкой, недалеко отъ Колывани. Разрабатывается добытый камень на мѣстѣ, и сдѣланныя изъ него великолѣпныя чаши и вазы, имѣющія большую цѣнность, неоднократно посылались въ подарокъ русскими Императорами иностраннымъ монархамъ или въ знакъ признанія особыхъ заслугъ. Такъ, знаменитый геологъ Мурчисонъ въ Лондонѣ получилъ въ подарокъ отъ Императора Николая Павловича дорогую вазу изъ авантюрина, на подножкѣ изъ Алтайскаго кератита — порфира, сдѣланную на Императорской Колыванской шлифовальнѣ. На ней надпись: «*Gratia Imperatoris totius Rossiae Roderico Murchison, geologiae Rossiae exploratori 1843*». («Журн. Мин. Нар. Просв.», 1843 г., № 39, стр. 1). Шоже Императоромъ Николаемъ I была подарена очень красивая большая ваза изъ авантюрина знаменитому Александру Гумбольду, за ученые изслѣдованія на Уралѣ.

Въ Индіи иногда можно встрѣтить прекрасные экземпляры авантюрина, но мѣсто нахождения ихъ неизвѣстно. Предполагаютъ, что особенно красивая зеленая разновидность этого камня добывается въ Белларійскомъ округѣ южной Индіи. Шакой зеленый авантюринъ высоко цѣнится въ Китаѣ, гдѣ его причисляютъ къ окруженной мистикой



**Табакерки из авантюрина. Русск. раб. XVIII в.  
(Императорский Эрмитаж).**

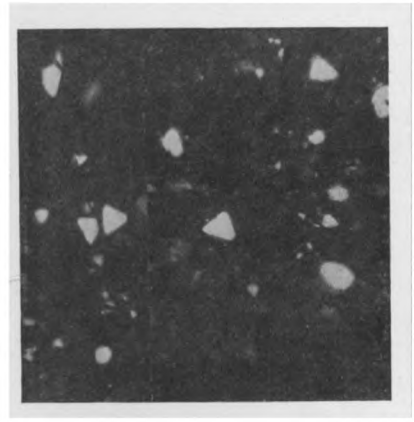
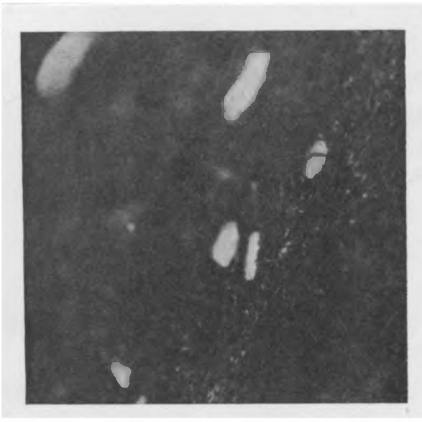
**Tabatières en aventurine. Russie, XVIII-e s.  
(Ermitage Impérial).**



**„Звенящий камень“ китайской раб. XVII вѣка изъ цѣльнаго  
куска авантюрина.  
(Императорскій Эрмитажъ).  
Pendentif en aventurine. Chine, XVII-e s.  
(Ermitage Impérial).**



**Табакерка изъ искусственнаго авантюрина, синяго и коричневаго.  
Итал. раб. XVIII в.  
(Императорскій Эрмитажъ).  
Tabatière en aventurine artificielle. Italie, XVIII-e s.  
(Ermitage Impérial).**



Настоящій и искусственный авантюринъ подъ микроскопомъ.  
Aventurine naturelle et artificielle sous microscope.

группѣ «зеленыхъ камней», «Юи», и гдѣ онѣ получили также названіе «императорскаго камня Юи». Даже государственная печать, будто бы, сдѣлана изъ цѣльнаго куска этого зеленого авантюрина, который цѣнится здѣсь даже выше излюбленнаго китайцами нефрита. Откуда Китай получаетъ этотъ камень — до сихъ поръ остается неизвѣстнымъ; его либо привозятъ изъ Индіи, либо находятъ также въ горахъ Средней Азіи.

Мы видѣли прелестныя вещицы изъ авантюрина разныхъ цвѣтовъ китайскаго происхожденія, главнымъ образомъ, флаконы и флажки для табаку, но и болѣе крупныя предметы. Въ Отдѣленіи Драгоцѣнностей Императорскаго Эрмитажа находится особенно цѣнная вещица изъ темно-коричневаго авантюрина китайской работы XVII вѣка. Она представляетъ изъ себя покрытый невысокимъ рельефнымъ орнаментомъ камень, такъ называемый «звонящій камень», длиною приблизительно въ 5 вершковъ, висящій на цѣпочкѣ въ стоячей рамкѣ чернаго дерева. Камень и подвижная, состоящая изъ круглыхъ звеньевъ, цѣпочка вырѣзаны изъ цѣльнаго куска авантюрина. Высокая оцѣнка этого камня въ Китаѣ привела тамъ къ изобрѣтенію такъ называемаго авантюриноваго лака, который своими золотыми искорками напоминаетъ авантюринъ.

Въ Европѣ находятъ авантюринъ во многихъ мѣстахъ, такъ напри- мѣръ: въ Ашаффенбургѣ въ Баваріи, въ Мариаделлѣ въ Штиріи, въ Нантѣ во Франціи, въ Вейанѣ около Пурина, въ Гленѣ Фернатѣ въ Шотландіи и въ окрестностяхъ Мадрида.

Старинныя работы изъ авантюрина въ Европѣ встрѣчаются до- вольно рѣдко. Чаще этотъ камень примѣнялся въ связи съ другими для мозаики или инкрустаціи пластинками въ мраморъ, дерево и другіе ма- териалы. Здѣсь мы воспроизводимъ двѣ табакерки второй половины XVIII вѣка, сработанныя въ Петербургѣ изъ коричневаго авантюрина, оправленнаго золотомъ.

Въ наши дни авантюринъ совсѣмъ несправедливо попалъ въ немилость. Виноватъ въ этомъ его недрагоцѣнный, но часто болѣе красивый, конкурентъ — искусственный авантюринъ, который употребляется въ Италіи для изготовленія рыночныхъ бездѣлушекъ, и благодаря этому



совершенно дискредитируетъ настоящій камень, подверженный постоянной опасности сойти за поддѣлку. Но нельзя отрицать, что какъ настоящий, такъ и искусственный авантюринъ представляютъ изъ себя во всѣхъ отношеніяхъ красивый и изящный матеріалъ. Къ сожалѣнію, искусственный очень дешевъ, и поэтому идетъ на производство рыночнаго товара, часто некрасивыхъ, безвкусныхъ вещицъ, изъ за которыхъ прелестный матеріалъ теряетъ для насъ свое обаяніе. Здѣсь происходитъ то же, что бываетъ съ избитой на шарманкѣ или граммофонѣ мелодіей. Печальную участь авантюрина раздѣляютъ богемскіе гранаты и нѣжный филигранъ.

Впечатлѣніе, вызываемое авантюриномъ, вытекаетъ изъ блеска этого камня. Подобно солнечнымъ лучамъ блестятъ золотыя искры и напоминаютъ жаркіе дни, далекія, теплыя страны, беззаботное веселье. Съ другой стороны, разсматривая эти окаменѣлыя искры, мы какъ будто проникаемъ взоромъ въ самую глубь земли, гдѣ таинственныя силы смѣшиваютъ вещества, которыя, сочетаясь другъ съ другомъ, образуютъ новыя соединенія. Конечно, все это только настроенія, которыя не въ равной степени находятъ откликъ въ каждомъ изъ насъ, какъ и музыка, которая не только производитъ на разныхъ людей разное впечатлѣніе, но даже вовсе не трогаетъ немзыкальнаго человѣка.

Надо прибавить еще нѣсколько словъ объ искусственномъ авантюринѣ или авантюриновомъ стеклѣ. Подъ этимъ наименованіемъ подразумеваютъ видъ стекла, весьма похожій на настоящій авантюринъ и даже гораздо красивѣе послѣдняго. Согласно преданію, стекловаръ въ Мурано около Венеціи случайно «per avventura», открылъ изготовленіе этого состава, благодаря тому, что мѣдныя опилки попали ему въ горшокъ съ расплавленнымъ стекломъ. По этому «случаю» онъ назвалъ стекло «Aventurin». Заводы на островѣ Мурано сохраняли въ тайнѣ способъ его изготовленія, но впоследствии совершенно забыли о немъ, и только въ 1827 г. специалистъ-стеклощикъ Бибалія тамъ же послѣ долгихъ опытовъ снова нашелъ способъ изготовленія авантюринового стекла, причемъ послѣднее по красотѣ не уступало первоначальному. Самыя крупныя затрудненія состояли въ правильномъ распредѣленіи въ массѣ мѣдныхъ опилокъ, которыя постоянно стремились скучиваться въ комки. Способъ изготовленія искусственнаго авантюрина до сихъ поръ остается заводской тайной. Легкоплавкое стекло само по себѣ безцвѣтно, къ нему примѣшаны въ большомъ количествѣ маленькіе, красные октаэдры. Судя по опредѣленно выраженной въ нихъ формѣ кристалла, по ихъ правильно треугольнымъ плоскостямъ, а также по ихъ красной окраскѣ и сильному металлическому блеску, эти октаэдры можно принять за чистую мѣдь, что и доказывается химическимъ анализомъ. Во всякомъ случаѣ, уже простой лупой можно разсмотрѣть форму включенныхъ въ стекло октаэдровъ и такимъ образомъ отличить авантюриновое стекло отъ настоящаго авантюрина, который, при этомъ, гораздо тверже, чѣмъ поддѣльный.

Мы здѣсь воспроизводимъ два снимка, исполненные подъ микроскопомъ, которыми мы обязаны особой любезности петроградскаго химика г. Вейсенбергера. Они впервые наглядно выясняютъ разницу

строения настоящаго авантюрина и искусственнаго. Въ стеклѣ мы ясно различаемъ треугольники со ступенными углами — октаэдры; въ камнѣ же ихъ вовсе нѣтъ, а блестящія (на снимкѣ бѣлыя) вкрапленія представляются намъ въ видѣ неравнобѣрныхъ, лежащихъ въ разныхъ плоскостяхъ, тонкихъ пластинокъ различныхъ очертаній.

Сходство между искусственнымъ и настоящимъ авантюриномъ, слѣдовательно, хотя и несомнѣнное, но все же поверхностное. Шакъ какъ это стекло очень дешево, то изъ него изготовляютъ тысячи разныхъ бездѣлушекъ — коробочекъ, табакерокъ, брошекъ, пряжекъ, пуговицъ, рамокъ и т. п., а иногда и болѣе крупныя предметы, чаши и кубки. Оправа почти всегда изъ неблагороднаго металла, формы не стильныя, безвкусныя. Всякій, кто бывалъ въ Италіи, знакомъ съ этими въ торговлѣ весьма распространенными вещами; но настоящій камень гораздо менѣе извѣстенъ и мы совѣтуемъ собирателямъ и любителямъ вещи изъ авантюрина, особенно восточно-азиатскія, высоко цѣнить и ими дорожить.

Баронъ А. Фелькерзамъ.





ДАРЪ

В. П. ЗУРОВА

ИМПЕРАТОРСКОМУ ЭРМИТАЖУ.

(James A. Schmidt: Le legs Zouroff

à l'Ermitage Impérial).

Владиміръ Павловичъ Зуровъ изъ своего собранія завѣщаль Императорскому Эрмитажу тѣ художественныя произведенія, которыя по выбору самого Эрмитажа могли бы послужить пополненіемъ его коллекцій. Въ этомъ высказывается неодолимая скромность истиннаго собирателя, который не искалъ только увѣковѣченія своего имени, а вѣрно понималъ задачи частнаго собирательства — идти на помощь общественнымъ собраніямъ. Вкусъ В. П. Зурова сходилъ съ направленіемъ П. П. Семенова-Шянъ-Шанскаго, хотя съ той существенной разницею, что онъ не слѣдовалъ научно-систематической точкѣ зрѣнія послѣдняго, а коллекционировалъ какъ любитель, руководимый лишь собственнымъ вкусомъ. Поэтому даръ В. П. Зурова, на ряду съ цѣнными пополненіями стараго состава Эрмитажной галереи, главнымъ образомъ обогатитъ нарождающійся историческій и справочный отдѣлъ нидерландской живописи въ основу котораго положена будетъ большая часть картинъ П. П. Семенова-Шянъ-Шанскаго.

Конечно, еще не всѣ картины, поступившія въ Эрмитажъ отъ В. П. Зурова, уже окончательно разобраны. Опредѣленіе нѣкоторыхъ остается дѣломъ будущаго и поэтому да будетъ намъ позволено въ этомъ краткомъ обзорѣ только упомянуть ихъ, хотя среди нихъ встрѣчаются такія отличныя вещи, какъ бытовые сцены XVIII в. «Почильщикъ» и «Кружевница». <sup>1</sup> Поверхностному взгляду французское происхождение этихъ картинъ кажется несомнѣннымъ, но ни соотношеніе фигуръ къ пространству, ни лѣпка, ни поблѣкшій колоритъ не схожи съ приемами французской живописи; поэтому скорѣе можно будетъ найти автора среди безчисленныхъ иностранныхъ подражателей французскаго жанра. Про нихъ мы знаемъ очень мало и пока трудно сказать, слѣдуетъ ли

искать автора нашихъ картинъ среди эльзасцевъ, вродѣ Дрѣллинга,<sup>2</sup> Шалля,<sup>3</sup> или среди жившихъ въ Парижѣ цѣлой колоніей шведовъ, вродѣ П. Гиллестрѣма.<sup>4</sup> Столь же неувѣрены мы относительно опредѣленія картины «Старикъ и мальчикъ на берегу Женевскаго озера».<sup>5</sup> Имѣются въ ней нѣкоторыя примѣты нѣмецкаго происхожденія, какъ сухость лѣпки, неуклюжесть осанки фигуръ, трактовка утвари и деревьевъ и колоритъ дальнихъ плановъ, гдѣ открывается видъ на Монбланъ, взятый приблизительно около Уши. Не только географическое сосѣдство и извѣстное сходство во внѣшностяхъ, но и кое что въ стилѣ и въ техникѣ напоминаютъ одну картину майнцаго уроженца Януариуса Цика, изображающую Ж.-Ж. Руссо на отдыхѣ въ лѣсу,<sup>6</sup> о чемъ упоминаемъ, воздерживаясь, однако, отъ поспѣшныхъ выводовъ. Къ числу неразгаданныхъ еще картинъ принадлежатъ и очень бойко написанный гористый пейзажъ, слывшій за «видъ Шиволи»<sup>7</sup> и приписывавшійся, вѣроятно, только поэтому Розѣ-да-Шиволи, съ которымъ имѣетъ мало общаго. Гризайль «Ужасы войны»,<sup>8</sup> напротивъ, несомнѣнно французскаго происхожденія, но авторъ ея пока еще не выясненъ, равно какъ живописецъ, изобразившій самого себя на красивомъ портретѣ,<sup>9</sup> считавшемся автопортретомъ Ларжильера, что невѣрно, ибо живопись, хотя очень сочная и эффектная, не похожа на болѣе свѣтлую манеру Ларжильера, а черты лица не имѣютъ никакого сходства съ извѣстными всѣмъ его портретами.<sup>10</sup>

Англійская школа представлена тремя произведеніями, изъ которыхъ очень мягкій портретъ пожилого мужчины въ синемъ сюртукѣ<sup>11</sup> приписывается самому Лоренсу. Второй портретъ,<sup>12</sup> изображающій, по видимому, русскаго сановника (кн. Волконскаго?), съ аннинской лентой, отражаетъ вліяніе того же художника, а пейзажъ съ ручьемъ еще въ собраніи В. П. Зурова совершенно правильно носилъ имя Патрика Несмита—<sup>13</sup> одного изъ послѣднихъ представителей старой англійской школы, получившаго прозвище «англійскаго Хоббема». Хотя Несмитъ родомъ былъ шотландецъ, его пейзажи имѣютъ вполне англійскій характеръ и романтическій бурный типъ шотландскаго пейзажа былъ чуждъ его воображенію. Онъ любилъ свѣтлыя облака, солнечный свѣтъ на лугахъ и плавно поднимающихся равнинахъ, журчащія рѣчки и лепечущіе ручейки среди зеленыхъ деревьевъ,<sup>14</sup> и почти все это мы встрѣчаемъ на нашей картинѣ.

Эрмитажное собраніе италіанскихъ картинъ обогащается двумя произведеніями Луки Джордано. Изъ нихъ «Сонъ Іакова»<sup>15</sup> въ сущности только виртуозный опытъ ракурса. Фигура спящаго юноши видна почти въ такъ называемой «лягушечьей перспективѣ». Правая нога видна съ подошвы сандаліи, и соотвѣтственно этому вся фигура весьма замысловато перекрещена, а голова, слегка наклоненная впередъ, почти исчезаетъ въ общемъ ракурсѣ. Кажется, что Джордано, вспоминая анекдотъ о Микеланджело, изваявшемъ, якобы ради примѣра, человѣческую фигуру изъ кубическаго куска мрамора (анекдотъ сочиненъ, конечно, въ честь Эрмитажнаго скорчившагося юноши), хотѣлъ показать, что онъ умѣетъ сплошь заполнить восьмиугольную площадь холста одной человѣческой фигурой. При исполненіи этой затѣи мастеръ, однако, не пренебрегъ колоритомъ, который пріятенъ и мягокъ, но въ пренебре-

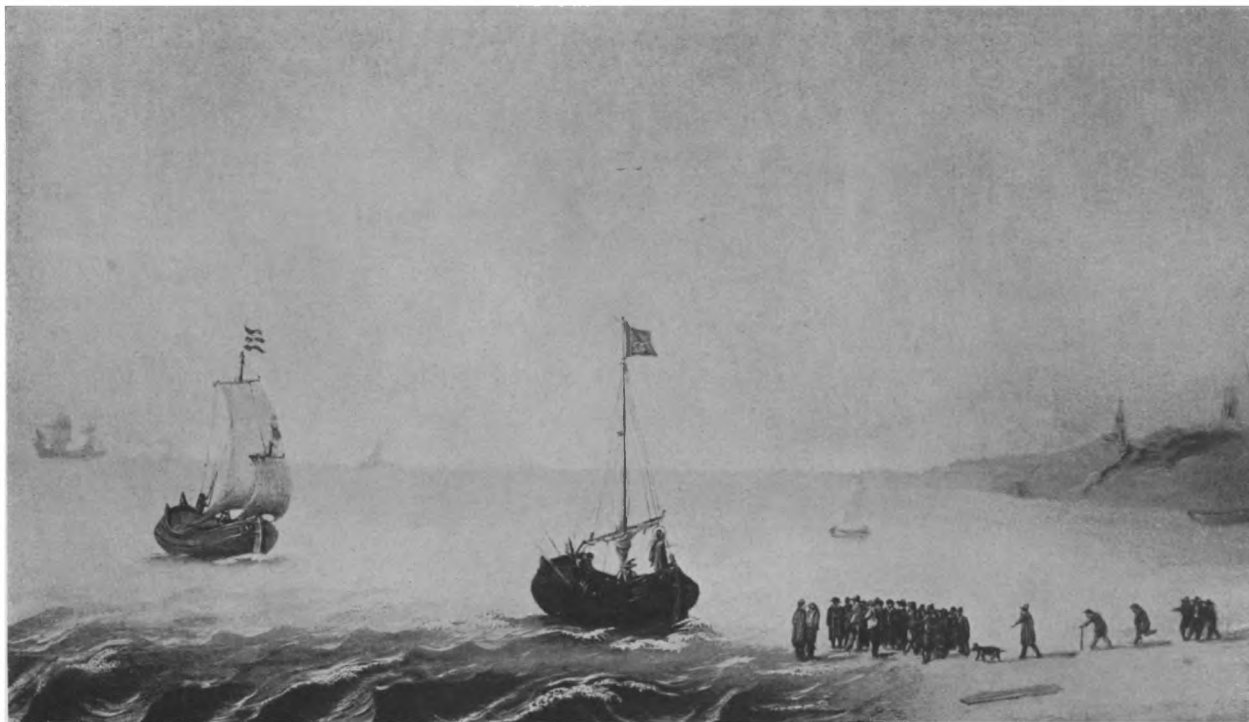
женіи остался сюжетъ: немногими грубыми мазками Джордано далъ на фонѣ какіе то намеки на лѣстницу съ ангелами.

Вторая картина Луки Джордано, «Заступничество св. Симеона Стока»,<sup>16</sup> изображаетъ замысловатую тему. Слѣва, передъ колоннами античнаго храма, стоятъ на эстрадѣ, обведенной перилами, десять монаховъ ордена кармелитовъ, въ бурыхъ рясахъ съ бѣлыми скапулирами. Оживленные жесты у однихъ выражаютъ страхъ, у другихъ — удивленіе, третьи сложили руки для молитвы; монахъ, стоящій впереди всѣхъ, упавъ лицомъ на землю, прячетъ глаза отъ ужасовъ Страшнаго Суда, видныхъ на правой половинѣ картины. Путъ изъ мрачныхъ тучъ летятъ три трубящихъ ангела, а на землѣ видны люди, спасающіеся бѣгствомъ. Изъ нихъ особенно выдѣляется воинъ въ красной мантии; рядомъ съ нимъ женщина и подальше три старика; виднѣются еще нѣсколько мужчинъ, изъ которыхъ одинъ въ чалмѣ. Фонъ картины заполненъ разными рушащимися зданіями, а центръ всей композиціи занимаетъ громадный крестъ, вокругъ которой собрались люди. Надъво отъ него на свѣтлыхъ облакахъ взлетаетъ ангелъ въ желтой мантии. Онъ сопровождаетъ монаха-кармелита, обращающаго мольбу ко Христу, видному въ свѣтлой небесной выси. Рядомъ со Спасителемъ — молящаяся Богоматерь, а вдали, появляется фигура Бога-Отца. Сюжетъ поясняется названіемъ картины: «Заступничество св. Симеона Стока». Первый (съ 1245 г.) генералъ кармелитскаго ордена, онъ происходилъ изъ знатнаго англійскаго рода, родился въ Хертфордѣ, въ Кентской области въ 1164 г., уже 12-лѣтнимъ мальчикомъ жилъ отшельникомъ въ дуплистомъ деревѣ, отъ чего и получилъ прозвище *stock*, и умеръ въ 1265 г. Въ его время орденъ кармелитовъ значительно распространился въ Европѣ, по преданію благодаря чудесному дѣйствию скапулира (бѣлой суконной полосы, носимой сверхъ бурой рясы), который св. Симеонъ получилъ изъ рукъ Богородицы.<sup>17</sup> Пакъ какъ собственно изображенія Страшнаго Суда на нашей картинѣ нѣтъ, ее слѣдуетъ толковать въ символическомъ смыслѣ: когда настанетъ грозный часъ Страшнаго Суда и гнѣвъ Всевышняго обратитъ въ прахъ весь міръ («*Dies illa solvet saecula in favilla*», по словамъ Шомаса а Челано), вѣрующіе монахи-кармелиты найдутъ заступника въ лицѣ своего святого собрата и генерала. Картина наша — эскизъ для одной изъ большихъ декоративныхъ композицій, которыя приходились, какъ извѣстно, особенно по вкусу Джордано и съ которыми онъ умѣлъ справляться съ молніеносной быстротой.<sup>18</sup> Этотъ виртуозный размахъ кисти чувствуется и въ нашей картинѣ, не смотря на ея скромные размѣры. Чувствуется, что вся композиція зачата была въ колоссальныхъ размѣрахъ и что каждая фигура можетъ дать полное впечатлѣніе своей жизненности и выразительности, увеличившись до измѣреній, гораздо большихъ натуральной величины. Правда, эта жизненность выражается совершенно внѣшнимъ образомъ — преувеличенными движеніями, и психологической глубины тутъ не слѣдуетъ искать, но зато надо удивляться техническому мастерству, передающему впечатлѣніе всемірной катастрофы. Стоитъ только вспомнить, насколько малочисленны фигуры нашего эскиза, передающаго тѣмъ не менѣе полную иллюзію безконечнаго массоваго движенія, чтобы понять режиссерскую силу, инсценировавшую эту смѣлую



Лука Джордано: Заступничество св. Симеона  
Стока.  
(Императорскій Эрмитажъ. Даръ В. Н. Зурова).

