

379.44(c) 71 (246)

Ц-72

РЭ. 10111
С. В. Бригорува

МАТЕРИАЛЫ

ЦЕНТРАЛЬНОГО МУЗЕЯ ТССР

№ 1



КАЗАНЬ

1927



П. А. Шиллинговский.

Книжный знак.

МАТЕРИАЛЫ

ЦЕНТРАЛЬНОГО МУЗЕЯ Т. С. С. Р.

№ 1.

1927.

О НЕКОТОРЫХ РЕДКИХ И НЕИЗДАННЫХ МОНЕТАХ ВОЛЖСКИХ БУЛГАР X ВЕКА ИЗ НУМИЗМАТИЧЕСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ ЦЕНТРАЛЬНОГО МУЗЕЯ ТССР.



№ 222.

Среди монет саманидского типа, пожертвованных А. Ф. Лихачевым в Центрмузей ТССР, имеются монеты, весьма сходные с теми, которые описаны Р. Р. Фасмером („О монетах волжских болгар X века“—„Известия О-ва Арх., Ист. и Этнографии при Каз. Гос. Унив. имени В. И. Ленина“, том XXXIII, вып. 1).

В виду того, что они, повидимому, не изданы и не описаны до настоящего времени, приведу краткое описание их. Из них наиболее обращают на себя внимание монеты № 222 и № 213.

Монета № 222 с именем Микаил ибн Джафар по типу близка монетам №№ 1—12 (см. Р. Р. Фасмер „О монетах волжских болгар X века“). Ни места, ни времени чеканки на монете не обозначено. „Из небольшого клада; найдена в Нижегородской губернии; куплена в 1882 г. 10 октября“.

№ 222. Микаил ибн Джафар.

Av. в поле: الله || رسوله || محمد || لله

Внутренняя круговая легенда сильно потерта. Надписи на внешней круговой легенде не имеется. Rev. в поле: الله || محمد || رسول الله || المقتدر بالله

(?) || ميكائيل بن جعفر ||

Чеканка довольно грубая с крупным шрифтом. Она имеет мало сход-

ства с другими саманидскими монетами этой коллекции. С надписью на пакетике: „очень редкая, неизданная“.

Монета № 213 изящной чеканки, красивым шрифтом, от имени Наср бен Ахмеда, весом в 76 долей, с отчетливой надписью во внутренней круговой легенде: „в Суваре—بسوار“.

№ 213. Наср бен Ахмед Сувар. 309 (?) год. Av. в поле:

لااله الا الله || وحده لا شريك

Внутр. круг. легенда:

بسم الله صرر هك || الدرهم سوار سك
سعملا سلس

Возможно, что слова после بسوار означают 309 — تسع وتلثمائة год гиджры.

Внешняя круговая легенда сильно потерта, но вероятно, что это—

لله الامر من قبله || و الله اعلم || (см. статью Р. Р. Фасмера, примеч. 1, строка 10 Rev. в поле, в круге:

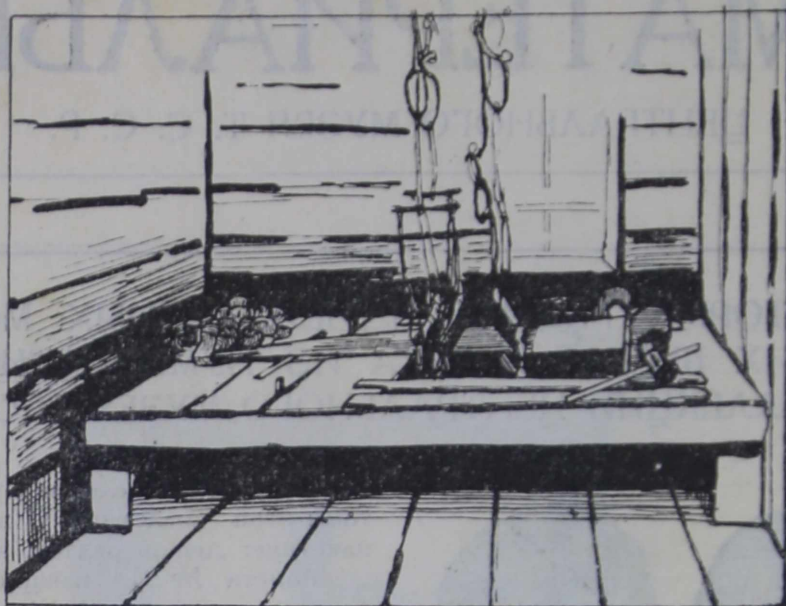
لله || محمد || رسول الله || المقتدر بالله ||
نصر بن احمد:

Круговая легенда, повидимому, обычная (см. там же, примеч. 1, строка 12). Год и место находки неизвестны.