Luca Giordano: L'intervention de St. Siméon  
Stock.  
(Ermitage Impérial. Legs Zouroff).



**Корнелис Боль: Проповѣдь Спасителя на  
Генисаретскомъ озерѣ.  
(Императорскій Эрмитажъ. Даръ В. П. Зурова).**

**Cornelis Bol: Le Christ prêchant sur le lac  
de Tibériade.  
(Ermitage Impérial. Legs Zoureff).**

композицію. Датировка обѣихъ картинъ Джордано встрѣчаетъ нѣкоторыя затрудненія, какъ это часто у него встрѣчается. Болѣе или менѣе опредѣленно возможно датировать его раннія картины, написанныя подѣ влияніемъ сперва Риберы, а потомъ Піетро да Кортона. Послѣ пребыванія художника въ Венеціи такіе критеріи теряютъ всякую силу, <sup>19</sup> такъ какъ онъ постоянно и безъ всякой послѣдовательности мѣняетъ манеру. Вопросъ о хронологіи его картинъ остается невыясненнымъ, изъ-за недостатка какъ монографическихъ изслѣдованій вообще, такъ и критическаго разбора литературныхъ источниковъ, особенно біографіи Доменичи, признанныхъ нѣкоторыми изслѣдователями не заслуживающими довѣрія, отчасти даже фальсификаціями. <sup>20</sup> При этихъ обстоятельствахъ возможно только сказать, что обѣ картины собранія В. П. Зурова написаны послѣ пребыванія Джордано въ Венеціи, такъ какъ и въ той и въ другой опредѣленно высказывается венеціанское влияніе, особенно «Сонъ Іакова» написанъ почти въ подражаніе Паоло Веронезе, а «Заступничество св. Симеона Стока» не скрываетъ тщательнаго изученія Пинторетто. Укажемъ еще, что по компановкѣ и свѣтовой гаммѣ послѣдняя картина намъ кажется близкой къ «Голгоѣ» Шлейсгеймской галереи (1680 г.) и «Страшному Суду» собранія графа Гэрраха въ Вѣнѣ. <sup>21</sup>

Изъ фламандскихъ картинъ особенно любопытенъ въ бытовомъ отношеніи «Пиръ въ саду», <sup>22</sup> приписывавшійся, какъ почти всѣ подобныя картины, Франсу Франкену II издавна, судя по старой поддѣльной, но не новой, подписи: «F. FRANK. F.», каковая не встрѣчается среди достовѣрныхъ подписей мастера. <sup>23</sup> Стилистическія примѣты и фактура указываютъ на мастера болѣе архаичнаго, чѣмъ второй Фр. Франкенъ. Это замѣчается не столько въ изображеніи сада съ аллеями и боскетами, условными тонами и суммарными формами, что встрѣчается еще сравнительно поздно, на картинѣ «Блудный сынъ» Себастіана Вранкса 1633 г. въ собраніи Финнемана въ Стокгольмѣ, <sup>24</sup> сколько въ костюмахъ, отражающихъ моды не позже 1615—1620 гг. Послѣ этого времени, на примѣръ, на болѣе позднихъ датированныхъ картинахъ Дирка Хальса, <sup>25</sup> эти типы одежды, причесокъ и украшеній уже не встрѣчаются. Исчезли высокіе, косые, стоячіе воротники дамъ, сочетанія разныхъ матерій въ верхнихъ и нижнихъ частяхъ платьевъ, широкіе шаровары, особыя туфли съ бантами у мужчинъ. Такія моды встрѣчаются на картинахъ Адріана ванъ-де-Венне между 1610 и 1620 гг., на примѣръ, на «Пріѣздѣ статгоудера Морица Оранскаго на кermесу въ Рейсвейкѣ» Амстердамскаго музея 1618 г. и на «Празднествѣ по случаю заключенія перемирія» въ Луврской галереѣ 1609 г. <sup>26</sup> далѣе на Луврской картинѣ «Балъ у герцога Жуайёзъ», приписанной Герману ванъ-деръ-Масту. <sup>27</sup> При неустановленности различій между всѣми безчисленными Франкенами, почти невозможно опредѣлить мастера нашей картины, принадлежащей несомнѣнно къ ихъ сферѣ, тѣмъ не менѣе нельзя упускать изъ виду, что наша картина не сходится по стилю съ тѣми произведеніями, которыя болѣе или менѣе основательно могутъ считаться работами Франса Франкена I, и что она во многихъ отношеніяхъ, особенно слабыми сторонами композиціи, характеристики фигуръ и живописной техники, не лишена сходства съ картинами Іероома Франкена (род. до 1550 г., ум. въ 1610 г.), старшаго брата



Франса I, хотя бы съ «Вечеромъ въ знатномъ домѣ» галереи Стокгольмскаго Университета.<sup>28</sup> Этой картиной Эрмитажъ приобрѣлъ цѣнный документъ для исторіи «ассамблейной» живописи XVI в. Какъ у Франкеновъ, дѣло разграниченія отдѣльныхъ рукъ находится еще въ зачаточномъ состояніи по отношенію къ работамъ главнѣйшихъ представителей фламандской архитектурной живописи: Стенвейковъ и Нефсовъ. «Пемница» собранія В. П. Зурова<sup>29</sup> приписывалась одному изъ Стенвейковъ. Эрмитажъ обладаетъ, однако, довольно богатымъ матеріаломъ для сличенія, и тутъ намъ кажется, что наша картина ближе всего къ работамъ старшаго Петера Нефса, въ особенности съ «Внутреннимъ видомъ готической церкви» (№ 1199). Съ этимъ предположеніемъ вполне согласима характеристика старшаго Нефса, данная Янценомъ въ его цѣнной книгѣ о нидерландской архитектурной живописи. Изъ приведеннаго имъ матеріала для сличенія фактуръ отдѣльныхъ Стенвейковъ и Нефсовъ, картины галереи кн. Лихтенштейна (№ 577), Уффици (№ 787), собранія барона Шпека фонъ-Штернбурга въ Люченѣ (№ 180), Амстердамскаго Государственнаго музея (№№ 1715 и 1716), Лондонской Національной галереи, въ особенности же картина вѣнскаго собранія Притша, даютъ вполне достаточныя параллели, чтобы придать нашему предположенію нѣкоторую степень вѣроятности.<sup>30</sup> Неточности рисунка и перспективы, мягкость очертаній, трактовка стѣнъ общими желтыми и коричневыми тонами, развитая воздушная перспектива, свободное и широкое развитіе пространства и удачныя соотношенія композиціи къ формату картины — всѣ эти черты, приводимыя Янценомъ какъ характерныя для Петера Нефса Ст., встрѣчаются и въ нашей картинѣ. Въ Эрмитажѣ она окажется новою и въ томъ смыслѣ, что среди его архитектурныхъ картинъ до сихъ поръ отсутствовали подобныя изображенія темницъ и подземныхъ сводовъ, не очень часто встрѣчающіяся у Стенвейковъ и Нефсовъ.<sup>31</sup> Укажемъ еще, что стаффажъ нашей картины — группа съ преступникомъ, котораго три воина ведутъ на пытку (висящія цѣпи указываютъ на застѣнокъ) — зависитъ отъ знаменитаго «Бичеванія Христа» Рубенса, находящагося въ антверпенской церкви доминиканцевъ.<sup>32</sup>

Въ «Проповѣди на Генисаретскомъ озерѣ» Корнелиса Боля<sup>33</sup> сюжетъ изъ священной исторіи послужилъ только предлогомъ для написанія пейзажа. Корабли и фигуры имѣютъ только декоративное значеніе, оживляютъ монотонію свѣтло-сѣрыхъ и свѣтло-желтыхъ тоновъ. Шехника и колоритъ вполне соотвѣтствуютъ подлинной картинѣ Амстердамской галереи «Морской бой испанцевъ съ нидерландцами».<sup>34</sup> Пональность картины, соотношеніе фигуръ къ пейзажу уже свидѣтельствуютъ о переходѣ художника къ свободному живописному стилю голландскихъ пейзажистовъ классической эпохи, а группировка фигуръ и склонность къ яркимъ красочнымъ удареніямъ мелкими и малочисленными пятнами говорятъ еще о фламандскихъ традиціяхъ, которыя гораздо замѣтнѣе въ картинѣ Боля изъ собранія П. П. Семенова-Шанъ-Шанскаго.<sup>35</sup> Наша картина по стилю болѣе близка къ амстердамской и, вѣроятно, относится къ болѣе позднему періоду дѣятельности Боля, о которомъ мы знаемъ лишь, что онъ родился въ Антверпенѣ и жилъ въ Гарлемѣ, гдѣ женился въ 1613 г. и умеръ въ 1666 г.<sup>36</sup> Однако въ

1649 г. упоминается о живущемъ въ Антверпенѣ живописцѣ того же имени, почему остается неяснымъ, относятся ли приведенныя даты къ нашему автору.<sup>37</sup> Въ всякаго сомнѣнія, что всѣ три картины принадлежатъ кисти одного и того же мастера; онѣ скомпанованы по одной и той же схемѣ: впереди на водѣ темная полоса, за нею на среднемъ планѣ видна сѣрвато-зеленая поверхность воды съ мелкими, зубчатыми волнами и слабыми отраженіями свѣта, небо совершенно гладкое, сѣрое, лишь въ серединѣ легкій розовый тонъ даетъ намекъ на вечернее настроеніе и кое гдѣ проглядываетъ голубое небо.<sup>38</sup>

Отличный образецъ зрѣлаго стиля фламандскаго морскаго пейзажа даетъ «Буря у скалистаго берега».<sup>39</sup> Стилизація формъ, равномерная, легкая, прозрачная наводка красокъ, компановка и колоритъ доказываютъ фламандское происхожденіе картины. По аналогіи съ однимъ пейзажемъ Ансбахской галереи<sup>40</sup> можно было бы даже и дать ей имя мастера: Петера ванъ-де-Вельде, художника, родившагося въ Антверпенѣ въ 1634 г. и умершаго тамъ же послѣ 1687 г.,<sup>41</sup> если бы существовала увѣренность въ томъ, что ансбахская картина принадлежитъ дѣйствительно ему. Однако, она приписывается ему только потому, что по традиціи и по размѣрамъ считается парною къ другой, снабженной полной подписью мастера.<sup>42</sup> Эта вторая картина по стилю сходится съ другими его достовѣрными работами, напримѣръ, съ «Замкомъ на берегу моря» Семеновскаго собранія,<sup>43</sup> и тѣмъ болѣе бросается въ глаза стилистическая разница между нею, съ одной стороны, и якобы парной къ ней и нашей картинами — съ другой. Допуская мысль, что первая изъ нихъ (№ 55) окажется работой той же кисти, что и наша, мы не видимъ достаточнаго основанія приписывать ихъ Петеру ванъ-де-Вельде. Прелесть нашей картины состоитъ въ маэстріи гармоничнаго колорита, сливающего небо, волны, скалы и корабли, воздухъ и свѣтъ въ одну очаровательную гамму при помощи очень смѣлой, увѣренной техники, о которой мы уже говорили. Перерывъ общаго хода красочной гаммы нѣкоторыми красочными акцентами въ гаммы, который мы отмѣчали по поводу картины К. Боля, замѣтенъ и тутъ, но эти акценты имѣютъ какой то сдержанный красный тонъ, являющійся совершенно особой оригинальной чертой нашей картины.

«Гористый пейзажъ» Корнелиса Маттіе (или Маттюэ<sup>44</sup>) приводитъ насъ уже къ эпохѣ упадка фламандскаго пейзажа. Хотя въ вечернемъ освѣщеніи, въ отраженіи зари въ перистыхъ облакахъ замѣтно еще достаточно интимности, зато вся компановка, вся трактовка неестественно розоватыхъ скалъ, коричневато-оливковыхъ деревьевъ, жесткой воды ручья, падающаго слишкомъ искусно вьющимися каскадами, и безхарактерная передача дали, дышатъ уже совсѣмъ условностью поздняго времени, несмотря на то, что картина наша помѣчена непозднимъ сравнительно 1654 г. рядомъ съ полной подписью художника «С. Matthieu». Маттіе извѣстенъ больше девятью офортами, чѣмъ картинами.<sup>45</sup> По микрографической монограммѣ А. А. Прубниковъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ опредѣлилъ, какъ его работу, одинъ маленькій пейзажъ въ Эрмитажѣ, при перевѣскѣ не попавшій въ залы галереи.<sup>46</sup>

Характерное для эстетическихъ воззрѣній Фландріи XVII в. пере-

мѣщеніе художественнаго центра тяжести въ компановкѣ картинѣ, показанное Рубенсомъ въ знаменитыхъ «гирляндахъ» цвѣтовъ или плодовъ, находящихся въ мюнхенской Пинакотецкѣ, къ которымъ примыкаетъ и Эрмитажная «Церера» (№ 593), т. е. сведеніе библейскаго или мифологическаго сюжета почти на нѣтъ, въ пользу развитія второстепенныхъ, декоративныхъ частей картины, рѣдко къмъ было развито настолько, какъ іезуитомъ Даніелемъ Зегерсомъ. На картинѣ собранія В. П. Зурова, <sup>47</sup> подписанной «Daniel Seghers Soc-tis Jhs», библейская сцена, игра Младенцевъ Христа и Іоанна Крестителя, написанная и тутъ, какъ часто въ картинахъ Зегерса, Эрасмусомъ Квеллиусомъ, <sup>48</sup> остается мало замѣтной для зрителя. Вниманіе его поглощается прекраснымъ вѣнкомъ изъ цвѣтовъ, которымъ Зегерсъ обвиняетъ сѣрую каменную стѣну. Каждый цвѣтокъ изображенъ съ особой любовью къ деталямъ, характерной для фламандскихъ живописцевъ, которые, въ противоположность голландцамъ, искавшимъ свободную тональность, старались извлечь изъ cadaго объекта наивысшую красочную выразительность, иногда впадая до такой степени въ изображеніе частныхъ, что ихъ букеты многимъ кажутся написанными для ученыхъ ботаниковъ. <sup>49</sup> Несмотря на эту разницу въ пониманіи задачъ изображенія цвѣтовъ между фламандцами и голландцами, — колоризмомъ съ одной стороны, тональностью съ другой, — при благопріятныхъ условіяхъ оба теченія могли слиться и создавать лучшіе примѣры нидерландской живописи «мертвой природы». Янъ Давидъ де-Хеемъ — лучшій представитель этого синтеза фламандскихъ и голландскихъ традицій. Уроженецъ Утрехта (род. въ 1605 г.), куда бѣженцы изъ Фландріи уже рано принесли фламандское вліяніе, онъ, послѣ короткаго пребыванія въ Лейденѣ (въ 1628 г.) въ сферѣ Рембрандта, <sup>50</sup> въ 1635 г. переселился въ Антверпенъ, въ сферу вліянія Рубенса и Даніеля Зегерса, и тутъ развилъ свой личный стиль объединяющій традиціи сѣвера и юга Нидерландовъ. <sup>51</sup> Его «Десертъ съ омаромъ» <sup>52</sup> — одна изъ лучшихъ картинъ В. П. Зурова.

Передъ сѣрой стѣной и окномъ, открывающимъ видъ на пейзажъ съ хижиной и деревьями, стоитъ столъ, покрытый зеленой скатертью. На столѣ лежитъ громадный омаръ, стоятъ блюдо съ виноградомъ, оловянная тарелка съ персиками, венеціанскій бокалъ съ краснымъ виномъ и высокій узкій бокалъ съ бѣлымъ. На скатерти разсыпаны персики и креветки. Сохранность картины отличная, лишь на переднемъ персикѣ слѣва и на венеціанскомъ бокалѣ слѣды легкаго мытья, и какъ будто пострадало обрамленіе окна, однако, вѣрнѣе, что художникъ первоначально предполагалъ замаскировать эту линію листьями, какъ на подписной картинѣ собранія Б. И. и В. Н. Ханенко. <sup>53</sup> Картина наша написана на дубовой доскѣ, составленной изъ четырехъ горизонтальныхъ полосъ, что встрѣчается нерѣдко, но обычно остается незамѣченнымъ за паркетомъ. Композиція на первый взглядъ не вяжется съ обычнымъ представленіемъ о стилѣ Я. Д. де-Хеема, основаннымъ на его позднихъ работахъ вродѣ «Овощей» Эрмитажа (№ 1353), помѣченныхъ 1655 г. Дѣйствительно, въ нашей картинѣ нѣтъ той нагроможденности, какъ въ Эрмитажной, не видна та почти чрезмѣрная любовь къ мелочамъ, которая характерна въ знаменитой дрезденской картинѣ. <sup>54</sup> Но эта сравнительная



**Фламандський маляр середни XVII в.: Буря.  
(Императорській Ермітаж. Дарь В. П. Зурова).**

**Maitre flamand du milieu du XVII-e s.: Tempête.  
(Ermitage Impérial. Legs Zouroff).**



**Д. Зегерсъ: Цвѣты. (Императорскій Эрмитажъ. Даръ В. П. Зурова).**  
**D. Zeghers: Décoration de fleurs. (Ermitage Impérial. Legs Zouroff).**

простота тоже встрѣчается на его картинахъ, напимѣръ въ Антверпенской галереѣ и въ частныхъ собраніяхъ: вънскомъ Кларвилля, П. В. Деларова и одномъ голландскомъ.<sup>55</sup> По времени надо отнести нашу картину приблизительно къ 1645 г. Она стоитъ по техникѣ между картиной собранія О. Э. Браза 1640 г., въ которой еще много голландскихъ элементовъ, и Эрмитажной 1655 г., въ которой уже господствуетъ поздній антверпенскій стиль мастера. Психическія различія между Эрмитажной картиной и нашей основаны отчасти на томъ, что вторая написана на деревѣ, а первая на холстѣ, вслѣдствіе чего, при тонкомъ слоѣ грунта, для нея требовалась болѣе плотная наводка красокъ, быть можетъ для защиты задней стороны отъ проникновенія воздуха и сырости.<sup>56</sup> Другое объясненіе мы находимъ во вліяніи Рубенсовской среды. Я. Д. де-Хеемъ не принадлежалъ къ тѣмъ талантамъ, которые, руководимые исключительно собственнымъ художественнымъ чутьемъ, идутъ по прямой линіи развитія; онъ былъ экспериментаторомъ, испытывавшимъ то тѣ, то иные способы выраженія, встрѣчавшіеся по пути, или просто поддавался вліяніямъ моды, пока не выработалъ собственного стиля, что, повидимому, ему окончательно удалось лишь въ возрастѣ около 50 лѣтъ. Самыя раннія картины его слѣдуютъ утрехтской традиціи Астейна, ванъ-деръ-Аста и Босхарта (картина бывшаго собранія Шубарта),<sup>57</sup> на смѣну имъ являются около 1628 г. картины въ лейденскомъ стилѣ, отчасти съ явнымъ подражаніемъ молодому Рембрандту (картина Гагской галереи);<sup>58</sup> о вліяніи Д. Зегерса (въ Эрмитажной картинѣ № 1355) нами уже упомянуто и не можетъ удивить, что въ нашей картинѣ замѣтно техническое вліяніе Рубенса и видно, благодаря отличной сохранности картины, такъ ясно, что можетъ вызвать нѣкоторое недоразумѣніе. Плотный мѣловой грунтъ покрывался Рубенсомъ тончайшимъ слоємъ грязновато-коричневатой краски (по мнѣнію Г. Людвига — канифоли или умбры, по мнѣнію А. Хаузера — умбры или костяного угля съ клеємъ), которая наводилась грубыми, широкими ударами широкой кисти или губки — вѣроятно, чтобы съ самаго начала уничтожить однообразіе бѣлой поверхности и придать грунту, при помощи линій, напоминающихъ фибры, мерцающій видъ и тѣмъ оживить поверхность картины. Людвигомъ, впрочемъ допускаетъ, что эти линіи могутъ быть послѣдствіемъ потемненія примѣшаннаго къ краскѣ лака, но, повидимому, самъ предпочитаетъ первое объясненіе.<sup>59</sup> Такимъ образомъ объясняется явленіе, казавшееся чуждымъ техникѣ де-Хеема, но этой непосредственной близостью къ Рубенсовскимъ приемамъ исключается и вопросъ, не написана ли наша картина не самимъ Яномъ Давидомъ, а кѣмъ нибудь изъ его учениковъ. Вопросъ этотъ могъ бы касаться только трехъ изъ нихъ: Яспера Герардса, Андреаса Бенедетти и Юриса ванъ-Зона, но они всѣ трое болѣе подражаютъ позднимъ композиціямъ учителя и его поздней, болѣе густой техникѣ. Герардсъ извѣстенъ только по тремъ подписнымъ картинамъ въ собраніяхъ бар. де-Стѣрса въ Гаагѣ, г. Раппе въ Стокгольмѣ и П. П. Семенова-Шянъ-Шанскаго; Бенедетти, наиболѣе извѣстный изъ нихъ, отлично представленъ въ Вѣнской галереѣ, а о стилѣ ванъ-Зона даетъ хорóшее представленіе большая подписная картина Семеновскаго собранія.<sup>60</sup> Отпадаетъ, конечно, вопросъ о возможномъ авторствѣ отца Яна, Давида де-

Хеема, такъ какъ попытки Бодѣ и Паули связать его имя съ двумя картинами, Эрмитажной (№ 1354, нынѣ въ запасѣ галереи) и бременской, впрочемъ весьма различными по качествамъ, не увѣнчались успѣхомъ.<sup>61</sup> Не лишено интереса, что о принадлежности одной картины самому де-Хеему или одному изъ его учениковъ возникалъ споръ уже въ 1688 г.<sup>62</sup>

Рядомъ съ этой пероворазрядной картиной де-Хеема не хотѣлось бы называть такую скромную вещь, какъ «Вино и устрицы»,<sup>63</sup> работу антверпенскаго анонима, но этого требуетъ историко-географическая схема нашей статьи. Компановка картины, техника,—не только по безличности кисти, но и вслѣдствіе далеко не удовлетворительнаго состоянія картины,—на первый взглядъ не даютъ указаній относительно происхожденія ея; легко возможно принять ее за работу голландца, но случайно сохранившееся на оборотной сторонѣ дубовой доски клеймо указываетъ на Антверпенъ.<sup>64</sup> Клеймо это составлено изъ двухъ частей: пары рукъ и башни. По уставу 1490 г., антверпенскіе живописцы обязаны были представлять въ цеховое управленіе каждую подготовленную для живописи доску. Если доска соотвѣтствовала техническимъ требованіямъ цеха, на нее накладывалось клеймо, изображающее руку. По окончаніи живописной работы картина снова провѣрялась и снабжалась вторымъ клеймомъ — второй рукой и башней.<sup>65</sup> Неважная фактура и плохое состояніе картины не могутъ намъ мѣшать оцѣнить по достоинству недурной красочный замыселъ. Сопоставленіе зеленой скатерти съ коричневымъ кувшиномъ, серебристыми устрицами и краснымъ виномъ въ венеціанскомъ бокалѣ задумано со вкусомъ. Изображенные предметы и краски даютъ намъ указанія, въ чьей сферѣ жилъ авторъ картины: подобные композиціи напоминаютъ Шенирса Младшаго, напримѣръ, картинку, принадлежащую гр. Вахтмейстеру въ Ваносѣ въ Швеціи<sup>66</sup> или композицію, воспроизведенную самимъ Шенирсомъ на одномъ изображеніи картинной галереи.<sup>67</sup> Поэтому, кажется, можно назвать автора нашей картины хоть и не ученикомъ, но отдаленнымъ послѣдователемъ Шенирса.