К. Губайдуллин.



№ 213.



Ткацкий станок из дер. Нижн. Бишево, Челин. кант. ТССР.
Рисунок Л. М. Поздесвой.

ПРИМИТИВНЫЙ ТИП ТАТАРСКОГО ТКАЦКОГО СТАНКА.

Изготовление самодельных тканей у татар, как мусульман, так и кряшен, по технике почти не отличается от ткацкого дела других народностей Волжско-Камского края. Весь ткацкий инвентарь татар совершенно одинаков с другими народностями, кроме ткацкого станка. У татар употребляется 3 типа ткацкого станка: один типичный русский и два специально татарских. Ткацкий станок русского типа распространен, во первых, среди мишарей, а затем и среди татар в местностях, где наиболее сильно русское влияние. Этот тип станка так и называется русским (урис киндер аурнэ). Из обоих типов татарского станка определенно доминирует более совершенный, имеющий раму, правда, отличного от русского станка типа, прикрепление ничанок к потолку и особое устройство прикрепления заднего конца основы. Этот станок в некоторых местностях называют „мишарским“, но скорее это наиболее типичный татарский станок. Второй тип, более примитивный, без рамы, и является предметом описания в настоящей статье. Этот тип распространен сравнительно слабо и встречается главным образом среди кряшенского населения Челнин-

ского кантона (Ахметьевская и Заинская волости). Есть сведения, правда, не проверенные, об употреблении этого типа станка среди татар Буинского кантона. Этот станок у населения называется „татарским“ а иногда „старо-татарским“. Количество станков этого типа сравнительно очень невелико и, вероятно, он исчезает, заменяясь более совершенным первым типом татарского станка.

Ткацкий станок примитивного типа (татар киндер аурне) имеет первую отличительную особенность в том, что он не имеет рамы (кыса), т. е. того остова, на котором крепятся или все части станка, как у русского, или некоторые, как у более усовершенствованного татарского станка. Основной частью его (см. рис. *) являются полозья длиной 120—140 сант., шириной около 10 сант. и толщиной до 6—7 сант. К этим полозьям, на расстоянии от одного края в 20—25 сант., прикреплены посредством шипа вертикальные стойки, высотой до 45 сант.,

*) Помещается рисунок, а не фотография потому, что, ввиду слишком большой тесноты помещения, где производилась работа, фотографировать было совершенно невозможно.

в которых сбоку сделан вырез для вставления пришвы (баур-агаче)—вала, на который наматывается готовый холст. Оба полоза, не скрепленные между собой, зажимаются между досками нар на расстоянии длины пришвы и составляют неподвижный остов станка. Прикрепление полозьев к нарам ведется следующим образом. В нарах вынимается несколько досок, так, чтобы полозья почти помещались в пространстве между ними вдоль. На полозьях с обоих концов сделаны вырезки, точнее, срезана часть толщины полоза так, чтобы он не проваливался между вынутыми досками и чтобы его можно было между ними зажать посредством клиньев, вбиваемых между крайней и предпоследней досками нар с той или другой стороны.

К пришве обычным способом прикрепляется конец основы (буй), а в процессе работы холст проходит через щель в пришве и ложится на колени ткачихе, или на нары справа и сзади ее. Другой конец основы крепится к деревянному колышку, вбитому в нары с противоположной от пришвы стороны. Таким образом основа натягивается над нарами слегка наклонно, на высоте со стороны пришвы до 30 сант., которая сходит на-нет у колышка. Около половины всей свободной длины основы располагается над выемкой от вынутых в нарах досок, где зажаты полозья.

Бердо (кылыч) и ничанки (коро) обычного типа. Основа в них вставляется так же, как и в других станках, а сами они крепятся веревочками или к особым кольцам, ввернутым в потолок, или, реже, к шесту, прикрепленному почти у самого потолка.