Собирательскій интересъ В. П. Зурова сосредоточился главнымъ образомъ на голландской школѣ, и голландскія картины преобладаютъ въ его дарѣ. Шутъ имѣются два портрета, интересныхъ скорѣе съ точки зрѣнія исторіи культуры, чѣмъ по чисто художественной оцѣнкѣ. Первый — семейный портретъ—<sup>68</sup> изображаетъ сидящаго мужчину въ латахъ и пурпуровой мантии, въ костюмѣ опернаго полководца, и женщину въ бѣлой одеждѣ съ лавровой вѣтвью въ рукахъ и, передъ четой, ребенка, преподносящаго побѣдителя цвѣты и плоды. Забавно сопоставленіе чисто внѣшней, условной пышности съ добродушными, повседневыми физиономіями изображенныхъ лицъ. Характеристика ихъ поверхностная, далекая отъ глубины классиковъ голландскаго портрета, далекая и отъ интимности пониманія и простоты обстановки, присущихъ еще ученикамъ Рембрандта въ началѣ ихъ карьеры. Шехника нашей картины, однако, указываетъ на среду тѣхъ же эпигоновъ Рембрандта, а всѣ ея стилистическія примѣты скорѣе всего похожи на характерныя черты поздняго времени Гербрандта ванъ-денъ-Экхоута. Если нашъ портретъ въ нѣкоторой степени и уступаетъ Эрмитажному портрету четырехъ дѣтей (№ 839), помѣченному 1671 годомъ, то стилисти-

ческое и техническое сходство между обѣими картинами достаточно ясно, чтобы подтвердить наше мнѣніе, тѣмъ болѣе, что то же сходство встрѣчается и въ другихъ картинахъ Экхоута.<sup>69</sup> Во всѣхъ этихъ позднихъ работахъ мастера мы видимъ нѣсколько плоскую лѣпку лицъ при свѣтомѣ, слащавомѣ, неопредѣленномъ инкарнатѣ; съ этимъ сопряжена чистая, тщательная, но безличная, выдѣлка аксессуаровъ, и вмѣстѣ съ этимъ угловатая осанка фигуръ, тщетно претендующая на впечатлѣніе жизни, энергіи.

Вліянія этого духа условности, дѣйствующаго не путемъ внутренняго убѣжденія, а при помощи вѣвшихъ средствъ, замѣтны и въ другомъ нашемъ портретѣ, слышемъ за портретъ одного изъ Эльзевировъ.<sup>70</sup> Изображенъ пожилой мужчина въ черной одеждѣ протестантскихъ священнослужителей съ широкимъ бѣлымъ воротникомъ и узкими бѣлыми манжетами. Онъ сидитъ въ креслѣ и лѣвою рукою указываетъ на картину-эмблему на стѣнѣ, а правую держитъ книжку. Слева на каменномъ столѣ стоитъ большая библія in folio, украшенная заглавную гравюрою, а справа къ громадному глобусу прислонена книга меньшихъ размѣровъ. На подножіи стола виденъ овальный щитъ съ гербомъ въ орнаментированной рамѣ; синее поле золотой полосой раздѣлено горизонтально на двѣ неравныя части; въ верхней, меньшей, части три золотыя звѣзды, въ нижней, большей, — бѣлая цапля, шагающая по болоту и держащая въ клювѣ рыбу. Картина-эмблема, висящая въ золоченой рамѣ на верхней части стѣны, изображаетъ въ холмистомъ пейзажѣ три дерева; къ верхушкѣ передняго изъ нихъ рука, выдвинутая изъ за облаковъ, прививаетъ вѣтвь. На картинѣ видны надписи «Εμοὶ τὸ ζῆν Χριστός» и «AEtat: an. inch. 72. AÆrae. Christ. 1670».

Портретъ этотъ писанъ однимъ изъ преемниковъ Б. ванъ-деръ-Хельста, художникомъ посредственнымъ, какъ видно по черствому рисунку и сухой лѣпкѣ рукъ, остывшему выраженію лица, жесткости колорита. Картина нѣкогда принадлежала собранію ген. Фабриціуса и находилась въ Берлинѣ на распродажѣ этого собранія. Она воспроизведена въ каталогѣ аукціона<sup>71</sup> и описана, какъ подписная работа какого то миѣческаго П. ванъ-деръ-Альста. Изображенное лицо получило имя Эльзевира очевидно только потому, что на заглавномъ листѣ изображенной библіи ясно видна фирма издателей Эльзевировъ. Однако, тотъ же заглавный листъ даетъ намъ дѣйствительное имя изображеннаго лица: Samuel Maresius или des Marets. Заглавіе гласитъ:

«La Sainte Bible qui contient le Vieux et le Nouveau Testament. Edition nouvelle, faite sur la version de Genève, revue et corrigée; enrichie outre les anciennes notes, de toutes celles de la Bible flamande, de la plupart de celles de T. Diodote... (up... d'autres... pour le soulagement... de plusieurs cartes curieuses...) Le tout disposé en cet ordre par les soins de Samuel Des Marets... (Docteur &... Groningue et d'Ommelande... l'église Française de Delft...) et de Henry des Marets, son fils... Ne extra oleas. A Amsterdam chez Louys et Daniel Elsevier MDCLXIX, avec privilège».<sup>72</sup>

Имя того же богослова читается и въ заглавіи книги, прислоненной къ глобусу: «Collegium Theologicum sive Systema Breve Univers...



Theologiae... orthodoxim Disputationibus Collegi... Samuele Maresio SS. Theologiae Doct... Editio quinta ultimo... Gron... Typis Johann... Typogr...». Уже костюмъ указывалъ на то, что передъ нами представитель кальвинистскаго духовенства, а на имя des Maresets намекаетъ изображеніе болота (marais) въ гербѣ. Что дѣйствительно изображенъ на нашемъ портретѣ Самуэль Демарэ, подтверждается другими его портретами. Самый извѣстный изъ нихъ гравированъ П. Матхамомъ съ Яна Янса де Стомме, рѣдкаго groningenскаго живописца, извѣстнаго читателямъ «Старыхъ Годовъ» по выставкѣ 1908 г. <sup>73</sup> На гравюрѣ <sup>74</sup> имѣются слѣдующія надписи: «Samuel Maresius Picardus SS. Theol. Doct. Eiusdemq. Facul. Prof. Pr. <sup>75</sup> in Acad Groning. Oml. <sup>76</sup> et Ecc. Gall. Pastor. Aet. LIV A<sup>0</sup> MDCLIII.

Gallia quem nouit, nouit quem Belgica tota

Et quo nunc felice sole Groninga micat

Maresius parua depingitur hocce tabella

Ars enim in paruis pondere magna solet. <sup>77</sup>

I. I. D. Stomme pinx. Theod. Matham sculp.».

Существуютъ еще два гравированныхъ портрета де-Марэ. <sup>78</sup> Первый имѣетъ простую надпись: Samuel Maresius Theol. Prof. Groning, второй, повидимому самый ранній, снабженъ болѣе пространной надписью и, какъ гравюра Матхама, стихами: «Samuel Maresius Picardus SS. Theolog. Doct. et. Eiusd. Facul. Prof. in Acad. Groning. et Oml. Aetat. 49. Anno 1648.

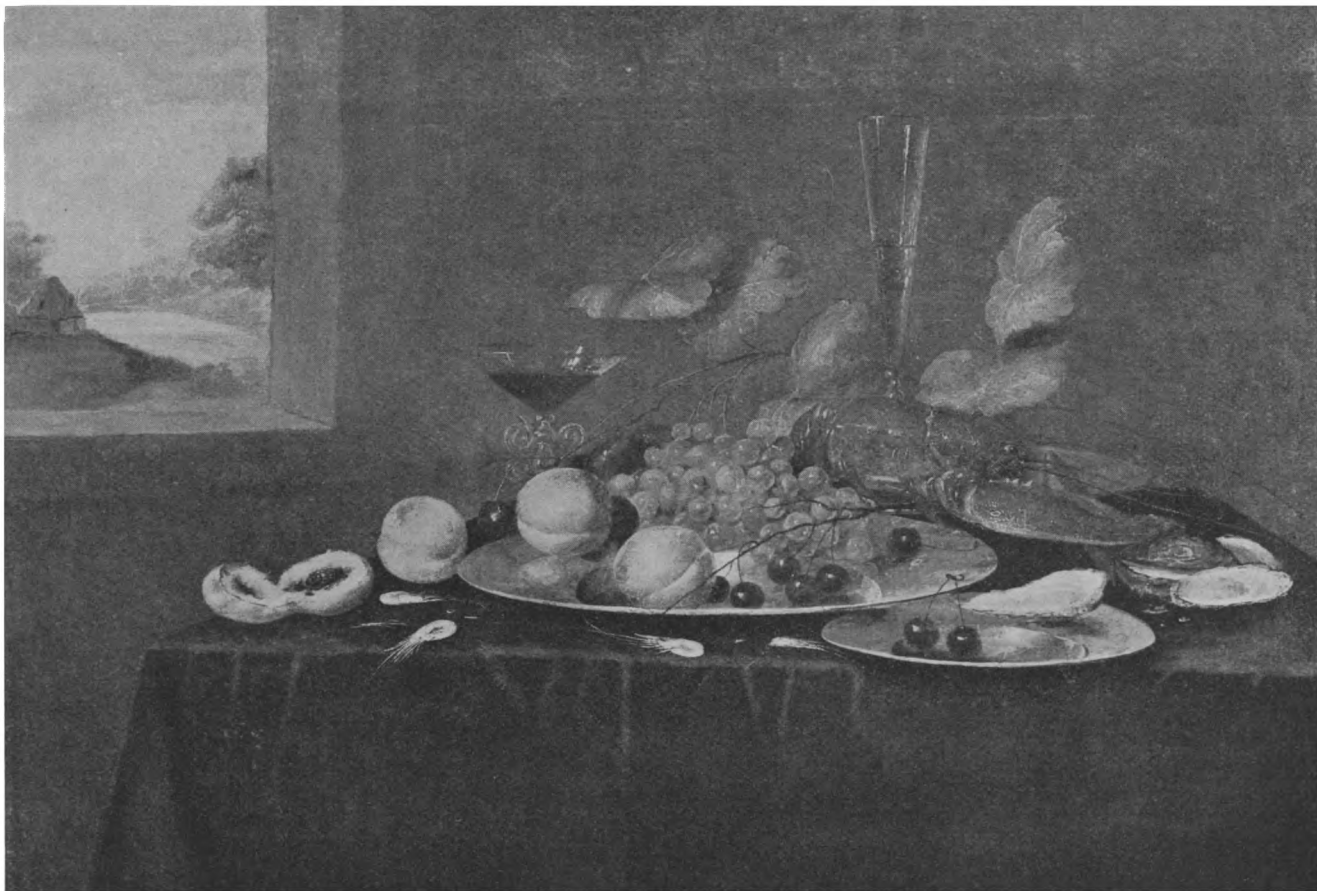
Samuel hic merito Mare dicitur est mare rerum

Sacrarum; Sophiae clarus ocellus ovat. <sup>79</sup> — Heim F.».

На всѣхъ этихъ гравюрахъ черты лица совершенно сходятся съ нашимъ портретомъ, если принять, конечно, въ расчетъ разницу лѣтъ между отдѣльными изображеніями. Сходится съ другими указаніями и показанный на нашемъ портретѣ возрастъ Демарэ въ 1670 г., т. е. 72-ой годъ.

Биографія Марезіуса извѣстна довольно подробно. Вотъ, что о немъ говоритъ словарь Іехера: <sup>80</sup> «Де Марэ или Марезіусъ, Самуэль, родился въ Уземондѣ въ Пикардіи 29 августа 1599 г. Уже 7 лѣтъ отъ рода прочелъ два раза Библию цѣликомъ, изучалъ въ Парижѣ гуманистическія науки и философію, въ Сомюрѣ еврейскій языкъ и богословіе, и окончилъ въ Женевѣ курсъ богословскихъ наукъ, получилъ званіе доктора въ Лейденѣ. Затѣмъ онъ былъ проповѣдникомъ въ Лаон, но ввиду угрозъ католиковъ, перешелъ въ Седанъ. Потомъ побѣжалъ въ качествѣ придворнаго проповѣдника съ герцогомъ Бульонскимъ въ Голландію, гдѣ поступилъ на голландскую службу, былъ проповѣдникомъ и профессоромъ въ Гертогенбосъ и въ Гронингенъ и умеръ въ 1673 г. Онъ писалъ противъ католиковъ, соцініанцевъ, Гуго Гроціуса и своихъ собственныхъ одновѣрцевъ много полемическихъ трудовъ и издалъ книгу: Systema universae theologiae etc., гдѣ есть и полный списокъ его трудовъ». Списокъ этотъ содержитъ свыше 200 наименованій; едва ли можно, судя по чертамъ его лица, предполагать, что это фабричное богословіе отличалось жизненностью, и трудно вѣрить въ глубину души этого свѣточа науки, «ненавидѣвшаго фрукты, музыку и поэзію».

Историческая живопись Голландіи представлена среди нашихъ картинъ тремя произведеніями до-Рембрантовской эпохи. Для Эрмитажа,



**Я. Д. де Хеемъ: Омаръ, фрукты и вино.  
(Императорскій Эрмитажъ. Даръ В. П. Зурова).**

**J. D. de Heem: Homard, fruits et vin.  
(Ermitage Impérial. Legs Zouroff).**



Школа Б. ванъ-деръ-Хельста: Портретъ  
богослова Демарэ.  
(Императорскій Эрмитажъ. Даръ В. П. Зурова).

Ecole de B. van der Helst: Portrait du  
théologien Desmarets.  
(Ermitage Impérial. Legs Zoureff).

какъ для галереи Рембрандта κατ' ἑξοχήν, каждый художественно-историческій документъ, относящійся ко времени, непосредственно предшествовавшему появленію самого великаго мастера, очень цѣненъ. Учитель Рембрандта Питеръ Ластманъ до сихъ поръ былъ представленъ въ Эрмитажѣ односторонне двумя религіозными картинами изъ собранія П. П. Семенова Шянъ-Шанскаго «Авраамъ и ангелы» 1621 г. и «Благовѣщеніе» 1618 г.<sup>81</sup> Картина собранія В. П. Зурова, «Судъ Мидаса»,<sup>82</sup> характеризуетъ творчество Ластмана съ другой весьма важной стороны: какъ живописца-миѳолога. Она является повтореніемъ картины большей по размѣрамъ, принадлежащей Кассельской галереѣ, куда поступила изъ собранія Габиха, распроданной въ 1892 г.<sup>83</sup> Нѣкоторыя отступленія отъ композиціи кассельской картины замѣтны на лѣвомъ заднемъ планѣ въ зеленыхъ холмахъ на горизонтѣ, кромѣ того тамъ отсутствуютъ птички, оживляющія свѣтлыми пятнышками темный правый уголъ вверху картины. Эти различія подтверждаютъ, что Эрмитажная картина не представляетъ собою копии съ Кассельской, если въ такомъ подтвержденіи еще встрѣчается надобность при замѣчательно свѣжей, вполне оригинальной живописи нашего экземпляра.

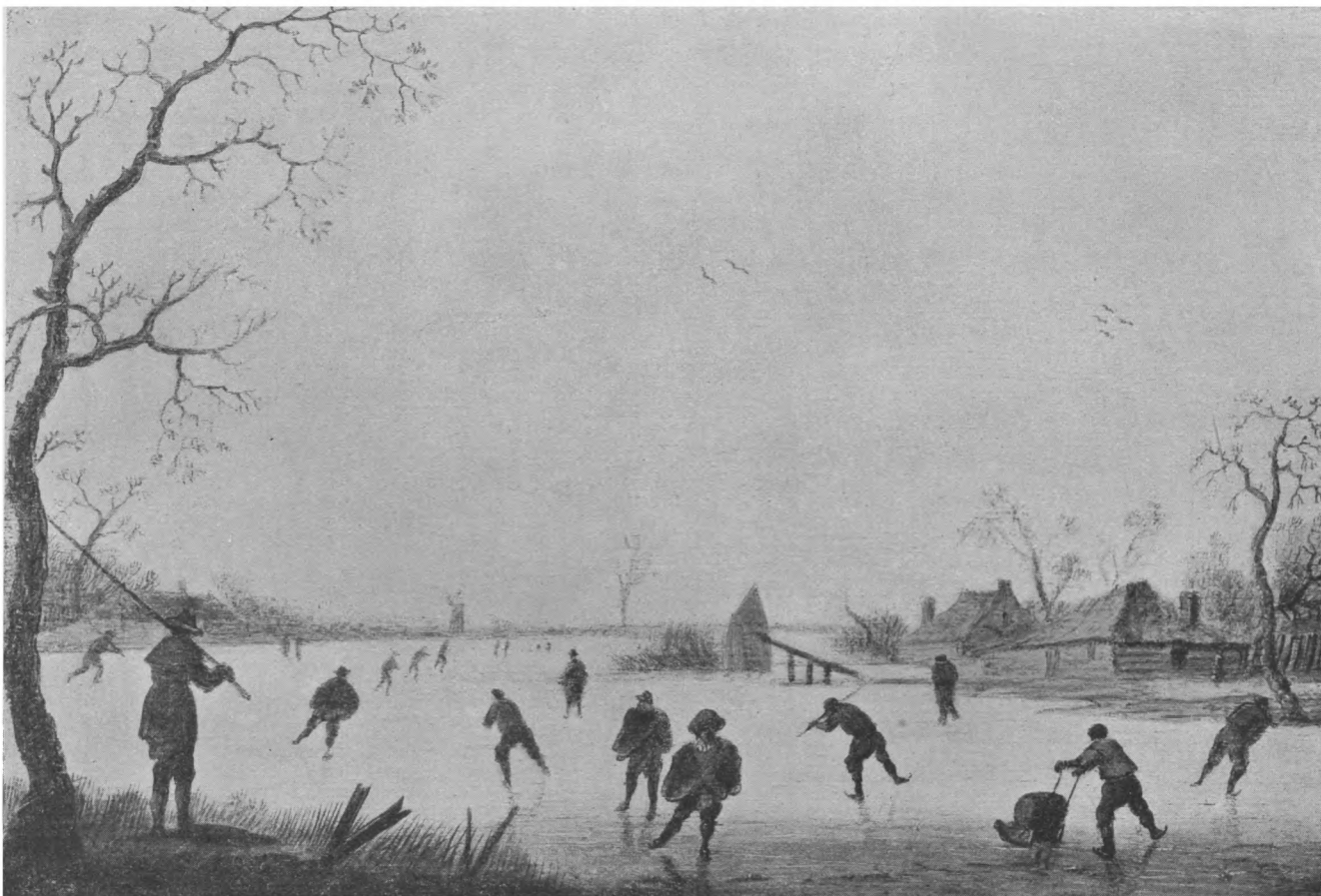
Куртъ Фрейзе даетъ въ своемъ трудѣ о Ластманѣ очень удачную характеристику кассельской картины, которую онъ относитъ къ 1618 году.<sup>84</sup> «Судъ Мидаса», говоритъ Фрейзе: «отличается красивымъ, широко — въ сравненіи съ болѣе ранними картинами — написаннымъ лѣсистымъ и скалистымъ пейзажемъ, скомпанованнымъ, какъ обычно у Ластмана такъ, что почва поднимается по направленію слѣва направо и что лѣвый верхній уголъ картины открываетъ видъ на задній планъ и на небо. Пейзажъ этотъ — въ противоположность болѣе раннимъ — не имѣетъ сине-зеленаго тона со свѣтлыми, зеленоватыми, освѣщенными частями, а обладаетъ скорѣе темно-коричневымъ общимъ тономъ. Сцена, разыгрывающаяся на переднемъ планѣ, взята изъ любимыхъ художниками того времени Метаморфозъ Овидія<sup>85</sup> (изъ которыхъ Ластманъ почерпалъ неоднократно сюжеты своихъ картинъ) и разработана отлично уравновѣшенной композиціей. Прислушивающіеся къ игрѣ Аполлона, сатиры и нимфы сгруппированы въ красивую пирамиду. Панъ, окончивъ игру на флейтѣ, слѣлъ съ правой стороны, и, убирая свою сирингу въ сторону, глядитъ разинувъ ротъ на юнаго бога. Слева отъ Аполлона сидитъ свѣдущій въ художественныхъ дѣлахъ арбитръ Пмоль. Остальные слушатели внимаютъ божественной музыкѣ, однако, часть изъ нихъ не забываетъ, что надо позировать Ластману. Самъ Мидасъ стоитъ направо съ края группы и радъ своему глупому замѣчанію, за которое онъ, повидимому совсѣмъ еще не замѣтивъ этого, уже удостоился полученія ослиныхъ ушей. Относительно костюмовъ фигуръ Ластманъ оказывается свободнымъ отъ археологическихъ предразсудковъ. Для него безразлично изобразить музу въ глубоко вырѣзанномъ бальномъ платьѣ, но босой, среди козеногихъ лѣшихъ, изъ которыхъ младшіе подѣ торжественный тактъ божественной игры берутся на деревьяхъ. На первомъ планѣ расположена красиво и живописно ‚мертвая природа‘, музыкальные инструменты и нотныя тетради. Лютня и виолончель, встрѣчающіяся тутъ, изображены и на Брауншвейгской картинѣ (Давидъ

играющій въ храмѣ на арфѣ).<sup>86</sup> Картина прежде приписывалась Жерару де-Лерессу, съ картинами котораго она и дѣйствительно имѣетъ нѣкоторое сходство въ пониманіи типовъ и композиціи, но она лишена гладкаго и слащаваго исполненія, присущаго работамъ мастеровъ конца XVII в. Лерессовскаго типа».

Именно въ техникѣ замѣтна разнида между началомъ и концомъ XVII в., между тѣмъ какъ склонность къ миеологическимъ темамъ обща обоимъ періодамъ. Пейзажъ нашей картины еще не обладаетъ полной свободой живописной выразительности, достигнутой Ластманомъ вскорѣ послѣ ея написанія, напримѣръ, въ картинѣ «Авраамъ и ангелы» Семеновскаго собранія<sup>87</sup> (1621 г.). Въ пейзажѣ «Мидаса» все еще звучитъ, хоть и отдаленно, вліяніе Эльсхеймера, къ которому Ластманъ примкнулъ въ дни своей юности въ Римѣ. Не отрицая этого Эльсхеймеровскаго элемента въ нашей картинѣ, тѣмъ болѣе слѣдуетъ подчеркнуть разницу между коричневатымъ колоритомъ ея пейзажа и болѣе ранними, синевато-зелеными, его пейзажами.<sup>88</sup> Наряду съ самыми извѣстными миеологическими картинами Ластмана, «Навсикаей» Аугсбургской галереи и «Споромъ Ореста и Пилада о самопожертвованіи» Амстердамской,<sup>89</sup> «Судъ Мидаса» является однимъ изъ самыхъ выдающихся твореній мастера.

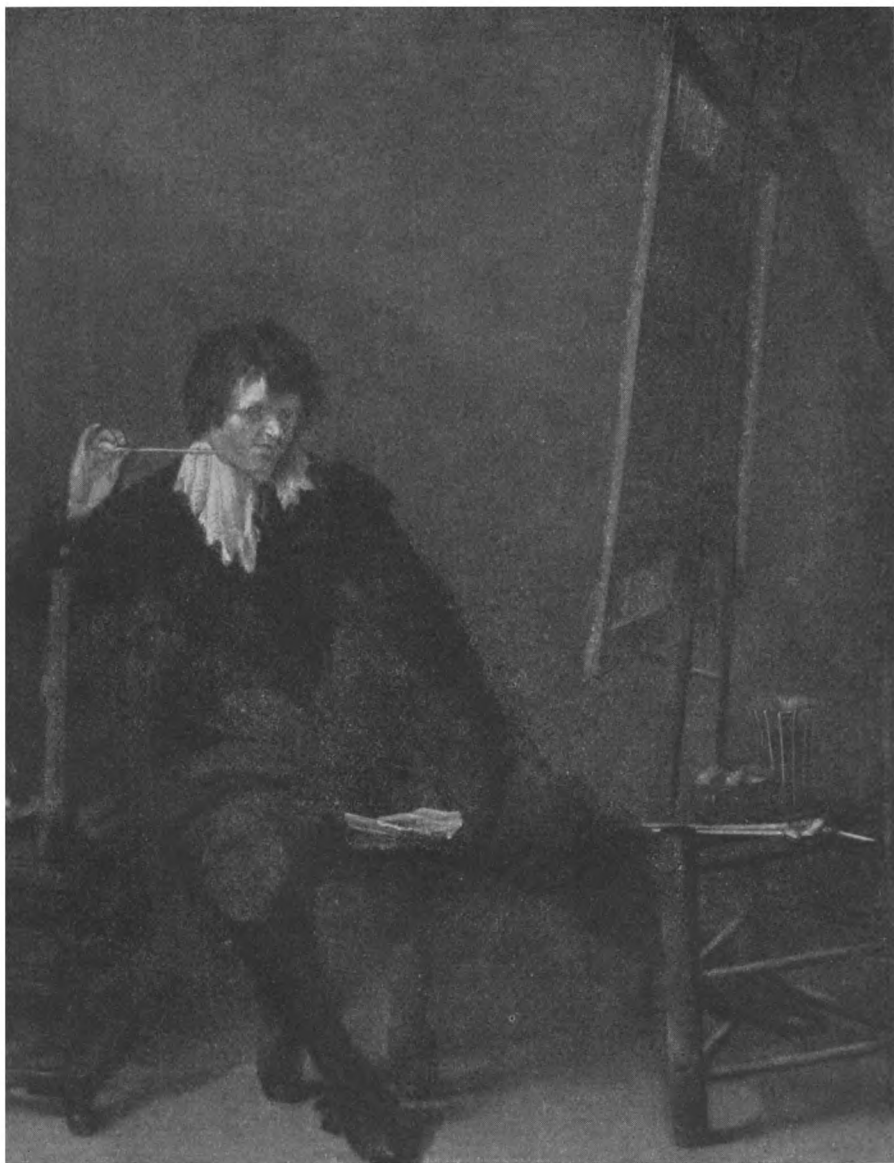
Въ связи съ Ластманомъ стоитъ еще «Жертвоприношеніе Авраама»,<sup>90</sup> слывшее за работу Яна Пейнаса. Сравненіе нашей картины съ подписными работами Пейнаса у гр. Е. В. Шуваловой и изъ собранія П. П. Семенова-Шянь-Шанскаго<sup>91</sup> даетъ по этому вопросу отрицательный отвѣтъ и доказываетъ правильность мнѣнія покойнаго П. В. Деларова, узнавашаго въ ней направленіе Ластмана.<sup>92</sup> Многое въ ней непріятное, конечно, является послѣдствіемъ жестокой чистки, такъ, смыта фигура ангела, но и общій слабый характеръ живописи едва ли допускаетъ мысль о собственно-ручной работѣ Ластмана; скорѣе это повтореніе мастерской по потерянному оригиналу изъ числа сравнительно раннихъ работъ Ластмана; композиція фигуръ ангела и Исаака показываетъ еще менѣе развитую силу, чѣмъ въ двухъ редакціяхъ того же сюжета: Луврской картинѣ и Амстердамской гризали. Если согласиться съ Бредіусомъ, что Луврская картина является подготовительною ступенью къ Эрмитажному «Жертвоприношенію Авраама» Рембрандта,<sup>93</sup> то въ нашей картинѣ мы должны привѣтствовать первую стадію до-Рембрандтовской разработки темы по направленію къ свѣтотѣни. На третьей исторической картинѣ — «Великодушій Александра Македонскаго» Вроманса намъ не приходится останавливаться, ибо она извѣстна уже читателямъ изъ статьи В. А. Щавинскаго о Брамерѣ.<sup>94</sup>

Наравнѣ съ Ластманомъ и др. К. Гейгенсъ и С. ванъ Хохстратенъ восхваляли почти забытаго нынѣ голландскаго послѣдователя Караваджо — Дирка ванъ Бабюрена. Не этому ли мастеру слѣдуетъ приписывать «Гитариста» собранія В. П. Зурова?<sup>95</sup> Наша картина, напоминающая «дневныя» картины Хонтхорста, вродѣ Эрмитажной веселой парочки (№№ 750 и 751), подписи не имѣетъ, но стилистическія отступленія отъ образцовъ Караваджо, хочется сказать ухудшенія стиля, держатся именно того направленія, которое кажется характернымъ для Бабюрена. Шутъ и вялость лѣпки, и мягкій, лишенный энергіи, тонъ инкарната, и особенно характерныя для Бабюрена тѣни лѣпки.<sup>96</sup>



**А. Верстраеленъ: Конькобѣжцы.**  
(Императорскій Эрмитажъ. Даръ В. П. Зурова).

**A. Verstraelen: Patineurs.**  
(Ermitage Impérial. Legs Zouroff).



**П. Коде: Живописецъ. (Императорскій Эрмитажъ. Даръ В. П. Зурова).**  
**P. Codde: Un peintre. (Ermitage Impérial. Legs Zouroff).**

Питеръ Кодде въ Эрмитажѣ не былъ представленъ вовсе, а въ Семеновскомъ собраніи — недостаточно: одной любопытной, но нехарактерной картиной и двумя не вполне достоверными. Наша картина «Курящій художникъ»<sup>97</sup> хотя и не подписана, но вполне достоверна. Шонкій, коричневатый, немного холодноватый тонъ весьма характеренъ для Кодде, равно какъ склонность растягивать фигуру въ длину и уменьшать объемъ головы. Еще болѣе убѣдительными доводами надо считать параллели съ достоверными картинами, какъ съ «Курильщикомъ» Лилльскаго музея.<sup>98</sup> Шехника нашей картины очень тонкая, но бойкая, повсюду просвѣчиваетъ грунтъ и оживляетъ красочную поверхность, которая иначе, при склонности мастера къ монохроміи, вышла бы немного мертвой. Что техника нашей картины ничего общаго не имѣетъ съ традиціей Хальсовъ, можетъ смущать только тѣхъ, кто забываетъ, что преждее мнѣніе, будто Кодде былъ ученикомъ Франса Хальса, основывалось только на фактѣ, что въ 1637 г. его неоконченная картина «Амстердамскіе стрѣлки» была дописана Кодде.<sup>99</sup> Шехника заставляетъ думать, что наша картина относится скорѣе къ раннему, чѣмъ къ позднему времени мастера. Она кажется близкой къ амстердамскимъ портретамъ 1627 г., къ картинѣ вѣнскаго собранія Шритша и дрезденской «Караульнѣ» 1628 г., болѣе ранней, чѣмъ лилльскій «Курильщикъ», котораго, по аналогіи съ гагскимъ «Баломъ», помѣченнымъ 1636 г. относить къ срединѣ 30-хъ годовъ XVII в.<sup>100</sup>

«Юные картежники»<sup>101</sup> назвали мы картину Яна Минсе Молодара, изображающую мальчиковъ, играющихъ въ карты подъ надзоромъ женщины, занятой плетеніемъ кружевъ. Она помѣчена монограммой «MR», встрѣчающейся на раннихъ картинахъ мастера.<sup>102</sup> Свѣтлый сѣроватый тонъ картины и немногія, но весьма опредѣленно выдвинутыя мѣстныя краски, какъ голубая юбка женщины, тоже характерны для ранней манеры Яна Минсе, значительно отступающей отъ обычнаго представленія объ его стилѣ. Последнее считается только съ болѣе поздними произведениями, написанными начиная съ 1640 г., когда Янъ Минсе пошелъ «въ рембрандтисты» и его картины стали похожи на второ- или даже третьестепенныхъ Адриановъ ванъ-Остаде. И въ раннихъ своихъ работахъ скромный супругъ гениальной Юдиои Лейстеръ отнюдь не является самостоятельной силой, въ нихъ будущій рембрандтистъ высказывается вполне убѣжденнымъ «хальсистомъ». Однако, его «хальсизмъ» гораздо привлекательнѣе, гораздо жизненнѣе его «рембрандтизма» съ сухой, никогда не доведенной до конца, свѣтотѣнью. Гарлемскій юморъ, унаслѣдованный у великаго главы школы, нашелъ и въ Янѣ Минсе достойнаго выразителя. Если въ нашей картинѣ онъ и не проявляется съ тою жизненностью, какъ въ знаменитой «Мастерской художника» берлинской галереи (1631 г.), въ «Спорѣ дѣтей» собранія Джонсона въ Филадельфіи и въ «Веселомъ обществѣ» барона Гейля въ Дармштадтѣ,<sup>103</sup> то она всетаки очень близка къ этимъ картинамъ не только по типамъ лицъ, но и по свѣтлому, спокойному колориту.

Среднее положеніе между бытовыми картинами и пейзажами занимаютъ произведенія Бегейна и Виллартса. Художники эти представляютъ собою двѣ крайности голландскаго «пейзажа со стаффажемъ», иначе





Янъ Миесе Моленаръ: Юные картежники.  
 (Императорскій Эрмитажъ. Даръ В. П. Зурова).  
 Jan Miense Molenaer: Les jeunes joueurs de cartes.  
 (Ermitage Impérial. Legs Zouroff).

говоря — «группъ людей въ пейзажѣ». Подписной «Италянскій портъ»<sup>104</sup> Бегейна (+ 1697 г.) проявляетъ всѣ признаки упадка, разложенія стиля. Основная тенденція линейной, групповой и красочной компоновки — вышняя декоративность. Изображенія бухты и ея береговъ съ горами, скалами и постройками служатъ лишь кулисами и фономъ для фигуръ и предметовъ и лишены всякой жизненности. Но же слѣдуетъ сказать и про самыя группы людей и грузовъ, разбросанныя произвольно и безмысленно по всей площади картины. Интересъ художника сосредоточился, повидимому, исключительно на комбинаціи яркихъ тоновъ ради вышнихъ эффектовъ, кажущихся глазу, привыкшему къ болѣе тонкимъ ласкамъ, рѣзкими и грубыми. Желаніе щегольнуть передачей южнаго блеска красокъ навязывается зрителю слишкомъ явно. «Стрѣлки на берегу моря»<sup>105</sup> А дама Виллартса, помѣченныя монограммой и 1624 г., напротивъ, имѣетъ всѣ признаки колористической примитивности. Весь пейзажъ съ дюнами передаѣтъ еще очень просто сѣрыми вдали и коричневыми вблизи тонами, равномерной сѣрой плоскостью виднѣется море съ еще немного схематическими волнами. Просто, съ нѣкоторою прозаической ясностью, изображены стрѣлки, отчетливыми красными тонами выдѣляющіеся изъ сѣро-коричневой среды. Наша картина еще далека отъ оптического единства передовыхъ современниковъ

мастера, каковъ в.-Гойенъ. Мы приписываемъ ее съ нѣкоторою увѣренностью Адаму Виллартсу, хотя извѣстно, что его пейзажи иногда трудно отличимы отъ пейзажей его сына Абрагама (род. въ 1603 г.). Конечно, Абрагамъ Виллартсъ, поступившій въ 1624 г. въ Утрехтскую гильдію, свободно могъ бы написать въ томъ же году нашу картину. Однако, этому противорѣчатъ не только пейзажный стиль картины, но и форма монограммы. Эта форма встрѣчается только на картинахъ отца, монограмма же другого типа, менѣе завитая, болѣе приближающаяся къ простому типу «A. W.», встрѣчается у обоихъ и даетъ поводъ къ колебаніямъ, которыя мы только что указали. <sup>106</sup>

Къ той же промежуточной стадіи голландскаго пейзажа наканунѣ полного расцвѣта, какъ предыдущая картина, принадлежитъ и маленькій «Зимній пейзажъ съ конькобѣжцами» рѣдкаго Антонія Верстралена, помѣченный его монограммой и 1632 г. <sup>107</sup> По компановкѣ наша картинка напоминаетъ архаизмъ Гендрика ванъ-Аверкампа, по фигурамъ — картины Эзайаса ванъ-де-Вельде, въ общемъ же тонъ она уже приближается къ тональности Гойена, объединенной уже свѣтовой и воздушной перспективой. Картина Верстралена написана очень тонко и, при всей сдержанности тоновъ, отличается въ высшей степени мягкимъ и пріятнымъ колоритомъ. Въ общей композиціи, съ любимымъ художникомъ деревомъ справа, чувствуется очень удачное соотношеніе фигуръ къ пейзажу, между тѣмъ какъ въ самихъ фигурахъ замѣтенъ еще нѣкоторый примитивный натурализмъ движеній. Мягкимъ и пріятнымъ переходомъ отъ передняго плана къ удивительно тонко написанной и замѣчательной свѣтовымъ эффектомъ дали служатъ хижины, замыкающія композицію справа.

Направленіе Гойена, который самъ представленъ въ Эрмитажѣ и Семеновскомъ собраніи столь богато и всесторонне, имѣетъ среди нашихъ картинъ двухъ представителей. Воутеръ Кнейфъ, одинъ изъ вѣрнѣйшихъ послѣдователей Гойена, своимъ «Пейзажемъ съ церковью» <sup>108</sup> очень близко подходитъ къ настроенію и къ колориту самого великаго мастера; характерны для него сѣро-синій тонъ воды и зеленовато-голубая даль. Картина помѣчена монограммой, но не датирована. Другая картина, принадлежащая къ сферѣ вліянія Гойена, — «Пейзажъ съ мельницей», <sup>109</sup> отличается тонкимъ, серебристымъ тономъ и легкой, прозрачной техникой. Какъ будто она представляетъ собою болѣе развитую, болѣе утонченную стилистическую ступень, чѣмъ картина Кнейфа. Она помѣчена монограммой «R. C.». Монограмма изъ тѣхъ же буквъ находится на картинѣ также подражателя Гойена въ Брауншвейгской галереѣ. <sup>110</sup> Принадлежатъ ли обѣ картины кисти того же мастера?

Въ значительно меньшей степени, но все еще ясно, видно вліяніе Гойена въ монограммированной «Крѣпости на берегу моря». <sup>111</sup> Монограмму скорѣе всего можно принять за сочетаніе буквъ «I» и «B», однако подобную монограмму на картинѣ въ собраніи бар. Бонде въ Эриксбергѣ въ Швеціи, принадлежащей несомнѣнно той же рукѣ О. Гранбергъ читаетъ: «П. В.»; наконецъ, по любезному сообщенію В. А. Щавинскаго, въ его собраніи находится третья картина той же руки, съ подписью Ловиса Блумарта, художника, про котораго только извѣстно, что въ 1642 г. въ Миддельбургѣ жилъ «feinschilder» этого имени, умершій въ 1658 г. <sup>112</sup>

«Замокъ на берегу рѣки»<sup>113</sup> Рулофа де-Вриса, подписная, очень пріятная картина этого весьма неровнаго мастера, написанная явно подѣ влияніемъ Я. И. Рейсдаля, принадлежитъ къ позднему времени дѣятельности художника. Рѣдко онѣ такъ удачно приближается къ своимъ прототипамъ и въ тонѣ, и въ композиціи, и въ настроеніи. Наша картина освѣтитъ въ Эрмитажѣ его манеру съ новой стороны наряду съ лѣсными пейзажами № 1780 (считался въ каталогѣ 1901 г. работой Г. Ромбоутса и переименованъ Гофстеде-де-Гроотомъ)<sup>114</sup> и подписнымъ Семеновскаго собранія (по кат. 1906 г. № 576).

«Бушующее море» Питера Мюлира Старшаго,<sup>115</sup> постигла судьба многихъ маринѣ этого мастера. Его монограмма «PML» имѣетъ слишкомъ заманчивую форму, чтобы оставаться невредимой: уничтожая правую половину ея, легко получить для неопытнаго покупателя монограммированную марину Рейсдаля. На нашей картинѣ затѣя была доведена только до половины и остатки буквъ М и L еще ясно видны черезъ лупу на бревнѣ, выглядывающемъ безъ всякаго смысла среди высокихъ волнѣ. Шпактовка самихъ волнѣ довольно мелочная, ихъ профиль крутъ, вода написана немного жестко, что, наряду съ изображеніемъ атмосферы и тяжелыми тучами, направленными по діагонали, даетъ довольно полную характеристику стиля Мюлира Ст. Эрмитажная картина, приписывавшаяся ему еще галерейнымъ каталогомъ 1901 г. (№ 1192), ничего общаго съ нимъ не имѣетъ, и она, по мнѣнію Гофстеде-де-Гроота, если вообще принадлежитъ одному изъ Мюлировѣ, можетъ приписываться только младшему Питеру, извѣстному «кавалеру Шемпеста».<sup>116</sup>

Гендрикъ де-Мейеръ считается специалистомъ по изображенію Схевенинггенскаго побережья<sup>117</sup> и название «Морской берегъ у Схевенинггена» носитъ и картина собранія В. П. Зурова.<sup>118</sup> Она написана въ обычной манерѣ мастера съ упрощеніемъ колорита берега на два общихъ тона: песчано-желтый для ближней и темно-сѣрый для дальней полосы. Довольно богатый, какъ всегда у художника, стаффажѣ не играетъ самостоятельной роли: фигуры и предметы служатъ, въ качествѣ красочныхъ, преимущественно красныхъ, пятенъ, только для оживленія слишкомъ скучнаго безъ нихъ пейзажа.

Именемъ «К. Шартаріусъ» помѣченъ «Пейзажъ съ маякомъ на берегу залива»,<sup>119</sup> картина, очевидно голландскаго происхожденія, написанная въ концѣ XVII, если не въ XVIII в. Интересна она только именемъ художника, не встрѣчающимся въ литературѣ.

Остается намъ сказать нѣсколько словъ о двухъ картинахъ «мертвой природы». Одна, «Завтракъ» Питера Класа,<sup>120</sup> обычнаго типа, помѣченная извѣстной монограммой мастера и 1653 г., сравнительно холодная и цестрая по колориту и дополняющая этимъ представленія о художникѣ, которыя могли составиться слишкомъ односторонне по изящной колористикѣ Эрмитажнаго «Завтрака» (№ 1836) и по золотистому брѹнизму картины Семеновскаго собранія (№1021). Вторая картина — по преданію помѣченная монограммой «J. J.», которой, однако, теперь на ней нѣтъ —<sup>121</sup> изображаетъ «Кладовую», въ которой виситъ свиная туша и гдѣ неизмовѣрно искусно для складочнаго мѣста сложены кухонная посуда, овощи и т. д. Изображенія такихъ тушѣ

вызываютъ въ насъ всегда воспоминанія о Луврскомъ «Быкъ» Рембрандта и мы всегда склонны признать ихъ зависимость отъ послѣдняго. Но во многихъ случаяхъ эта конструкція неправильна. И въ нашей картинѣ свѣтовая и красочная проблемы иные, чѣмъ у Рембрандта. Сухая корректность исполненія, напоминаетъ подобныя картины Питера ванъ-Слингеланда, Эгберта ванъ-деръ-Пуля и Губерта ванъ-Равестейна. <sup>122</sup>

Дж. А. Шмидтъ.

#### П Р И М Ъ Ч А Н І Я .

1. Опись Эрмитажныхъ картинъ, №№ 8042 и 8043; холстъ. 68 × 56 сант.
  2. H. Vollmer, «Thieme-Becker, Allg. Künstler lexikon», Bd. 9. Leipzig 1913. S. 570. «Muther, Ein Jahrhundert französischer Malerei, Berlin 1901». S. 14. Abb. 15. Slg. «Albert Jaffé, Auktin Berlin Keller & Reiner 1—3 Nov. 1904». № 87. p. 24. pl. 17.
  3. См. «Vente A. Albert à l'Hôtel Drouot 14 févr. 1908» № 90: «Frédéric - Jean Schall, Strasbourg, XVIII-e siècle».
  4. Peter Hilleström. 1732 — 1816. См. «Frimmel. Blätter f. Gemäldekunde IV, p. 167. 168. О шведской колоніи художниковъ въ Парижѣ см. H. de Chennevières «Les Suédois en France Gaz. des Beaux-Arts» 1888. vol. 1 p. 328 — 335.
  5. Опись 8052, дерево, 48 × 36.
  6. Januarius Zick, 1732 — 1797. См. «Collection Peltzer, cat. de vente. Amsterdam. Fr. Muller & Co 26 — 27 mai 1914» № 276, p. 92, pl. 60. «Der Cicerone» 1913, стр. 421. Другая картина Цика изъ собр. Пельцера въ томъ же катал. № 277, табл. 61. Картина Цика совершенно другого типа: «Sammlung Max u. Theodor Klopfer Aukt. Helbing. München, 24 Nov. 1908». No 231. табл. 40.
  7. Оп. 8050. Холстъ. 49 × 40.
  8. Оп. 8027. Холстъ. 78 × 125.
  9. Оп. 8017. Холстъ. 81 × 65.
  10. «Lafenestre et Richtenberger. Le Musée National du Louvre. Paris» 4-e éd. s. a. p. 78. «Die Kunstmmlungen der Kaiserin Friedrich» Berlin 1896, p. 26. Collection Erlanger, Paris 1911, in-fol, pl. 9, бар. Врангель, «Старые Годы» июль — сент. 1913 г., стр. 91. № 167. «Frimmel, Blätter f. Gemäldekunde» IV 1908 p. 174 даетъ подробный перечень автопортретовъ Ларжильера.
  11. Оп. 8029. Холстъ. 74 × 64.
  12. Оп. 8039. Холстъ. 69 × 60.
  13. Оп. 8045. Холстъ. 63,5 × 79. Patrick (Peter) Nasmyth 1787 — 1831. Ср. «Sir Edward Poynter The National Gallery» vol. 3, p. 208, № 381. 134. «Galerie Heineemann. München 1910 — 11» Katalog Teil 2. p. 40. «Richard Muther, Geschichte der englischen Malerei. Berlin 1903», p. 351. 353.
  14. «Bryan. Dictionary of Painters and Engravers» New ed. revised by G. C. Williamson, vol. IV. London 1904, p. 5. — «Woerman. Geschichte der Malerei» Bd. 3, 2, Leipzig 1888, S. 1101. Забавна характеристика Несмита въ приведенной выше книгѣ Мутера (стр. 350), противорѣчащая прямо стилю картинъ воспроизведенныхъ тамъ же на стр. 351 и 353. См. кромѣ того его же «Geschichte der Malerei des XIX Jahrhunderts. Bd. 3. München 1894». S. 544.
  15. Опись 8049, восьмиугольная, холстъ, 104 × 104.
  16. Опись 8025, холстъ, 105 × 142.
  17. Detzel. Christliche Ikonographie. Bd. 2. Freiburg i. Br. 1896, p. 640.
  18. «Woltmann & Woermann. Geschichte der Malerei» Bd. 3, 1. Leipzig 1888. S. 201.
  19. «L. Dimier, Un mot sur l'école Napolitaine», «Les Arts» № 87, mars 1909, p. 25.
  20. «V. de Dominici. Vite de pittori ecc. Napolitani. 3 vol. Napoli 1742 — 1743».
- Критическая о немъ литература: «Ben. Croce. Il Falsario, Napoli Nobilissima»... anno VII p. 18. «Röls, Geschichte der Malerei Neapels, Leipzig 1910». passim. Sobotka рецензія предыдущей книги «Kunstgeschichtl. Anzeigen 1911» № 1/2. S. 8/9.

21. «Ernst Bassermann-Jordan. Unveröffentlichte Gemälde aus dem Besitze des Bayerischen Staates, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1910». «Die Schlossgalerie zu Schleissheim» № 677, Tafel 128. «L. Dimier. Un mot sur l'école Napolitaine» «Les Arts» № 87, mars 1909, № 93, sept. 1909, вЪ послѣдней статьѣ говорится о гал. гр. Гарраха, но не о самой картинѣ воспр. при первой статьѣ.

22. Опись 8040, переложена сЪ дерева на холстЪ, 51 × 44.

23. См. «Wurzbach. Niederländ. Künstlerlexicon», Bd. I, Leipzig u Wien 1906, S. 551. 552. «H. Riegel, Beiträge zur niederländ. Kunstgeschichte, Bd. 2, Leipzig 1882», S. 74—86.

24. «Granberg. Inventaire général des trésors d'art en Suède», tome 1, Stockholm 1910, p. 1, № 1, pl. 25.

25. Напр. «Vente Fr. Muller et Cie Amsterdam 6 mai 1913» № 39, pl. 8, — 1628 r.

26. «Catalogue des tableaux etc du Musée de l'Etat à Amsterdam. 1911». № 2488. «Lafenestre et Richtenberger, Le Musée National du Louvre» 4-e éd. Paris s. d., p. 363. № 2601. Воспр. обЪ вЪ книгѣ «Ad. Philippi. Die Blüte der Malerei in Holland» (Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen Bd. VI). Leipzig 1901. S. 247. 249. Fig. 178. 179.

27. «A. Pératé, Le Bal du duc de Joyeuse, Musées et Monuments de France 1906». № 7. p. 99 et suiv. pl. 26.

28. «O. Granberg. Inventaire général des trésors d'art en Suède». Tome I, Stockholm 1910, pl. 72. № 516 p. 119.

29. Опись 8058, дерево, 28 × 34,5.

30. «Hans Jantzen. Das niederländische Architekturbild, Leipzig 1910» S. 42 44. 45. «Gust. Glück. Sammlung Alexander Tritsch in Wien 1907», fol. S. 29. 30.

31. Jantzen op. l. «Verzeichnis d. Werke d. Niederländ. Architekturmaler». Peter Neefs d. Ä. №№ 256. 270. 273. 289. 332. Н. v. Steenwyck d. Ä. №№ 447. 449. 462. 463 467. 472. 477 — 479. 482. 487. 488. 492. 494. 497 — 502. 508. 509. 513. 515. 517. ВЪ большинствѣ случаевЪ стаффажемЪ служитЪ сцена освобожденія изЪ темницы апостола Петра.

32. 1617 г. — «Rosenberg, Rubens. Des Meisters Gemälde in 551 Abb». (Klassiker der Kunst. Bd. 5). Stuttgart & Leipzig 1905. S. 147.

33. Опись 8059, дерево, 25 × 44,5. Воспроизводится, какЪ и слѣдующая картина, по любезно предоставленнымЪ намЪ снимкамЪ бар. Г. А. Коскуля, за которыя приносимЪ искреннюю благодарность.

34. «Catalogue des tableaux etc. du Musée de l'Etat à Amsterdam. 1911». № 538.

35. «Collection Semenov. Catalogue. 1906». № 57. Опись Эрмитажа 7469. мѣль, 17 × 22. ИзображенЪ АнтверпенЪ со стороны Схельды, легко узнать соборЪ, замокъ Steen, башню ратуши и, налѣво, пригородное мѣстечко het Vlaamsche Hoofd (La Tête de Flandre). ВЪ каталогѣ обозначено: Une ville riveraine.

36. «A. v. d. Willigen Geschiedkundige Anteeekeningen over Haarlemsche schilders te Haarlem 1866». blz. 74.

37. «A. Bredius. Allg. Künstlerlexikon hsg. von U. Thieme u. F. Becker. Bd. IV. Leipzig 1908», S. 238 f.

38. Ср. «F. C. Willis. Die niederländische Marinemalerei. Leipzig» (1912 ?) S. 21 .

39. Опись 8033, дерево, 53 × 84,5.

40. «E. Bassermann-Jordan, Unveröffentliche Gemälde aus dem Besitze des Bayerischen Staates. Bd. 2. Frankfurt 1908», Taf. 6. Schlossgalerie Ansbach № 85.

41. «Wurzbach, Niederländ. Künstlerlexikon. Bd. 2. Wien u. Leipzig 1910». S. 755.

42. Bassermann-Jordan l. cit. Schlossgalerie Ansbach № 86.

43. «Collection Semenov. 1906». Catalogue p. 207. № 528. Оп. 7432, холстЪ, 59 × 91.

44. Опись 8028, дерево, 71 × 90.

45. «Wurzbach, niederl. Künstlerlexikon, Bd. 2. Wien u. Leipzig 1910». S. 126.

46. Краткій каталогЪ картинной галереи изд. 1912 г. № 1952. дерево, 36 × 47,2.

47. Опись 8022, холстЪ, 129 × 98.

48. Напр. на эрмитажной картинѣ № 660.

49. «Th. v. Frimmel Blätter für Gemäldekunde» Bd. 5. S. 71.

50. «Bode, Rembrandt u. s. Zeitgenossen, Leipzig 1906». S. 197 u. 200.

51. «F. J. v. den Branden. Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool» Antwerpen 1883. blz. 866 — 870. Bredius, Oud Holland IV. 1886, blz. 264. «Woermann,

«Geschichte der Malerei» Bd. 3, 2. Leipzig 1888 S. 582. «Schlie, Repertorium f. Kunstwiss.» XIII 1885, S. 215.

52. Опись 8019, дерево, 74 × 105.

53. Воспр. «Collection Khanenko. Tableaux des écoles néerlandaises, Kieff 1911» livr. 3. pl. 114 Ср. В. Воиновъ. Собрание картинъ Б. И. и В. Н. Ханенко. «Аполлонъ» Январь 1916 г. стр. 7.

54. «K. Woermann, Katalog d. Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden», 3 изд. Dresden 1896. S. 411. № 1251 съ воспроизв.

55. Каталогъ Антверпенскаго музея 1905 г. № 656 «Frimmel Blätter f. Gemäldekunde» II S. 23. «Collection Delaroff, Catalogue de vente, Gal. G. Petit, 23 et 24 avril 1914». p. 85. № 142. Vente Fred. Muller 17 — 20 nov. 1903 № 38, 1659.

56. «Sir Charles Eastlake, Materials for a history of oilpainting». Übertragung ins Deutsche von Dr. Julius Hesse, Wien u. Leipzig 1907, S. 225.

57. «C. Hofstede de Groot. Sammlung Schubart, München 1894». in-fol. S. 10. «Auktion Schubart, Helbing, München 23. X. 1899». p. 9. № 29. «Bode. Rembrandt u. s. Zeitgenossen, Leipzig 1906», S. 199 f.

58. «Bredius, Catalogue des tableaux de Musée Royal de la Haye», «W. Martin, How a dutch picture was painted». «The Burlington Magazine» vol. X., 1906 — 07, p. 150.

59. «Frimmel, Handbuch der Gemäldekunde» («Webers Illustrierte Katechismen» Bd. 151) 2 Afl. Leipzig 1904. S. 66. «A. Hauser. Anleitung zur Technik der Oelmalerei, 5 Afl., München u. Leipzig 1896». S. 17. «Heinr. Ludwig, Grundsätze der Oelmalerei, Leipzig 1893». S. 253.

60. О Ясперѣ Герардѣ см. «Granberg, Inventaire général des trésors d'art en Suède, to. 1-er, Stockholm, 1911», p. 4, № 12, pl. 13. «Collection Semenov 1906»; Études p. CXCVI, Catalogue p. 72. № 169 (опись 7980; дерево, 74 × 58). О Бенедетти см. статью: «Gust. Glück. Aus Rubens Zeit u. Schule» III, «Andreas Benedetti, Jahrbuch d. Kunsthist. Sammlungen etc. XXIV 1903». S. 27. f. Объ упомянутой нами картинѣ Юриса ванъ-Зона, «Collection Semenov, Catalogue, 1906». p. 192. № 494. Опись Эрмитажа 7438, холстъ, 118 × 170. Другія картины его: Coll. Hoogendyck, 2-е partie. Vente Fred. Muller avril 1908» № 120, pl. 17. «Csaki, Baron Bruckenthalsche Gemäldesammlung im Museum zu Hermanstadt» pl. 12 «Göthe, Notice descriptive des tableaux du Musée National de Stockholm. 1910». p. 328, № 635. Другія картины его находятся въ Шлейсгеймѣ, Мадридѣ, Копенгагенѣ, Дрезденѣ, Брюсселѣ (Coll. Semenov I. I.) Гановерѣ и Готѣ (Göthe I. I.).

61. «Bode. Die Meisterwerke der holländischen Schule in der Gemäldegalerie Kaiserlichen Eremitage, St. Petersburg 1873». S. 45. Gust. Pauli въ отчетѣ о приобретенияхъ бременской Kunsthalle за 1912 г. См. Stoermer, «Der Cicerone» 1913, S. 790.

62. «Bredius, Oud Holland» 28 Jg., 1910, blz. 190.

63. Опись 8053, дерево, 38 × 45.

64. На существованіе этого клейма обратилъ мое вниманіе О. Э. Бразъ, за что ему приношу искреннюю благодарность.

65. «V. d. Branden, Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool, Antwerpen 1883». blz. 31.

66. «Granberg, Inventaire général des trésors d'art en Suède, vol. II, Stockholm 1912». p. 17. № 74 pl. 26.

67. «Auction Helbing München 17 März 1910», № 173.

68. Опись 8047, холстъ, 132 × 101.

69. «R. Bangel, Thieme-Becker, Allg. Künstlerlexikon, Bd. 10, Leipzig 1914» S. 356.

70. Опись 8021, холстъ, 147 × 107.

71. Sammlung Fabricius, Auct. Lepke Berlin 4 Dec. 1909 № 109. Taf. 111.

72. «R. Minzloff. Les Elzeviers de la Bibliothèque Impériale Publique de St. Pétersbourg. St. Pétersbourg, 1862», p. 19. — За любезное сообщеніе библиографической справки изъ книги Минцлова искренно благодарю О. О. Скрибановича. У насъ въ разбивку напечатаны слова и части словъ, видныя на нашей картинѣ; въ скобки поставлены слова и части словъ, которыя видны на картинѣ, но не упомянуты въ сокращенномъ немного текстѣ у Минцлова.

73. «E. W. Moes Iconographia». Batava bd. 2. blz. 57. № 4791; Samuel Maresius (1599 — 1673) Hoogleeraar te Groningen. Door J. J. de Stomme. 1653. Th. Matham sc.

Портретъ де Стомме на выставкѣ «Старые Годы». Кат. № 397. Бар. Н. Н. Врангель. Бытовая живопись и портреты нидерландскихъ художниковъ XVII—XVIII вѣка. «Старые годы» ноябрь - декабрь 1908, стр. 25 (воспр.) и 26: его-же статья въ сборникѣ «Les anciens Ecoles de Peinture dans les Palais et Collections privées russes. Bruxelles 1910». Les peintres de genre et les portraitistes des XVII-e et XVIII-e siècles, p. 85. (repr. p. 86. 87) James v. Schmidt, Gemälde alter Meister in Petersburger Privatbesitz. Die Ausstellung der «Starye Gody» in St. Petersburg. «Monatshefte für Kunstwissenschaft II Jhg. 1909». Heft 4. S. 178. C. Hofstede de Groot, Kritische Bemerkungen. über einige Holländische Bilder auf der Petersburger Ausstellung 1908. «Monatshefte für Kunstwissenschaft Jhg. 3. 1910». S. 116, въ переводѣ: «Старые Годы» окт. 1910 г. стр. 20.

74. По каталогу гравюрнаго Отдѣленія Эрмитажа: шк. 18. L 217/357. 21,5 × 131.

75. Primagius?

76. Ommelandensis. Омменъ — городъ голландской провинціи Оверъ - Эйссель.

77. Которое знала Галлія, знала вся Бельгія, солнце, которымъ пынѣ счастливый Гронингенъ сіяетъ, Марезіусъ, изображается сей маленькой доской, ибо искусству привычно и въ маломъ взвѣсить великое.

78. По каталогу шк. 18. L 217/358 и L 217/359, 7,4 × 4,4 и 14,3 × 10,3.

79. Сей Самуилъ по заслугамъ называется Моремъ, ибо онъ море божественныхъ дѣлъ; око мудрости ликуетъ.

80. «Christian Gottlieb Jöcher, Allg. Gelehrten Lexicon. Leipzig, 1751». III Theil. Sp. 160—162. За сообщеніе этой справки я сердечно благодарю Ф. Ф. Скрибановича.

81. Collection Semenov 1906. Catalogue, p. 108. №№ 259, 260. Опись 7624, 7730.

82. Опись 8046, дерево, 56 × 101.

83. Размѣры: 87 × 127 «Versteigerung Habich, Cöln, Lempertz 1892». S. 35. № 88 сѣ воспр. Voll, Meisterwerke der Kgl zu Kassel München (1904) S. 85.

84. Kurt Freise, Pieter Lastman. (Kunstwiss. Studien. Bd. 5). Leipzig. 1911. S. 144.

85. Publii Ovidii Nasonis Metamorphoseon lib. VIII.

86. Riegel, Beschreiben Herzogl. Museum zu Braunschweig. Beschreibendes und Kritisches Verzeichniss der Gemälde Sammlung. 1900. S. 149. № 208. Его-же «Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte. Bd. 2. Berlin 1888». S. 201—204. Воспроизведена въ изданіи: Die vorzüglichsten Gemälde des Hzgl. Museums zu Braunschweig, hsg. v. H. Riegel, Photograph. Gesellschaft, Berlin 1885. in fol. № 36.

87. «Collection Semenov. Catalogue 1906». p. 108. № 260. Опись Эрмитажа № 7624. Воспр. въ каталогѣ выставки «Памяти П. П. Семенова-Шянъ-Шанскаго».

88. Freise op. cit. p. 9. 102, 138, 144.

89. Klassischer Bilderschatz № 1582. Freise, op. cit. Verzeichnis der Werke S. 74. № 99. «Catalogue des tableaux etc. du Musée de l'Etat à Amsterdam 1911». p. 218 № 1426a.

90. Опись 8033, дерево, 56 × 78.

91. «П. П. Семеновъ. Этюды по исторіи нидерландской живописи, СПБ. 1891.», стр. 151. Д. А. Шмидтъ, Собраніе графа П. П. Шувалова, «Худож. Сокровища Россіи ноябрь» 1902 г., стр. 284 — Подписная картина изъ собр. П. П. Семенова-Шянъ-Шанскаго, еще не упомянута въ каталогѣ 1906 г.; она значится въ рукописномъ добавленіи къ нему подъ № 441 bis; Опись № 7506. Дерево. 65 × 163.

92. Freise op. cit. p. 36. № 12. p. 136.

93. См. Freise op. cit. p. 137.

94. Опись 8035, дерево, 41 × 70. Вас. Щавинскій, Леонардъ Брамеръ, «Старые Годы». февр. 1912 г. стр. 36, воспр. противъ стр. 41.

95. Опись 8032, холстъ, 70 × 59.

96. Frimmel Bilder von seltenen Meistern, Helbings Monatsberichte f. Kunstwiss. & Kunsthandel I, 1901, S. 136. E. W. Moes, Thieme-Becker, Allg. Künstlerlexikon, Bd. 2., Leipzig 1908. S. 302. H. Voss, Vermeer u. die Utrechter Schule. Monatshefte für Kunstwissenschaft. V. 1912. S. 79—80. Tafel 21, 22 Abb. 2—4.

97. Опись 8057, дерево, 30 × 23,5.

98. «F. Benoit. Le Musée de Lille, Paris 1909», pet. in-fol. tome II-e, № 84, pl. 60.

99. E. W. Moes, Frans Hals, Bruxelles 1909 p. 51. 99, его-же ст. Pieter Codde, «Thieme-Becker, Allg. Künstlerlexikon. Bd. 7. Leipzig. 1912». S. 156.

100. «Catalogue des tableaux etc. du Musée de l'Etat à Amsterdam. 1911». p. 103. №№ 701, 702, 90. Gust. Glück, Slg. Tritsch, Wien 1907, fol. S. 7. 11. Woermann Katalog d. Gemäldegalerie zu Dresden. Grosse Ausgabe 3 Aufl. 1896. S. 456. № 1391. F. Benoit. Le Musée de Lille. Paris. 1909. pet. in-fol. to. II-e, p. 258 № 85. pl. 51.
101. Опись 8055, дерево, 31 × 36.
102. Bode u. Bredius, Jan Molenaer, «Jhb. d. Preuss Kstslgn. XI. 1890». S. 71.
103. Posse. Katalog d. Kgl. Gemäldegalerie im Kaiser Friedrich Museum zu Berlin. Bd. 2, 1911. S. 258. № 873. Catalogue of a collection of paintings and some art objects. Vol. II. W. R. Valentiner, Flemish and dutch paintings. John G. Johnson Philadelphia. 1913. p. 67. № 438. repr. p. 303. «The companion piece to the picture also depicting children, is in the Widener Collection.» Oud Holland XXVI, 1908, blz. 42. pl. 2.
104. Опись 8023, дерево, 90 × 118.
105. Опись 8039, дерево, 46,5 × 62,5.
106. «Willis, Die niederländ. Marinemalerei, Leipzig. (1912?)». S. 26. «Woermann Katalog d. Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. 3 Aufl. 1896». «Riegel, Beiträge zur niederländ. Kunstgeschichte, Berlin 1882». Bd. II, S. 179—181. Ср. различные монограммы воспр. у «Wurzbach'a Niederländ. Künstlerlexikon. Bd. 2, Wien & Leipzig. 1910». S. 833. Bd. 3. 1911. S. 243. № 306. 307.
107. Опись 8061, дерево, 14 × 20,5.
108. Опись 8038, дерево, 48 × 65,5.
109. Опись 8036, дерево, 41 × 64,5.
110. «Wurzbach. Niederländ. Künstlerlexikon, Bd. 3, Wien u. Leipzig 1911». S. 258, «Riegel Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte, Bd. 2, Berlin 1882», S. 354, № 715. «Hzgl. Museum zu Braunschweig. Verzeichniss etc. 1900». S. 252. № 341.
111. Опись 8020, дерево, 60 × 84.
112. «Wurzbach. Niederländ. Künstlerlexikon. Bd. 1. Wien u. Leipzig, 1906», S. 113.
113. «O. Granberg. Inventaire général des trésors d'art en Suède», vol 3, p. 89. № 300, pl. 57.
114. Опись 8054, дерево, 32 × 24.
115. Рукописное примѣчаніе къ франц. изд. кат. Эрмитажной гал., 1901 г.
116. Опись 8037, дерево, 52,5 × 63,5.
117. Рукописное примѣчаніе къ франц. изд. кат. Эрмитажной гал., 1901 г.
118. (П. П. Семеновъ-Шляпъ-Шанскій) «Collection Semenov.» Etudes sur les peintres des écoles hollandaises, flamande et néerlandaise etc. 1906. p. CLXIV.
119. Опись 8024, дерево, 66 × 110.
110. Опись 8018, холстъ, 74 × 111,5.
121. Опись 8048, холстъ, 80,5 × 67.
122. Опись 8051, дерево, 40 × 32. По другимъ свѣдѣніямъ монограмма находилась на парной картинѣ, принадлежавшей въ свое время также В. П. Зурову.
123. Слингеландъ: Эрмитажъ № 980 (опредѣленіе Гофстеде-де-Гроота, по кат. 1901 г. Эг. в. д. Пуль) — Г. в. Равестейнъ (см. о немъ Hofstede de Groot Oud Holland) 1891, blz. Auktion Helbing München 8 März 1911 № 124 Taf. 19. Nature morte Губерта Равестейна въ Амстердамскомъ музеѣ (кат. 1911 г. № 1974) имѣетъ совершенно иной, необычный для него характеръ, см. W. Steenhoff, «Die Galerien Europas» Serie I. Heft XI № 84 при воспроизведеніи въ краскахъ.







Гроотъ: Собачка Императрицы Екатерины II. Масло. — (Гатчинскій дворець).  
Grooth: La chienne de l'Impératrice Catherine. Palais de Gatchina.

### СОБАЧКА ЦАРИЦЫ.

(S.: La chienne de l'Impératrice Catherine).

«Шы вѣрность миѣ изображай —  
Люби меня и утѣшай».

К. К. — ш в ъ. 1804 г.

Среди остроумныхъ и подробныхъ описаній, оставленныхъ наблюдательными современниками Императрицы Екатерины II о ея каждодневныхъ привычкахъ и обыкновеніяхъ, о ея любимыхъ вещахъ и животныхъ, описаній, нерѣдко столь удачно дополняющихъ характеристику богатой и широкой личности «Росской Минервы», извѣстное мѣсто занимаютъ повѣствованія о ея постоянныхъ четвероногихъ друзьяхъ — англійскихъ левреткахъ.

Разсказываютъ, что эти «маленькіе живчики» пользовались большимъ почетомъ во дворцѣ, наблюдать за ними было поручено особо для того назначенному пажу, спали они вѣ атласной колыбели, которая стояла вѣ спальнѣй комнатѣ самой Императрицы, и т. д.

Во время пребыванія вѣ Царскомъ Селѣ Государыня каждое утро прогуливалась вѣ сопровожденіи всего многочисленнаго семейства Ан-

дерсонъ, такъ что по звонкому лаю этого семейства, носившагося по лужайкамъ, всегда можно было узнать приближающуюся Августѣйшую хозяйку «Армидиныхъ Садовъ». Одну изъ такихъ утреннихъ прогулокъ запечатлѣлъ Пушкинъ въ «Капитанской дочкѣ», — левретка Императрицы, не особенно ласково встрѣтившая Марію Ивановну Миронову, была даже поводомъ завязавшагося, столь важнаго для нея, разговора.

На двухъ портретахъ Императрицы Екатерины II — Боровиковскаго, хранящемся въ Русскомъ Музеѣ Императора Александра III «Прогулка въ Царскомъ Селѣ», и Фальконэ-сына въ Романовской галереѣ — мы найдемъ изображенія тѣхъ же «вѣрныхъ друзей».

Послѣ своей смерти они получили достойное успокоеніе среди прекрасныхъ сѣней Царскосельскаго парка — еще и теперь около Пирамиды, строенной архитекторомъ Неѣловымъ, противъ Лебединыхъ острововъ, можно видѣть три мраморныхъ плиты, подъ коими зарыты Сиръ-Шомъ-Андерсонъ (должно быть, отецъ семейства), Земира (дочь Шома и Лэди) и Дюшесъ...

Земира окончила свои дни лѣтомъ 1785 г. Императрица была опечалена смертью своей любимицы и поручила гостившему тогда въ Царскомъ французскому послу графу Сегюру почтить ее эпитафіей, что онъ съ успѣхомъ и выполнилъ въ слѣдующемъ стихотвореніи:

«Ici mourut Zémire, et les grâces en deuil  
Doivent jeter des fleurs sur son cercueil.  
Comme Tom, son aïeul, comme Lady, sa mère,  
Constante dans ses goûts, à la course légère,  
Son seul défaut était un peu d'humeur;  
Mais ce défaut venait d'un si bon coeur!  
Quand on aime, on craint tant! Zémire aimait tant celle  
Que tout le monde aime comme elle!  
Voulez-vous qu'on vive en repos  
Ayant cent peuples pour rivaux?  
Les dieux, témoins de sa tendresse,  
Devaient à sa fidélité  
Le don de l'immortalité  
Pour qu'elle fût toujours auprès de sa maîtresse». <sup>1</sup>

Строки эти вырѣзаны на каменной плитѣ Земиры.

Одна изъ предшественницъ Земиры (можетъ быть, самъ Сиръ-Шомъ-Андерсонъ или Дюшесъ) удостоилась еще большей чести — она сохранена въ памяти потомства на портретѣ кисти Ивана Федоровича Гроота (Johann Friedrich Groot), <sup>2</sup> когда то славнаго «живописца звѣрей и птицъ». Портретъ этотъ, писанный въ 1767 г., находится теперь въ Гатчинскомъ дворцѣ <sup>3</sup> и является хорошимъ образчикомъ творчества мастера, если и не особливо вдохновеннаго, то, во всякомъ случаѣ, внимательнаго и по старинному пріятнаго. Тогда же это полотно было гравировано Ротомъ <sup>4</sup> и въ гравюрѣ посвящено князю Григорію Григорьевичу Орлову, тогдашнему владѣльцу Гатчины, можетъ быть, даже, и заказавшему, чтобы сдѣлать пріятное своей Высокой Покровительницѣ, портретъ Грооту и украсившему имъ свои «сельскіе покои».

По сравненію съ оригиналомъ, въ гравюру <sup>5</sup> внесены нѣкоторыя измѣненія — такъ, на полу нѣтъ узорнаго ковра, который мы видимъ на холстѣ, измѣнены нѣкоторыя детали дивана и пр.

Существуетъ еще другой портретъ этой счастливцы — въ Англійскомъ дворцѣ въ Петергофѣ находится фарфоровая статуэтка, изображающая ее отдыхающей на подушкѣ.

Должно также отмѣтить, что въ Галереѣ Драгоцѣнностей Императорскаго Эрмитажа хранятся мраморное изображение другой левретки Императрицы, работы Эстеррейха, <sup>6</sup> — Мими, какъ о томъ свидѣтельствуеетъ надпись на ея ошейникѣ, и табакерка работы Шарфа, украшенная портретомъ другой левретки, окруженнымъ нарядной свѣтлой драгоцѣнныхъ каменьевъ (воспроизведена въ «Старыхъ Годахъ» 1907 г., стр. 60).

Мы немного смущены, предлагая вниманію читателя «цѣлое изслѣдованіе» о портретѣ левретки Императрицы Екатерины II, но, вѣдь, мелочи, еле-замѣтные штрихи, незначительные факты иногда такъ цѣнны и показательны въ нашей жизни, что мы надѣемся, что и эта страничка не будетъ совсѣмъ бесполезна.

С.



#### П Р И М Ъ Ч А Н І Я .

1. «Записки графа Сегюра о пребываніи его въ Россіи въ царствованіе Екатерины II» (1785 — 1789). СПб. 1865, стр. 80.

2. О немъ см. изслѣдованіе барона Н. Н. Врангеля — «Иностранцы въ Россіи» «Старые Годы», 7 — 9, стр. 40 — 1, 81 — 2.

3. Кухонное карѣ, № 25; размѣръ 172×159; по описи № 1883.

4. Вотъ что сообщаетъ о немъ Ровинскій — «Ротъ, Христофоръ (С. М. Roth); довольно плохой Нюрнбергскій граверъ, учился въ тамошней художественной школѣ; вызванъ въ Петербургъ въ 1761 году; но не долго оставался при Академіи Наукъ и въ 1770 году взялъ отставку для производства частныхъ заказовъ по ландкартной части (Штелинъ). Умеръ въ 1798 году въ Нюрнбергѣ (Наглеръ, XIII, 465)». («Подробный словарь русскихъ граверовъ» 1895, т. 2, ст. 844). Тамъ же можно найти и перечисленіе другихъ работъ гравера.

5. Воспроизведена тамъ же, ст. 847 — 848.

6. Подписана инициалами «FGO». За нее художнику заплачено 29 сентября 1794 г. 300 р. (см. Камеръ-Фурьерскій Журналъ, стр. 99) — любезно сообщено С. Н. Шройндикимъ.



## БИБЛЮГРАФИЧЕСКІЕ ЛИСТКИ

Г. К. Лукомскій. Памятники старинной архитектуры Россіи. Часть первая. Наша провинція. Изд. «Шиповникъ» Птг. Ц. 7 р. 50 к.

Конечно, какъ художественное изданіе, какъ альбомъ интереснѣйшихъ провинціальныхъ памятниковъ нашей архитектуры, этотъ большой томъ, со множествомъ иллюстрацій, долженъ сдѣлаться настольной книгой, подобно другимъ нашимъ прекраснымъ изданіямъ по искусству. Среди собраннаго иллюстраціоннаго матеріала многое впервые публикуется. Систематическаго изученія, даже простой регистраціи нашихъ провинціальныхъ архитектурныхъ памятниковъ, провинціальныхъ произведеній искусства вообще еще не существуетъ, и всякій первый опытъ подобнаго издательства цѣненъ самъ по себѣ, какъ хотя бы далеко не полный, но всетаки общій показатель нашихъ совершенно не изслѣдованныхъ и не извѣстныхъ художественныхъ богатствъ. Отсюда крупная заслуга и издательства и автора. Но, къ сожалѣнію, ни къ методу, правильнѣй сказать его примѣненію, ни къ литературному пользованію матеріаломъ нельзя отнестись одобрительно. Вѣдь, говорить о типахъ строительства возможно только тогда, когда оно всесторонне и подробно изучено во всѣхъ дошедшихъ до насъ образцахъ. Иначе окажутся крупные пробѣлы и случайныя выдѣленія якобы наиболѣе типичнаго, что и произошло, напримѣръ, въ книгѣ съ характеристикой типовъ монастырей, нѣ действительности гораздо болѣе многочисленныхъ и разнообразныхъ. Какъ и въ другихъ книгахъ автора, текстъ производитъ впечатлѣніе необработаннаго, гдѣ мѣстами излишнее многословіе, мѣстами досадная конспективность. Шѣмъ не менѣе, есть интересныя и привлекательныя страницы и строки, свидѣтельствующія объ эстетизмѣ и осяздомленности автора, даже впервые вскрывающія оригинальныя красоты нашей про-

винціи. Столь настоятельно необходимы государственный регистрація и охрана нашихъ памятниковъ старины идутъ такимъ черепашимъ шагомъ, что въ новомъ изданіи «Шиповника» чувствуется какъ бы назрѣвшая и потому отрадная частная инициатива собирательства и издательства.

Съ чувствомъ величайшей радости надо привѣтствовать выходъ 23 выпуска «Исторіи Русскаго искусства» И. Грабаря въ издательствѣ І. Кнебеля, дающій надежду, что столь необходимое изданіе не прекратится, несмотря на разореніе издательства въ дни московскаго погрома. Къ счастью, хотя погибли негативы, уцѣлѣлъ весь фотографическій матеріалъ для IV тома. Выпускъ, начало IV тома, посвященный московскому послѣ-петровскому барокко, великолѣпно иллюстрированъ. Въ текстѣ Грабаря превосходно разработанъ архивный матеріалъ, дающій новыя свѣдѣнія и освѣщенія. Выходъ слѣдующихъ выпусковъ зависитъ исключительно отъ наличности бумаги. Выяснилось, насколько изданіе «Исторіи Русскаго искусства» и другихъ художественныхъ изданій І. Кнебеля считается у насъ преріятіемъ общекультурнымъ. Въ Обществѣ Защиты и Сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины состоялось постановленіе, аналогическое постановленію Общества Архитекторовъ-Художниковъ ходатайствовать объ оказаніи помощи разгромленному издательству. Общество широко, но совершенно правильно, поняло свои задачи охраны. Среди представителей министерствъ народнаго просвѣщенія и торговли ходатайства о помощи І. Кнебелю встрѣчаютъ самое просвѣщенное сочувствіе. Словомъ, отношеніе къ частному предпріятію, прекрасно зарекомендовавшему себя съ художественной и культурной стороны, тѣсно и сознательно связывается съ общими интересами искусства и старины, чего еще недавно совѣмъ не наблюдалось въ нашемъ официальномъ покровительствѣ искусству. — А. Р.—въ.

Послѣ кончины Н. В. Соловьева у насъ выражалось пожеланіе, чтобы превосходно поставленное имъ издательство «Русскаго Библіофила» нашло продолжателей. Надежда наша оправдалась и журналъ продолжаетъ выходить и въ 1916 г., издаваемый вдовою покойнаго В. А. Соловьевой-Шрефиловой подъ редакціей В. А. Верещагина, хорошо знакомаго всѣмъ любителямъ искусства, а особенно читателямъ «Старыхъ Годовъ». Новый редакторъ сумѣлъ привлечь еще новыхъ сотрудниковъ, и въ первыхъ выпускахъ журнала появился рядъ очень интересныхъ статей. Кромѣ вопросовъ библіографіи и библіофіліи, въ журналѣ помѣщенъ и рядъ историческихъ статей, гдѣ встрѣчается много указаній, цѣнныхъ и для занимающихся искусствомъ и его исторіей, иконографіей и графикой.





## ХРОНИКА

### ВОПРОСЫ ОБЪ ОХРАНѢ СПАРИНЫ.

Въ послѣднее время въ правительственныхъ сферахъ чрезвычайно оживился вопросъ объ охранѣ нашихъ памятниковъ старины и искусства, что отчасти стоитъ въ связи съ назначеніемъ на постъ Шоварища Министра Внутреннихъ Дѣлъ извѣстнаго археолога гр. А. А. Бобринскаго. Еще въ Государственномъ Совѣтѣ при обсужденіи росписи по смѣтѣ Св. Синода Н. Ф. Дитмаръ высказался о недостаточной охранѣ у насъ памятниковъ церковной старины, а гр. Ф. А. Уваровъ при обсужденіи смѣты Министерства Внутреннихъ Дѣлъ поддержалъ пожеланія нѣсколькихъ членовъ Совѣта о принятіи мѣръ къ охранѣ памятниковъ старины въ мѣстностяхъ, гдѣ размѣщены военноплѣнные и военнообязанные воюющихъ съ нами государствъ. Пожеланія эти вызваны слухами, что плѣнные занимаются скупкой нашихъ памятниковъ старины для отправленія ихъ за границу. Кромѣ того гр. Уваровымъ предложено, чтобы были приняты мѣры къ вывозу памятниковъ старины изъ мѣстностей, угрожаемыхъ неприятельскимъ вторженіемъ. Пожеланія эти были приняты съ полнымъ сочувствіемъ присутствовавшимъ въ засѣданіи гр. А. А. Бобринскимъ. Въ результатѣ особому совѣщанію при Министерствѣ Внутреннихъ Дѣлъ будетъ поручено выяснить вопросы: 1) о своевременномъ въ полной мѣрѣ наблюденіи въ мѣстностяхъ, угрожаемыхъ неприятелемъ, Высочайше утвержденнаго 17 іюля 1914 г. положенія объ обязательномъ вывозѣ древностей и 2) о категорическомъ воспрещеніи продажи предметовъ старины изъ церквей и скитовъ въ остальныхъ мѣстностяхъ Имперіи, а также о принятіи коренныхъ мѣръ

къ прекращенію хищнической скупки иностранцами предметовъ древностей и недопущенія вывоза этихъ предметовъ за границу черезъ Финляндію, Архангельскъ и Владивостокъ. Одновременно при Министерствѣ Юстиціи образовалось подѣ предсѣдательствомъ А. Н. Веревкина особое совѣщаніе для выработки законопроекта объ охраненіи памятниковъ древне-русской иконописи. Въ составѣ совѣщанія вошли кн. А. А. Ширинскій-Шихматовъ, гр. Д. И. Шолстой, представители Академіи Художествъ Н. П. Кондаковъ и Музея Александра III П. И. Нерадовскій и П. Н. Шефферъ, Н. П. Лихачевъ, Н. К. Покровскій, А. Н. Померанцевъ. Совѣтъ Общества Защиты и Сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины рѣшилъ ходатайствовать передъ Министерствомъ о допущеніи въ составѣ совѣщанія представителя Общества. Но особенно значительно, что Министерствомъ Внутреннихъ Дѣлъ взяты обратно изъ Государственной Думы внесенный туда въ 1911 г. законопроектъ о мѣрахъ къ охраненію памятниковъ древности. Проектъ этотъ будетъ переданъ для переработки въ особое совѣщаніе подѣ предсѣдательствомъ гр. А. А. Бобринскаго. Въ свое время и компетентныя общества и Сѣвѣздъ художниковъ и печать единодушно высказались въ смыслѣ абсолютной негодности и нежизненности проекта. Въ пресловутую коммисію не были приглашены ни видные художественные дѣятели, знатоки старины и искусства, ни представители компетентныхъ художественныхъ обществъ и учреждений. Зато изобиловали представители вѣдомствъ, роль которыхъ должна быть ограничена только разработкой юридической и формальной стороны вопроса. Самое важное — художественно-научный принципъ и только имъ руководимыя категоріи отдѣльныхъ положеній — отсутствовало въ этомъ дѣлѣ общественно-государственной и культурной важности. Само собой понятно, что повтореніе этой основной ошибки при организаціи новаго совѣщанія недопустимо.

Художественно-научная безграмотность пролежавшаго пять лѣтъ подѣ сукномъ проекта настолько выяснена, что переработка должна начаться съ устраненія именно этой основной ошибки.

А. Ростиславовъ.



## ОПРАЖЕНІЯ ВОЙНЫ.

13 февраля н. ст. непріятель заклеилъ себя еще ненужнымъ и безцѣльнымъ злодѣйствомъ: австрійцы бросали бомбы въ Равенну и одна изъ нихъ попала въ церковь S. Apollinare Nuovo, построенную Феодорихомъ въ началѣ VI в. Случайно ударъ пришелся на западную стѣну, гдѣ украшенія не представляютъ особой цѣнности и могутъ быть восстановлены; но придиись онъ на 3-4 сажени восточнѣе, онъ бы безвозвратно погубилъ драгоцѣннѣйшія мозаики, такъ какъ разрушенія западной стѣны очень серьезны: весь верхъ ея обрушился и представляетъ нынѣ безформенную кучу битаго камня. Римляне прозвали «варварами» полчища того Феодориха, который завоевывалъ Италію, но соорудилъ этотъ дивный памятникъ искусства; какъ же исторія назоветъ тѣхъ, кто на него покушается?

Въ Верденѣ разрушены живописныя набережныя, старые дома времени Вобана превращены въ безформенныя руины; разрушены колокольни, башенки, купола храмовъ и общественныхъ зданій, куда по обыкновенію особенно цѣлились германцы.

Въ одномъ изъ своихъ фельетоновъ въ газетѣ «Рѣчь» «Изъ воюющей Англіи» В. Д. Набоковъ, посѣтившій ее въ числѣ другихъ русскихъ журналистовъ, сообщилъ, что хотя большинство картинныхъ галерей въ Лондонѣ закрыто, часть Національной галереи открыта и художественныя сокровища изъ нея не убраны. Между тѣмъ, именно здѣсь опасность отъ нѣмецкихъ бомбъ очень велика. Онѣ уже падали въ недалекомъ разстояніи. Рискъ слишкомъ великъ, несмотря на симпатичный мотивъ дать возможность душевнаго отдыха отъ впечатлѣній войны. Лондонская печать, особенно въ лицѣ художественнаго критика «Daily Telegraph», ведетъ энергичную компанію противъ компромиснаго и рискованнаго рѣшенія попечителей галереи. Сейчасъ воздушная война принимаетъ особенно интенсивный характеръ и возможность ужасной случайности становится особенно пугающей.

Военныя дѣйствія на Галлицольскомъ полуостровѣ и связанныя съ ними земляныя работы дали интересные результаты. Было найдено много предметовъ большой исторической и художественной цѣнности. Пока они хранятся въ музеѣ въ Салоникахъ, а потомъ будутъ распределены между Лувромъ и Британскимъ музеемъ.

Въ отчетѣ посѣтившаго въ декабрѣ Литву секретаря шведско-литовскаго комитета для оказанія помощи пострадавшимъ отъ войны въ занятой Литвѣ, редактора газеты «Stockholm Dagblat» сообщено, что изъ литовскихъ городовъ менѣе всего пострадала Вильна. Разрушенныхъ домовъ въ городѣ почти нѣтъ. Зато въ Ковнѣ большая часть домовъ повреждена или разрушена пушечными выстрѣлами. Особенно сильно пострадали «Зеленая Гора» и старый городъ. Разрушены духовная католическая семинарія съ костеломъ при ней; сильно пострадали Петропавловскій соборъ, у котораго снесена одна башня, и кафедральный соборъ на Николаевскомъ проспектѣ. Въ городѣ Шавли, пострадавшемъ болѣе всѣхъ другихъ литовскихъ городовъ, неразрушенныхъ зданій осталась одна шестая, одна восьмая часть.





## ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНІЙ ИСКУССТВЪ ВЪ ПОЛЬЗУ ИНВАЛИДОВЪ-ПОЛЯКОВЪ.

Эти строки появятся тогда, когда выставка уже будетъ закрыта. Полько подѣ этимъ условіемъ я ихъ помѣщаю. Я ни за что не хотѣлъ, чтобы онѣ хотя бы косвенно помѣшали такому хорошему дѣлу, какъ помощь инвалидамъ-полякамъ. Но теперь, когда выставка закрыта, сборъ собранъ, необходимо сказать о ней два слова правды. Говорить буду только о ретроспективномъ отдѣлѣ.

Мысль собрать таковой — очень интересна. Но здѣсь вкрались такіе элементы, которые дѣлали его непріятнымъ и вносили фальшивую нотку во всю выставку. Составители каталога (полнаго ошибокъ, что касается до старыхъ мастеровъ) скромно заявляли: «Возможны споры относительно нѣкоторыхъ картинъ старыхъ мастеровъ. Но споры эти явленіе обычное даже при условіи болѣе спокойной организаціонной работы. Общеизвѣстны случаи переоцѣнки картинъ даже музеемъ». Конечно, да. Но развѣ такъ можно писать о картинахъ, о которыхъ спора быть не можетъ? Скажутъ: хорошія картины трудно собрать; вѣрно. Тогда почему было не ограничиться предоставленными княземъ Бѣлосельскимъ-Бѣлозерскимъ великолѣпными портретами? затѣмъ добавить еще св. Григорія Ванъ-Лео, и то что было подѣ рукою: портреты Молинари, Пушкарева, сценку Краузе (почему то эта миленькая картинка, четко подписанная полной подписью художника, значилась въ каталогѣ работой неизвѣстнаго), пейзажъ Зибрехтса, можетъ быть отца знаменитаго пейзажиста-жанриста. И все. И претендовать на какихъ то фантастическихъ Рембрантовъ, Пуссэновъ, Перуджино...

Хотя знакомыя по предыдущимъ выставкахъ, картины Бѣлосельскихъ были радостнымъ пятномъ. Пріятно было снова увидѣть прекрасныхъ Рослина, Греза, Шоккэ. Всѣ посѣтители благотворительной выставки вполне удовлетворились бы ими въ ретроспективномъ отдѣлѣ. Но къ чему рядомъ съ картинами Бѣлосельскихъ вѣшать подѣ громкими именами явную мазню? Допустимъ, что многіе устроители вѣрили, что на выставкѣ у нихъ два Рембрандта. А можетъ быть въ ихъ средѣ кто нибудь, посѣтившій когда либо Эрмитажъ и выдавшій оригиналы великаго мастера, сомнѣвался въ подлинности выставляемыхъ «шедевровъ»? Зачѣмъ же устроители не сняли съ себя отвѣтственности, хотя бы написавъ въ каталогъ «приписывается Рембрандту»? Вѣдь, въ словѣ «приписывается» не содержится непременно указаніе на то, что картина признается Бодэ, Бредусомъ, а «приписывается» можетъ значить — что за Рембрандта ее считаютъ владѣлецъ, его знакомые, родные, друзья и т. д.

Вѣдь, передъ картиной Перуджино была же приписка «приписывается», а она была не хуже Рембрандта. Но и не лучше. Съ такимъ же успѣхомъ эту картину, вставъ на уровень приписавшаго, можно было приписать Боттичелли или Грезу, Леонардо да Винчи или Шропинину, назвать первое попавшееся имя. Затѣмъ, къ чему эта копія съ Гвидо Рени, слывающая за оригиналъ, ужасающій Сальваторъ Роза, еще болѣе страшный историческій пейзажъ Пуссэна? Если, по мнѣнію составителей каталога, «картины въ музеѣ — только предметы искусства, а картины

у частнаго лица — кромѣ того еще и свидѣтельство извѣстнаго отношенія къ этому предмету искусства», то не поздравляю владѣльцевъ названныхъ картинъ. Если всѣ эти промахи опущены устроителями выставки по невѣдѣнію, то вотъ чего не могли не знать устроители польской выставки. На комодѣ стояла пара высокихъ канделябровъ явно новыхъ и подѣ ними была надпись, которую въ качествѣ курьеза выписываю *in extenso*: «Пара канделябровъ. Куплена въ Парижѣ изъ Пюллерійскаго Дворца; эта пара канделябръ принадлежала французскому королю Станиславу Августу, который въ то время былъ также королемъ Польскимъ и курфюрстомъ саксонскимъ. Это было въ 18 столѣтіи, потому на канделябрахъ есть гербъ польскій и саксонскій. Заплочено 4.000 франковъ, пошлины 156 р. Цѣна 1.500 руб.». Если эти вещи продавались не цѣликомъ съ благотворительной цѣлью или, что хуже, если нѣкоторыя вещи на выставкѣ, явно поддѣльныя, санкціонированныя громкимъ именемъ въ каталогѣ, предназначались къ продажѣ не въ пользу инвалидовъ-поляковъ, или шли отъ антикваровъ, то кромѣ безграмотности входитъ элементъ менѣе красивый, чѣмъ помощь страдальцамъ.

На этомъ бы я кончилъ мою замѣтку и не сталъ бы говорить объ обстановкѣ квартиры: у каждого свой вкусъ, — но она сама себя рекламировала, какъ «помѣщеніе, представляющее исключительный художественный и историческій интересъ, являющееся вполне сохранившимся образцомъ стариннаго барскаго жилья начала минувшаго вѣка».

Конечно, для рекламы, чтобы завлечь публику на доброе дѣло, многое прощается, но развѣ не звучитъ непріятно такое безвкусное рекламированіе претенціозной квартиры? — А. Ш.



### ВЪСПИ ЗА МЪСЯЦЪ.

Обществомъ Архитекторовъ-Художниковъ получено увѣдомленіе отъ начальника Петергофскаго Дворцоваго Управленія, что пожеланія Общества о бережномъ отношеніи къ историческимъ памятникамъ Петергофа приняты къ свѣдѣнію и встрѣтили полное сочувствіе. Пожеланія эти были высказаны послѣ доклада Е. Е. фонъ-Баумгартена, согласно его предложенію. Въ другомъ докладѣ «Историческое прошлое Павловска», отлично иллюстрированномъ многочисленными діапозитивами, Е. Е. фонъ-Баумгартеномъ было указано, что среди прекрасно поддержи-

ваемыхъ памятниковъ старины знаменитой резиденціи въ запущенное состояніе пришли павильоны «Эхо» и «Роза безъ шиповъ». Обществомъ Архитекторовъ-Художниковъ было постановлено ходатайствовать объ ихъ поддержкѣ и реставраціи.

Въ Обществѣ Архитекторовъ состоялся докладъ П. Н. Столянского «Старый Петербургъ. Уголокъ Перузины». На основаніи чрезвычайно интересныхъ архивныхъ изысканій, авторомъ доклада была изложена исторія застройки участка, ограниченного Невскимъ проспектомъ, Фонтанкой, Екатерининскимъ каналомъ и Мойкой, гдѣ когда-то былъ цѣлый рядъ царскихъ садовъ и только частью уцѣлѣвшихъ дворцовъ. Очень много интереснаго было сообщено объ исторіи исчезнувшихъ и еще существующихъ зданій, между прочимъ, Министерства Юстиціи и рядомъ бывшего Министерства Финансовъ. Здѣсь авторомъ высказана любопытная гипотеза, идущая въ разрѣзъ съ характеромъ послѣдней постройки и данными, приведенными въ «Исторіи русскаго искусства» И. Грабаря, и требующая очень основательнаго подтвержденія въ архивно-графическихъ документахъ. Будто бы домъ Министерства Юстиціи на Итальянской ул. построенъ не Кокориновымъ, а Растрелли, а рядомъ для гр. И. И. Шувалова Кокориновымъ построенъ домъ бывший Министерства Финансовъ, хотя чисто ампириная постройка въ 1754 г. кажется явной нелѣпостью. Приходится предполагать, что Кокориновъ забѣжалъ далеко впередъ въ ходѣ развитія стилей.

Согласно отчету Музея Стараго Петербурга, посѣщаемость музея увеличилась. Среди работавшихъ лицъ были студенты духовной академіи, изучавшіе старинныя церкви Петрограда. Благодаря военному времени пріостановилась дѣятельность по сниманію фотографій. Число предметовъ въ музеѣ сейчасъ 2273 (въ прошломъ году было 2209). Среди новыхъ пріобрѣтеній: 5 чертежей плановъ, фасадовъ и деталей Сальнаго буяна (обмѣры архитекторовъ Любарскаго и Любимова), болѣе 30 акварельныхъ видовъ Петрограда, рисунки и чертежи, пожертвованные художникомъ К. Э. Гефтлеромъ 23 листа — коллекція рѣшетокъ, карнизовъ и пр. деталей зданій Петрограда, еще коллекція чертежей и рядъ акварелей. Изъ наслѣдія бар. Н. Н. Врангеля поступилъ чрезвычайно интересный сборникъ газетныхъ вырѣзокъ и альбомныхъ портретовъ 1850—60 гг. «Въ городѣ и свѣтѣ». А. О. Гаушемъ пожертвована коллекція фотографій дачи бывшей Эбсвортъ въ Лиговѣ.

Несмотря на благопріятное для попечителя Претьяковской галереи постановленіе Московской городской комиссіи, цѣлый рядъ художественныхъ обществъ и отдѣльныхъ художниковъ выразилъ новые протесты. Исключительный случай, когда представители городского управленія въ вопросѣ искусства оказываются культурнѣе, чѣмъ его дѣятели. Недавно галереей пріобрѣтены портреты Императора Петра III и Измайловой, работы А. П. Антропова, который до сихъ поръ былъ представленъ въ галереѣ только «Мужскимъ портретомъ». Кстати, 14 марта исполнилось 200 лѣтъ со дня рожденія художника.

Въ Румяндовскомъ музеѣ при гравюрномъ кабинетѣ была открыта небольшая выставка (81 листъ) «Эпохи западно-европейской гравюры», дававшая понятіе объ основныхъ моментахъ въ развитіи

гравюры и главныхъ видахъ ея техники. Въ каталогѣ данъ пояснительный текстъ.

Собрание Академіи Художествъ выбрало комисію изъ предсѣдателя В. Маковского и г.г. Визеля, Дубовского, Котова и Липгарта для производства отбора и опредѣленія картинъ (около 100), изъ собранія гр. Кушелева Безбородко. До сихъ поръ сложенные въ кладовыхъ, какъ «имѣющія менѣе чѣмъ второстепенное значеніе» онѣ сохранили опредѣленія, сдѣланныя въ академическомъ каталогѣ 1863 г., ошибочныя, устарѣлыя и недостаточныя. Ввиду новаго отбора, необходимо расширить помѣщеніе, для чего и можетъ служить боковая запасная зала, бывшая до сихъ поръ кладовой.

Вышелъ годовой отчетъ литературно-театрального музея имени А. Бахрушина. Поступили въ него вновь афиши Императорскихъ и другихъ театровъ отъ 1801—1914 гг. и двѣ болѣе ранняго періода 1791 и 1803 гг.

«Саратовскій Вѣстникъ», удѣлившій очень много мѣста въ цѣломъ рядѣ №№ фельетонамъ С. Гилярова «Саратовская пивакотека» (Радищевскій музей), сдѣлалъ бы очень хорошо, если бы издалъ ихъ отдѣльной брошюрой. Наша литература о музеяхъ бѣдна вообще, а о провинціальныхъ особенно.

25 марта исполнилось 100-лѣтіе существованія Волкова кладбища, устроеннаго еще въ XVIII ст. старообрядцами и уже позднѣе перешедшаго къ единовѣрцамъ и православнымъ. На кладбищѣ единовѣрческая церковь, построенная А. Мельниковымъ и, помимо знаменитыхъ «литераторскихъ мостковъ», немало старинныхъ памятниковъ начала XIX ст., расположенныхъ преимущественно на Яковлевскихъ мосткахъ.

Исполнилось 20-лѣтіе издательской дѣятельности Общины св. Евгеніи. Дѣятельность эта столь сейчасъ популярна и подробно зафиксирована вышедшимъ недавно отчетомъ. Среди новой серіи воспроизведенныхъ на открыткахъ произведеній Добужинскаго виды Вильны: Остробрамскія городскія ворота и часовня, входъ въ монастырь св. Проицы и Шорговая улица. Среди акварелей, оригинальныхъ рисунковъ, гравюръ и литографій мастеровъ XVII, XVIII и XIX вв. на постоянной выставкѣ въ помѣщеніи склада Общины св. Евгеніи было не мало скромныхъ, но привлекательныхъ работъ, напимѣръ, портретъ Молинали, работы Скотти, Казановы, акварели Садовникова, работы Чернецова, А. Шарлеманя, Штернберга, маленькія раскрашенные гравюры французскія или англійскія и др.

Сначала въ помѣщеніи А. Ѳ. Гауша, а потомъ художественнаго адвокатскаго кружка состоялись спектакли «Кукольнаго театра». Въ попыткѣ возродить далекую старину и въ организациіи перваго у насъ интереснаго предпріятія участвовали гг. Гаушъ, Давыдова, Добужинскій, Калмаковъ, Карсавина, Сергій Маковский, Сазоновъ, Слонимская, Сомова-Михайлова и др. Представлено было «Силы любви и волшебства», комическій дивертисментъ въ трехъ интермедіяхъ, впервые поставленный въ Парижѣ на Сенъ-Жерменской ярмаркѣ въ 1678 г. Готовится «Адвокатъ Пателенъ».

Кромѣ отмѣченныхъ, состоялся еще рядъ лекцій. Въ Пешневскомъ залѣ Обществомъ Защиты и Сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины была устроена лекція кн. Е. Шрубецкого «Два міра въ древне русской иконописи», блестяще изложенная, трактовавшая о символическомъ значеніи цвѣтовъ въ иконахъ, объ ихъ «солнечной мистикѣ» и психологии и иллюстрированная прекрасной иконой «Всякое дыханіе да хвалитъ Господа» изъ собранія Ханенко. Лекція эта вмѣстѣ съ уже напечатанной лекціей того же автора «Умозрѣніе въ краскахъ» отчасти — любопытный показатель, какъ широко можетъ у насъ развиваться интересъ къ нашему старинному искусству. Въ Обществѣ Защиты В. Н. фонъ Эдингмъ былъ сдѣланъ докладъ о памятникахъ старины русскаго сѣвера, преимущественно Архангельской и Вологодской губ., иллюстрированный большимъ количествомъ фотографій. Въ обществѣ Архитекторовъ-Художниковъ состоялся докладъ В. С. Щербакова «Нѣсколько памятниковъ древней церковной стѣнописи Сербіи и Россіи», а въ собраніи Императорскаго Общества ревнителей исторіи докладъ кн. Путятина «О Карлѣ Брюлловѣ», иллюстрированный нѣсколькими эскизами и рисунками Брюллова изъ собранія автора.

По словамъ московскихъ газетъ найденныя въ Благовѣщенскомъ соборѣ замѣчательныя иконы св. Димитрія и Георгія Побѣдоносца (будто бы, по мнѣнію археологовъ написанныя въ XII в.) не будутъ водружены въ храмѣ, чтобы не закрывать реставрированную живопись.

Археологической Коммисіей были командированы въ Новгородъ П. П. Покрышкинъ и К. К. Романовъ для осмотра отремонтированныхъ подъ наблюденіемъ мѣстнаго Общества Любителей Древностей кремлевскихъ башенъ — Покровской и Живоноснаго Источника. Богадѣльня около Покровской башни удачно передѣлана мѣстнымъ архитекторомъ и опущена, благодаря чему открылись стѣнки башни. Въ башнѣ Живоноснаго Источника задѣланы трещины. Мѣстнымъ епархіальнымъ начальствомъ возбужденъ вопросъ о написаніи фигуры ангела на деревянномъ тимпанѣ, устроенномъ между потолкомъ башни и замкомъ арки, чему, особенно не зная выбора художника, едва ли можно сочувствовать. — А. Р — въ.



Аукціонъ Маковского. Давно, пожалуй со времени аукціона Линевича, — не было у насъ распродажи, столь привлекавшей вниманіе даже широкихъ круговъ, какъ аукціонъ имущества и собраній умершаго профессора К. Е. (Г.?) Маковского. Но никогда еще у насъ ни одинъ аукціонъ не сопровождался такой откровенной и беззащитивой рекламой, въ которой принимали усердное участіе и нѣкоторыя газеты.

Еслибы газетные отчеты велись людьми свѣдущими, они могли бы, по крайней мѣрѣ, служить какъ бы протоколами аукціона, но въ данномъ случаѣ хроникерскія замѣтки, повторяя и еще искажая забавныя опредѣленія каталога, только вводили публику въ заблужденіе. Пакѣ, мы

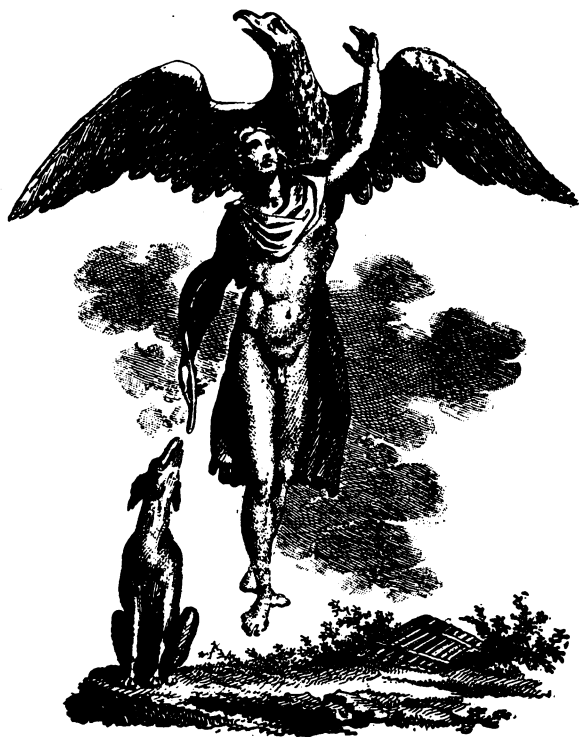
встрѣчаемъ восторженныя указанія на продажу «комода Людовика XVI», «его же чернильницы», «покрывала Людовика XVI» и его же жезла, «палки короля Георга» и тому подобныхъ quasi-историческихъ цѣнностей; столь же достовѣрны свѣдѣнія о покупателяхъ, якобы сѣхавшихся со всѣхъ концовъ міра, о борьбѣ музеевъ за обладаніе той или иной вещью, и т. п. Явленіе это отвратительно и знаменуетъ собою новый «прогрессъ» въ нашихъ нравахъ.

Въ дѣйствительности же собраніе К. Е. Маковского, распродававшееся втеченіе 11 дней (по 26 марта) въ галереѣ Ауэра, представляло собою интересъ довольно разнообразный. Несомнѣнно выдающимся являлось собраніе старинныхъ тканей и вышивокъ, въ видѣ какъ цѣльныхъ костюмовъ, такъ и отдѣльныхъ кусковъ. Рядъ подобныхъ прекрасныхъ образцовъ приобрѣтенъ Этнографическимъ Отдѣломъ Русскаго Музея Александра III еще до начала аукціона, нѣсколько отличныхъ матерій купилъ и Музей барона Штиглица; этимъ же учрежденіямъ достались другіе хорошіе предметы старо-русскаго искусства — ларцы, деревянная рѣзьба, финифть на мѣди и т. п. Но любопытно, что предметы, привлекшіе вниманіе этихъ испытанныхъ учреждений, были ими приобретены по нормальнымъ цѣнамъ; вещи же, вызвавшія оцѣнки «рекордные», были такого свойства, что музеи ими не интересовались... Шакъ, шпалеры были весьма посредственныя, среди картинъ особенно выдающагося не было, а изъ витринныхъ вещейъ лучшею была финифтяная туалетная коробка, доставшаяся Музею бар. Штиглица за 1.003 р., поэтому отдѣльныя аукціонныя цѣны, какъ порожденныя обстоятельствами посторонними качеству вещей (имя собирателя, реклама, увлеченіе и т. д.) и не могущія служить мѣриломъ правильной оцѣнки, мы приводить не будемъ; общая же выручка достигла 285 тысячъ рублей. — В.



Кража въ Перуджѣ. Въ ночь на 16/29 марта грабители проникли въ церковь S. Pietro въ Перуджѣ, заключавшую въ себѣ столько цѣннаго для искусства, въ томъ числѣ знаменитыя пять маленькихъ образовъ Перуджино съ поясными изображеніями Св. Петра, Схоластики, Мавра, Геркулана и Констанція, когда то составлявшіе пределу большого «Вознесенія», нынѣ хранящагося въ Лионскомъ музеѣ. За исключеніемъ «Св. Констанція», эти жемчужины похищены ворами. Кромѣ того они выкрали «Увѣчаніе терномъ» Бассано, «Несеніе Креста», приписываемое Мантеньѣ, «Истязаніе Христа» Гверчино, «Истязаніе Спасителя» и «Снятіе со Креста», приписываемые Караваджо, и извѣстную маленькую копию Рафаэля съ Перуджино «Младенецъ Христосъ и Іоаннъ Креститель», уже однажды выкраденную, но затѣмъ возвращенную на

мѣсто. Грабители хотѣли еще похитить превосходныя рукописи съ миниатюрами и вытащили ихъ изъ хранилищъ, но не успѣли ихъ вынести. Нѣсколько другихъ картинъ попорчено при попыткахъ снятія ихъ со стѣнъ. Вся полиція поставлена на ноги и можно надѣяться, что война, ставшая нынѣ столько затрудненій при международныхъ сообщеніяхъ, поспособствуетъ отысканію похищеннаго въ самой Италіи.



# СТАРЫЕ ГОДЫ

ЕЖЕМЪСЯЧНИКЪ

*для любителей  
искусства и старины*

## ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1916 ГОДЪ.

Въ десятомъ году изданія «Старые Годы» будутъ выходить по прежней программѣ и при участіи тѣхъ же сотрудниковъ.

Въ ближайшихъ выпускахъ будутъ помѣщены слѣдующія статьи: В и п е р ъ, Б. Р.: Собраніе В. В. Горшанова. — В о и н о в ъ, В. В.: Мыза Пелла. — Д у л ь с к і й, П. М.: Соборъ Петра и Павла въ Казани. — К у б е, А. Н.: Кунсткамеры. — Л е р н е р ъ, Н. О.: Рисунки А. С. Пушкина. — Л у к о м с к і й, Г. К.: Обстановка Военнаго Министерства. — Р а к и н т ъ, В. Н.: Воспоминанія Желѣзна обѣ А. Ивановѣ. — С т о л п я н с к і й, П. Н.: Къ исторіи русскаго портрета. — Ш р о й н и ц к і й, С. Н.: Исторія табакерки; Японскія цубы; Часы. — Ш р у б н и к о в ъ, А. А.: Матеріалы къ исторіи царскихъ собраний. — Ф е л ь к е р з а м ъ, бар. А. Е.: Мраморъ и его примѣненіе въ искусствѣ; Ароматы и флаконы. — Ч у р а е в ъ, С. А.: «Рестораторъ 9 класса Андрей Митрохинъ». — Щ а в и н с к і й, В. А.: Собраніе Шидловскаго; Корнелиусъ Гарлемскій. — Э р н с т ъ, С. Р.: Щедринъ и его пейзажи; По выставкамъ Имп. Академіи Художествъ. — Собр. Е. П. и М. С. Оливѣ. — Собраніе Н. И. и А. С. Шанъевыхъ и др.

Цѣна въ годъ съ доставкой и пересылкою **15** руб., безъ доставки — **14** руб., за границу — **50** франковъ.

*За перемѣну адреса 50 коп.*

При подпискѣ черезъ контору редакціи допускается разсрочка: при подпискѣ — 7 руб., 1 апрѣля — 4 руб., и 1 іюля — 4 руб.

Подписка принимается: въ Петроградѣ — въ конторѣ редакціи (Рыночная ул., 10) и въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, Мелье, «Новаго Времени», Клочкова, Митюрникова, Лебедева и Карбасникова; въ Москвѣ — въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, «Новаго Времени», «Образованіе», въ антикварныхъ маг. П. П. Шибанова, В. Н. Морозова и въ складахъ изданій Общины Св. Евгенія Краснаго Креста: въ Петроградѣ — Морская, 38, и въ Москвѣ — Кузнецкій мостъ, 11.

Объявленія: стр. — 90 р.,  $\frac{1}{2}$  стр. — 55 р.,  $\frac{1}{3}$  стр. — 40 р.,  $\frac{1}{4}$  стр. — 30 р.,  $\frac{1}{8}$  стр. — 20 р.

Комплетовъ журнала за 1907 — 1913 гг. не имѣется.

Комплекты журнала за 1914 и за 1915 годы — по 15 р. безъ пересылки.

Заявленія о неполученіи номера принимаются въ редакціи въ теченіе 2-хъ недѣль со дня выхода слѣдующаго за недоставленнымъ номера.

Редакторъ-издатель П. П. Вейнеръ.



ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1916 ГОДЪ

НА ИСТОРИЧЕСКІЙ ЖУРНАЛЪ

# РУССКАЯ СТАРИНА

Статьи, подлежащія напечатанію въ 1916 году.

Въ 1916 г. ред. журн. «Русская Старина» предполагаетъ напечатать слѣдующія статьи: А. Э. Кони. — «Изъ воспоминаній и замѣтокъ судебного дѣателя». «Житейскія встрѣчи». Дневныя записки генерала Патрика Гордона, сподвижника царей: Алексѣя Михайловича, Феодора Алексѣевича и Петра Великаго А. С. Ладинскаго. — Петръ Великій, Императоръ Всероссійскій въ Голландіи и въ Саардамѣ въ 1697 и 1717 годахъ. Сочиненіе Якова Шельтена. Е. С. Шумигорскаго. — Донесенія датскаго посланника Гакстгаузена о царствованіи Петра III и переворотѣ 1762 г. Изъ записокъ гр. Э. И. Головкина. Разказы современниковъ объ Императорѣ Павлѣ I. В. Н. Бочкарева. Къ исторіи проведенія въ жизнь губернской реформы Екатерины II. Дневникъ статсъ-секретаря Гр. И. Вилламова. Записки Н. А. Розенбаха. Записки касаются Императоровъ Александра II, Александра III, Великаго Князя Владиміра Александровича, гр. Милютина, ген. Скобелева, гр. Шувалова, ген. Анненкова, кн. Имеретинскаго, ген.: Ванновскаго, Обручева, Черняева, Бобрикова и др. Эмира Бухарскаго, Хана Хивинскаго, Императоровъ Вильгельма I, Вильгельма II, эргерцоговъ Рудольфа, Франца Фердинанда, Мольтке, Каприви и др. А. П. Нелова. — Изъ дальнихъ лѣтъ. Капризъ Екатерины II и разговоръ ея по этому поводу. Разговоры Импер. Павла I и Александра I. Марія Парижская. Импер. Марія Феодоровна ее воспитываетъ въ малыхъ лѣтахъ, отдаетъ въ Смольный и выдаетъ замужъ за В. Б. Жукова. Шабакъ Жукова. Пожаръ дворцовой церкви, въ которой стояло тѣло Александра I. Императоръ Николай I сажаетъ Брюлова на гауптвахту за икону Саваоова въ Исаакіевскомъ куполѣ. Н. Модестова. — Послѣдніе дни жизни Императора Александра I. Ал. Бородиной. — Мои воспоминанія объ А. С. Даргомыжскомъ. Н. М. Сутырина. — Подробный разказъ очевидца о пребываніи Пугачева въ г. Курмышѣ. В. Андерсона. — Дневникъ И. М. Снегирева. Н. А. Соловьева. — Кража книгъ изъ Императорской публичной библіотеки германскимъ ученымъ Пихлеромъ. Записки гр. Н. П. Игнатьева о его пребываніи въ Константинополѣ въ 1864—1874 гг. В. Х. Кондараки. — Воспоминанія объ Императорѣ Александрѣ II въ Крыму. С. Штрайха. — Незданныя письма Н. И. Пирогова религиозно-философскаго содержания, представляющія чрезвычайно важное дополненіе къ его «Дневнику» «Вопросовъ жизни». Н. Л. Бродскаго. — 15 неизданныхъ писемъ И. С. Шургенева. С. М. Шпидера. — Два неизданныхъ стихотворенія А. В. Кольцова. Незданныя письма И. С. Шургенева, Н. Курочкина, П. И. Каратыгина, В. Р. Зотова, Вл. Чуйко, Д. И. Мамина-Сибиряка, Д. Л. Мордовцева. А. И. Георгіевскаго. — Мои воспоминанія и размышленія. Е. А. Рагозиной. — Дарданеллы и Египетъ при Измаилъ-пашѣ. П. Л. Юдина. — Нѣмецъ все могишь. А. М. Чижевскаго. — Воспоминанія о студентахъ Кіевской духовной академіи. В. П. Замѣтки Петроградскаго обывателя во время русско-нѣмецкой войны.

Въ настоящемъ году будетъ обращено особое вниманіе на печатаніе воспоминаній участниковъ русско-нѣмецкой войны.

По примѣру прежнихъ лѣтъ, въ журналѣ будутъ помѣщаться портреты выдающихся русскихъ дѣателей. Журналъ, какъ и прежде, будетъ выходить 1-го числа каждаго мѣсяца.

*Подписная цѣна на годъ 10 руб., съ пересылкой за границу 12 руб.*

Книгопродавцамъ, принимающимъ подписку, дѣляется уступка по 50% съ каждаго рубля.

**Подписка принимается въ Петроградѣ, Фонтанна, д. № 18.**

Вышла, разослана подписчикамъ и продается въ книжныхъ магазинахъ 6-ая книга (февральская)

НОВАГО ЖУРНАЛА МУЗЫКАЛЬНАГО ИСКУССТВА

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ СОВРЕМЕННОИЪ,

издающагося въ Петроградѣ подъ редакціей А. Н. Римскаго-Корсакова, при ближайшемъ участіи Ю. Вейсбергъ, В. Г. Каратыгина, проф. И. И. Лапшина. А. В. Оссовскаго, П. П. Сувчинскаго и Ю. Д. Энгеля,

### СОДЕРЖАНІЕ:

Три неизданныхъ письма М. И. Глинки. — А. Преображенскій. Отъ уніатскаго канта до православной херувимной. — Е. Браудо. Клавесинъ и клавихордъ. — П. Столпянскій. Музыка и музицированіе въ старомъ Петербургѣ (продолженіе). — Переписка М. А. Балакирева и Н. А. Римскаго-Корсакова (продолженіе). — А. Авраамовъ. Грядущая музыкальная наука и новая эра въ исторіи музыки. — Л. Сабанѣевъ. Письмо о музыкѣ. — Библиографія и нотографія.

Иллюстраціи: Снимки съ картинъ, гравюръ съ изображеніемъ старинныхъ клавесиновъ и клавихордовъ, снимки съ автографовъ и т. п.

Обложка журнала работы А. Головина, заглавныя буквы по рисункамъ Е. Нарбута, заставки и концовки, заимствованныя изъ старинныхъ изданій.

**Цѣна въ отдѣльной продажѣ 1 р. 50 к., съ пересылкой наложеннымъ платежомъ 2 рубля.**

Въ виду полнаго израсходованія 1-й и 2-й книги и 1—9 выпусковъ „Хроники“ журнала „Музыкальный Современникъ“ годовая подписка на журналъ прекращена.

Подписка принимается лишь съ 3-й книги журнала и съ 10-го выпуска „Хроники“.

Лица, подписавшія послѣ 1-го января 1916 года, получаютъ въ апрѣлѣ мѣсяцѣ, въ видѣ бесплатнаго приложенія, отгиски: 1) очерковъ П. Столпянскаго „Музыка и музицированіе въ старомъ Петербургѣ“ и 2) переписки М. Балакирева съ Н. Римскимъ-Корсаковымъ, — начатыхъ печатаніемъ съ первой книги журнала.

**Подписная цѣна — 10 руб.**

Адресъ Редакціи и Главной Конторы: Петроградъ, Святои пер., 2, кв. 12.  
Телефонъ 643-07.

# ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА РУССКІЙ АРХИВЪ

издаваемый Петромъ Бартеневымъ (младшимъ).

1916 годъ (годъ изданія 54-й).

За 1915 годъ въ Русскомъ Архивѣ были напечатаны, между прочими, слѣдующія статьи и сообщенія:

Гр. С. Шереметева: Записки о пребываніи въ Римѣ Таракановой, «Извѣстіе о пребываніи въ Римѣ въ 1774 или 1775 годахъ неизвѣстной принцессы Елисаветы, именованной себя дочерью Россійской Императрицы Елисаветы Петровны»; Двѣ черновыя записки кн. П. П. Вяземскаго о Таракановой. — Е. Каменскаго Заботы Цесаревича Александра Александровича о перевооруженіи арміи и помощи голодающимъ 1867 г. — И. Бр.: Св. Пафнутій Боровскій и родъ Zubovыхъ. — М. В. Беэръ: Письма И. С. Аксакова къ Л. А. Елагину. — Письма Кап.-Лейтенанта П. Воеводскаго къ А. П. Зонтагъ о Севастопольской оборонѣ. — Письмо А. С. Хомякова къ Гр. Блудовой. — Письмо И. С. Аксакова къ Графинѣ Блудовой 1860 г. — Изъ собранія авторграфовъ А. А. Милорадовичъ: Письмо Императора Николая I, Императора Александра II, Ф. М. Достоевскаго, И. С. Тургенева, А. Островскаго, И. Лажечникова, Н. Пазухина, П. Некрасова, Апухтина, Я. Полонскаго, Гр. М. Ю. Вильгорскаго. — Переписка кн. Д. И. Долгорукаго. — Вл. Данилова: Мелочи литературнаго прошлаго: Сатира на П. Свинына; Нападки на Н. П. Полевого; Пеньерь въ русской литературѣ; Сюжетъ «Пропавшей грамоты» Гоголя во французской повѣсти. — Д. Д. Языкова: Обзоръ жизни и трудовъ русскихъ писателей и писательницъ, умершихъ въ 1882 году; Изъ архива Н. А. Чаева — С. Шервинскаго: Баронъ Дельвигъ и русская народная пѣсня. — Д. Х. Къ исторіи отечественной бюрократіи. Оберъ-прокуроры Святѣйшаго Синода въ XVIII и въ первой половинѣ XIX столѣтія. — Прот. Сергѣя Петровскаго: Переписка К. П. Побѣдоносцева съ архіепископомъ Никаноромъ. — Н. Г. Высоцкаго; Хлыстъ параножъ (о сектантѣ Радаевѣ). — П. Л. Юдина: Расколъ въ Оренбургскомъ краѣ. (Историческая записка епископа Оренбургскаго и Уфимскаго Антонія). — Барона де Бая: Пруссияфикація Германіи, ея исторія, дѣла и слѣдствія; Дѣло Вильгельма; Мировой германскій вопросъ; Правовоченія войны. — И. Мордвинова: Къ исторіи изученія писцовыхъ книгъ. — Н. Молодцова: Къ исторіи освобожденія русскихъ плѣнныхъ изъ Хивы. — В. А. Военскаго: Потѣшные въ Петербургскомъ и Московскомъ Университетахъ въ исходѣ царствованія Императора Николая I. — В. Крыжаповскаго: Всеподаннѣйшіе доклады М. Сперанскаго съ резолюціями Императора Александра I. — Б. Молдазевскаго: Къ исторіи Смоленска; автобиографія І. Г. Тыртова. — С. Фарфоровскаго: Къ исторіи Кракова. — В. С. Арсеньева: Письмо Императрицы Александры Феодоровны, Гр. Каподистрии, Гр. Лоццоди-Борго, Гр. Алопеуса и кн. Козловскаго. — И. С. Бѣляева: Къ 500-лѣтнюю кончину Яна Гуса; Походъ боярина П. В. Большаго Шереметева въ Малороссію въ 1679 году. — Записки Юсифа Петровича Дубецкаго. — Мариной Головино. — Власова П.: О Бѣлокриницкой іерархіи. — Никитина Е.: Два своеручныхъ доклада К. Леонтьева въ Московскій Цезурный комитетъ. — Письмо Н. Петерсона о Н. Ф. Федоровѣ съ приложеніемъ розыскаго дѣла о Стевкѣ Разинѣ, и пр. пр. Кромѣ того, въ каждомъ выпускѣ помѣщались рядъ отзывовъ о вновь выходящихъ книгахъ и изданіяхъ,

Годовая цѣна «Русскому Архиву» въ 1916 году, за двѣнадцать вып., съ пересылкой и доставкой, десять руб. для чужихъ краевъ пятнадцать руб. Контора «Русскаго Архива» помѣщается въ Москвѣ, на Арбатѣ, въ Денежномъ переулкѣ, д. № 3.

За перемѣну адреса тридцать коп. Жалоба на неполученіе принимается лишь въ теченіе мѣсяца со дня выхода книжки, при чемъ жалобыки благоволятъ заявлять № своей бандероли, что и при перемѣнѣ адреса.

Въ конторѣ «Русскаго Архива» продаются 12 вып. журнала за 1913, 1914 и 1915 гг., по цѣнѣ 12 р. Отдѣльные №№ за 1913, 1914 и 1915 гг., по цѣнѣ 2 руб.

Объявленія въ «Русскомъ Архивѣ» печатаются по цѣнѣ: передъ текстомъ — стр. 200 р.,  $\frac{1}{2}$  стр. 100 р.,  $\frac{1}{4}$  стр. 50 р.; послѣ текста — стр. 80 р.,  $\frac{1}{2}$  стр. 40 р.,  $\frac{1}{4}$  стр. 20 р. Лицамъ, печатающимъ объявл. многокр. Контора дѣлаетъ уступку.

Составитель и Издатель *Петръ Бартеневъ* (младшій).

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1916 ГОДЪ

(6-й годъ изданія)

# РУССКІЙ БИБЛЮФИЛЬ

ЖУРНАЛЪ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ И БИБЛИОГРАФИЧЕСКІЙ

основанный **Н. В. Соловьевымъ.**

Выходитъ 8 разъ въ годъ, книжками около 100 страницъ со многими иллюстраціями.

По приѣру первыхъ пяти лѣтъ изданія, наиболѣе обширнымъ отдѣломъ «Русскаго Библюфила» является отдѣлъ историко-литературный, въ которомъ будутъ помѣщаться неизданные мемуары, дневники альбомы и рисунки, письма и произведенія выдающихся русскихъ людей. Возрастающій съ каждымъ годомъ интересъ обширныхъ записокъ кн. И. М. Долгорукова, начатыхъ печатаніемъ покойнымъ Н. В. Соловьевымъ въ 1913 году, позволяетъ редакціи продолжать ихъ и въ текущемъ году.

Литературная критика, описанія прежняго быта и прошлое русскаго театра будутъ дополнять содержаніе журнала.

Въ журналѣ предполагается отводить, равнымъ образомъ, видное мѣсто вопросамъ искусства, вообще, и графическаго въ частности, вмѣстѣ съ вопросами чисто книжно-любительскаго свойства.

Библиографическій отдѣлъ, кромѣ рецензій на книги по исторіи, искусству и исторіи литературы, а также перечней вновь выходящихъ по этимъ вопросамъ изданій, будетъ заключать описанія частныхъ собраній и библиотекъ общихъ и специальныхъ.

Редакція намѣревается кромѣ того:

1) значительно расширить отдѣлъ хроники, подробнымъ обзоромъ наиболѣе выдающихся событій литературной и художественной жизни какъ въ Россіи, такъ и за границей, правильное поступленіе которыхъ будетъ, по мѣрѣ возможности, обеспечено непосредственными сношеніями на мѣстахъ;

2) образовать новый отдѣлъ, исключительно посвященный вопросамъ собиранія и коллекціонерства. Въ этомъ отдѣлѣ имется въ виду помѣщать, независимо отъ чисто практическихъ, необходимыхъ для собирателя, свѣдѣній, всѣ поступающія отъ подписчиковъ и читателей предложенія, касающіяся пріобрѣтенія, продажи или обмѣна желаемыхъ или имѣющихся у нихъ книгъ, гравюръ, рукописей, произведеній искусства и

3) открыть «почтовый ящикъ».

Въ виду вызваннаго военнымъ временемъ непомѣрнаго возрастанія цѣнъ на бумагу, фотографіи, клише и типографскія работы, редакція вынуждена нѣсколько повысить на это время прежнюю цѣну подписки.

Подписная цѣна **11 р.** въ годъ съ пересылкой (за границу **40 фр.**); безъ доставки **10 р.** Допускается при подпискѣ въ конторѣ журнала разсрочка: при подпискѣ **5 руб.**; 1 марта — **3 руб.**; 1 августа — **3 руб.**

Цѣна отдѣльнаго номера **2 руб. 50 коп.**

Объявленія:  $\frac{1}{1}$  стр. 50 р.,  $\frac{1}{2}$  стр. 25 р.,  $\frac{1}{4}$  стр. 15 р.,  $\frac{1}{8}$  стр. 10 р. При повторныхъ объявленіяхъ дѣлается скидка по соглашенію. За перемѣну адреса 50 коп.

Комплекты за прошлые годы: 1912, 1913 и 1914 по 8 руб. 50 коп., 1915 г. 10 р. безъ пересылки (1911 годъ распроданъ).

Издательница **В. А. Соловьева-Трефилова.** Редакторъ **В. Верещагинъ.**

Адресъ Редактора: Мойка, 82. Тел. 433-21.

Пріемъ подписки въ конторѣ журнала: Петроградъ, Рыночная, 10. Тип. — Сиріусъ —, тел. 583-67, а также въ книжныхъ магазинахъ Вольфа, „Новая Времени“, Соловьева и др.



## L'ART FLAMAND & HOLLANDAIS

REVUE MENSUELLE ILLUSTRÉE  
DIRECTEUR: P. BUSCHMANN

**L'Art Flamand & Hollandais**, la principale revue d'art publiée en Belgique, avec l'appui du Gouvernement Belge, est spécialement consacrée à l'étude de l'art Flamand (Belge) et Hollandais, ancien et moderne. Elle compte parmi ses collaborateurs les historiens et les critiques d'art les plus autorisés, tandis que des soins spéciaux sont consacrés à la reproduction des oeuvres les plus intéressantes et les moins connues.

La série des 10 premières années (1904—1913), comprenant environ 4000 pages de texte et 3000 planches hors texte et dans le texte, est offerte au prix réduit de **170 francs**, en livraisons, ou **250 francs** en 20 tomes reliés toile, fers spéciaux, tranche supérieure dorée (port en sus). Plusieurs volumes étant épuisés, la série complète est devenue rare, et constitue un complément de la plus haute valeur pour toute bibliothèque d'art et d'archéologie.

(Une édition Flamande est publiée sous le titre «Onze Kunst»).

*Librairie G. van Oest & C<sup>ie</sup>, 63 Boul.-d. Haussmann. Paris.*



# L'ART ET LES ARTISTES

Revue d'Art ancien et moderne

Directeur M. Armand Dayot—Inspecteur général des Beaux-Art. Administration: 23 quai Voltaire. Paris.

Prix de l'abonnement 25 francs par an.

Pendant la période de guerre la Revue **L'Art et les Artistes** publie des numéros spéciaux, doubles des numéros ordinaires, et ornés chacun d'un nombre considérable de superbes illustrations.— Chaque abonné a droit, en outre, à une gravure originale sur bon, tirée sur papier royal du Japon et signée des noms les plus célèbres.

Les N-os déjà parus portent pour titres:

**La cathédrale de Reims, Au front, La Belgique héroïque, Le martyr, Les Vandales en France, l'Alsace délivrée...**

En préparation: **La Pologne immortelle, La Lorraine reconquise.**

Les textes sont signés: Rodin, Maeterlinck, Verhaeren, Vilmotte, Camille Enlart, Arsène Alexandre, Armand Dayot... etc.

On peut s'abonner directement: 23 quai Voltaire. Paris.



«L'Eroica» — самый изысканный журналъ въ Италиі. Выпуски его украшены оригинальными гравюрами, рѣзанными на деревѣ.

Цѣна 20 фр. въ годъ съ пересылкою.

Открыта подписка на 1916 годъ. — 3-й годъ изданія.

Большинство №№ за 1914 и 1915 г.г. распроданы, хотя выходили нѣсколькими изданіями.

# СТОЛИЦА И УСАДЬБА

## ЖУРНАЛЬ КРАСИВОЙ ЖИЗНИ.

Журналъ отводитъ главное мѣсто свѣтской жизни въ Россіи, спорту, охотѣ, туризму, выставкамъ, театру, коллекционерству, музыкѣ, искусству вообще, и особенно жизни русской усадьбы въ прошломъ и настоящемъ.

Двузедельный роскошный журналъ, совершенно новаго въ Россіи типа, по образцу английскихъ.

Редакція — Каменный остр. 31, соб. вилла.

Контора — Невскій, д. Зимера, контора 10.

Вслѣдствіе увеличенія цѣны на мѣловую бумагу съ 28 руб. до 106 руб. за стопу, подписная цѣна на журналъ, къ сожалѣнію, повышается на 2 руб. (только на время войны).

Годовая подписка — 13.50 въ Петроградѣ и 14.50 — вездѣ въ Россіи. Отд. № 85 коп. Для ознакомленія одинъ № высылается за 30 коп. марками.

Редакторъ **В.л. Крымовъ.**

## „СВѢТИЛЬНИКЪ“

ЕЖЕМЪСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛЪ РЕЛИГИОЗНАГО ИСКУССТВА ВЪ ПРОШЛОМЪ И НАСТОЯЩЕМЪ.

Любителямъ предлагаются оставшіеся въ небольшомъ количествѣ экземпляры журнала по цѣнѣ: Комплектъ за 1913 г. (№ 1 — 9 полный) за 50 руб. Комплектъ за 1913 г. (№ 2 — 9 безъ 1 №) 18 руб. Комплектъ за 1914 г. (№ 1 — 12 полный) 25 руб. Комплектъ за 1915 г. (№ 1 — 12 полный) 18 руб. Упаковка и пересылка почтою отдѣльно 2 руб. съ комплекта. Отд. нумера журнала (каждый номеръ законченъ) продаются, за исключ. № 1 за 1913 г. и №№ 11/12 за 1914 г., по цѣнѣ один. — 2 р. 50 к. двойн. — 5 р. и и четверн. — 10 р. съ перес. Москва, Никольская, № 1.



### ИЗДАНИЯ КРУЖКА ЛЮБИТЕЛЕЙ РУССКИХЪ ИЗЯЦНЫХЪ ИЗДАНИЙ

имѣются въ продажѣ:

#### КАЗНАЧЕЙША ЛЕРМОНШОВА

съ литогр. М. В. Добужинскаго. Ц. 5 руб.  
ЧЕПЫРЕ БАСНИ КРЫЛОВА съ неизд. рис.  
А. Орловскаго. Ц. 2 р.

РАЗСВѢЩЪ, поэма гр. А. А. Голенищева-  
Кутузова, съ 8 офортами худ. Пятигорскаго.  
Ц. 10 р.

#### МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИБЛИОГРАФІИ РУССК. ИЛЛЮСТРИР. ИЗДАНИЙ.

Выпускъ первый — Сост. В. А. Верещагинъ. Распроданъ.  
Выпускъ второй. — Сост. Н. К. Синягинъ. Распроданъ.  
Выпускъ третій. — Сост. Е. Н. Шевяшовъ. Ц. 2 р.  
Выпускъ четвертый — Сост. Н. К. Синягинъ. Ц. 3 р. 50 к.

„Невскій Проспектъ“ Гоголя съ рис. Кардовскаго, „Гравюра  
и литографія“ І. І. Лемана и каталога выставокъ Кружка  
распроданы.

## КАРТИНЫ, СТАРИННЫЯ ВЕЩИ, ПРЕДМЕТЫ ИСКУССТВА.

## THE BURLINGTON MAGAZINE

ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЕЖЕМЪСЯЧНИКЪ,

подъ редакціей Lionel Cust и Roger E. Fry, при участіи More Adey.

The Burlington Magazine признанъ авторитетомъ во всѣхъ вопросахъ искусства и исторіи искусствъ. Къ сотрудничеству привлечены главные знатоки въ различныхъ областяхъ. Въ журналѣ помѣщаются полныя обзорныя литературы объ искусствѣ, могущія служить совершеннымъ руководствомъ

#### ПРОГРАММА ЖУРНАЛА:

АРХИТЕКТУРА.  
БРОНЗА.  
ВИТРАЖИ.  
ВЫШИВКИ И КРУЖЕВО.  
ГРАВЮРЫ И РИСУНКИ.  
ГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.  
ЖИВОПИСЬ.  
ЗОЛОТОЕ ДѢЛО.

ИГРАЛЬНЫЯ КАРТЫ.  
КЕРАМИКА И СТЕКЛО.  
КНИГИ И РУКОПИСИ.  
КОВРЫ.  
КОЖАНЫЯ ИЗДѢЛІЯ.  
МАЙОЛИКА.  
МЕБЕЛЬ.  
МЕДАЛИ И ПЕЧАТИ.

МИНИАТЮРЫ.  
МОЗАИКА.  
ОРУЖИЕ И ДОСПѢХИ.  
ПЕРЕПЛЕТЫ.  
СЕРЕБРО И МѢДЬ.  
СКУЛЬПТУРА.  
СЛОНОВАЯ КОСТЬ.  
ШПАЛЕРЫ, и т. д., и т. д.

Систематическій указатель главнѣйшихъ статей, помѣщенныхъ въ журналѣ за прошлые годы, высылается по требованію бесплатно.

Подписная цѣна: 35 шиллинговъ = 44 франка = 16 руб. 60 коп. въ годъ съ пересылкой; цѣна отдѣльнаго номера: 2 шиллинга 6 пенсовъ.

АДРЕСЪ КОНТОРЫ:

THE BURLINGTON MAGAZINE.

17, OLD BURLINGTON STREET, LONDON, W.

И Л Л Ю С П Р А Ц И И .

Камея изъ трехслойнаго оникса съ портретами.....	2— 3
— изъ трехдѣтнаго оникса — портр. Имп. Маріи Феодоровны	4— 5
— изъ халцедоникса — портретъ Екатерины II.....	»
— изъ двухслойнаго халцедоникса — портр. Имп. Павла I.....	»
Золотая табакерка съ мозаикой изъ агата.....	»
Кубки изъ агата вѣ золотыхъ оправѣхъ съ серебромъ.....	»
Чернильница изъ гелиотропа и золота, XVIII в.....	6— 7
Книжка изъ гелиотропа и золота.....	»
Шабакерка, золотая, съ карнеоломъ.....	8— 9
— золотая, со вставками 24 видовъ агата. XVIII в.....	»
Несессеры изъ агата, золота и брилліантовъ.....	»
Шабакерка изъ агата. XVIII в.....	»
— изъ карнеола съ золотомъ.....	10—11
— изъ молочнаго агата.....	»
— изъ гелиотропа, XVIII в.....	»
Перстень съ головкой негра изъ оникса.....	13
Шабакерка изъ халцедоникса съ портр. Имп. Анны Іоанновны	16—17
Шабакерки изъ агата, XVIII в.....	»
— изъ авантюрина.....	20—21
«Звенящій камень», XVII в.....	»
Шабакерка изъ искусственнаго авантюрина.....	»
Настоящій и искусственный авантюриѣ подъ микроскопомъ.....	21
Л. Джордано: Заступничество св. Симеона Стока.....	26—27
К. Боль: Проповѣдь Спасителя на Генсаретскомъ озерѣ.....	»
Фламандск. мастеръ XVII в.: Буря	30—31
Д. Зегерсъ: Цвѣты.....	»
Я. де Хеемъ: Омаръ, фрукты и вино	34—35
Школа Б. в. д. Хельста: Портретъ богослова Демарѣ.....	»
А. Верстраеленъ: Конькобѣзцы.....	36—37
П. Кодде: Живописецъ.....	»
Моленаръ: Юные картежники.....	38
Гроотъ: Собачка Императрицы Екатерины II.....	46

ILLUSTRATIONS.

Camée en onyx offerte à Alexandre I par l'Impératrice Joséphine.....	2— 3
— en onyx— portrait de l'Impératrice Marie Féodorovna.....	4— 5
— en calcédoine — portrait de l'Impératrice Catherine II.....	»
— en calcédoine— portrait de l'Empereur Paul I.....	»
Tabatière en or incrustée d'agate. XVIII-e s.....	»
Gobelets en agate montés en or et ornés d'argent.....	»
Encrier en heliotrope monté en or, XVIII-e s.....	6— 7
Carnet en héliotrope et or.....	»
Tabatière en or avec cornaline... 8— 9	8— 9
— en or et 24 espèces d'agate ...	»
Necessaires en agate, or et brillants. XVIII-e s.....	»
Tabatière en agate. XVIII-e s.....	»
— en cornaline montée en or... 10—11	10—11
— en agate. XVIII-e s.....	»
— en héliotrope. XVIII-e s.....	»
Bague en onyx.....	13
Tabatière en calcédoine avec portrait de l'Impératrice Anne.....	16—17
Tabatières en agate. XVIII-e s.....	»
— en aventurine.....	20—21
Pendentif en aventurine.....	»
Tabatière en aventurine artificielle. XVIII-e s.....	»
Aventurine naturelle et artificielle sous microscope.....	21
Luca Giordano: L'intervention de St. Simeon Stock.....	26—27
C. Bol: Le Christ prêchant sur le lac de Tibériade.....	»
Maître flamand du XVIII-e s.: Tempête.....	30—31
D. Zegers: Décoration de fleurs..	»
J. de Heem: Homard, fruits et vin	34—35
Ecole de B. v. d. Helst: Portrait du théologien Desmaretz.....	»
A. Verstraelen: Patineurs.....	36—37
P. Codde: Un peintre.....	»
Molenaar: Les jeunes joueurs de cartes.....	38
Grooth: La chienne de l'Impératrice Catherine.....	46

Перепечатка статей, помѣщенныхъ въ настоящемъ выпускѣ, воспрещается. Авторское право на иллюстраціи охраняется на основаніи гл. VI Выс. утв. 20 марта 1911 г. зак. объ авторскомъ правѣ.



# СТАРЫЕ ГОДЫ

*ЕЖЕМЕСЯЧНИКЪ*

*для любителей искусства и старины.*

**ПОДПИСНАЯ ЦѢНА НА 1916 ГОДЪ:**

съ доставкой въ Россіи 15 р.,

безъ доставки 14 р., за границу 50 франковъ.

Контора редакціи: Петроградъ, Рыночная, 10

(тип. - Сиріусъ-).