Ничанки своими концами крепятся к концам особых палочек (таяк), длиной 10—12 сант. и толщиной в палец. Эти палочки за середину прикрепляются к потолку и заменяют блоки при передвижении ничанок. Как палочки, к которым прикреплены ничанки, так и бердо имеют довольно длинные петли из тонких веревочек. Веревки, на которых подвешивается бердо и ничанки к потолку, одним концом привязываются к кольцам или шесту на потолке, а к другому их концу прикреплены бедренные кости гусей. Эти концы с костями продеваются в петли берда и ничанок и затем крепятся к веревке посредством

особой петли, или, точнее, простого заворота веревки вокруг расширенного конца костей. Таким образом достигается возможность регулирования высоты берда и ничанок, причем эту высоту очень легко при необходимости изменять.

К ничанкам внизу обычным способом крепятся на нитях подножки (тябял дерек), которые нижним своим концом надеты, посредством просверленных в них отверстий, на одну веревочку или ремень, концы которого прикрепляются к полу так, что нижний конец подножек становится неподвижным и ими легко передвигать ничанки, как и в русском станке.

Основа, начиная с конца, противоположного прикрепленному к пришве, во всю свою длину, за исключением натянутой части, превращается в особый жгут, сплетенный по принципу вязания крючком или тамбурного шва, причем последняя петля надевается на вышеупомянутый колышек, вбитый в нары. Таким образом достигается точка опоры второго конца основы. При натягивании основы пришва закрепляется особой плоской пластинкой (арыше), длиной до 40 сант., которая одним концом вставляется в отверстие в головке пришвы, а другим упирается в особую доску, которая кладется на нарах параллельно левому полюзу, и так же закрепляется.

При работе, когда необходимо передвинуть готовый холст, спускается одна петля основы и надевается на колышек следующая, и таким образом до последней. Когда петель больше не остается, к концу основы прикрепляется веревочка, которая привязывается к колу и держит основу натянутой до конца работы, перевязываясь по мере надобности. За ничанками, так же, как и в русском станке, вставлена плоская пластинка или чина (чабе) для предотвращения путания основы, но всегда одна, а не две, как в русском и другом татарском станках. Челнок (суса), так же, как и цевки, обычного типа.

Во время тканья ткачиха садится на крайнюю со стороны пришвы доску нар и работает так же, как на станке обычного рамочного типа. При тканье особенно сложных узоров увеличивается количество пар ничанок и вводится особого типа чина, в виде довольно широкой плоской пластинки (адарга).

Посредством этих дополнительных ничанок и „адарга“ достигается тканье очень сложных узоров. При работе с „адарга“ к управлению ею привлекается в помощь ткачихе еще девочка-подросток.

Описанный нами тип ткацкого станка несомненно является примитивом второго татарского станка, у которого уже есть рама, но остается таким же крепление ничанок и конца основы, только колышек вделан в раму.

При современной неизученности вопроса о ткацких станках трудно говорить о происхождении описанного нами станка—есть ли он наиболее древний тип татарского станка, или представляет заимствование у соседей—финнов. В литературе, к сожалению, нам не удалось найти удовлетворительных описаний станков большинства как финских, так и турецких народностей, стоящих на более низкой ступени культуры, и потому ограничимся сравнением с известными нам типами станков родственных и соседних с татарами народностей.

В коллекциях Центрального Музея СССР под № 47—9 имеется вотский станок, вывезенный Борисовым из Елабужского уезда Вятск. губ., где вотяки живут бок-о-бок с татарами и кряшенами. Этот станок так же не имеет рамы, но зачатком ее является устройство крепления стоек для помещения пришвы. Эти стойки вделаны неподвижно в довольно массивный брус, который в свою очередь прикрепляется к полу и составляет неподвижную часть станка. Конец основы так же свивается жгутом и надевается на кол, прикрепленный к полу избы, так что основа располагается слегка наклонно к полу, находясь у пришвы на высоте 50 сант. Ничанки и бердо так же прикрепляются к потолку, только ничанки имеют блоки, а не палочки, как в описанном нами татарском станке. Подножки устроены так же, но крепятся не к полу, а к брусу. Палочка, задерживающая вращение пришвы, делается длинной и опирается на пол. Таким образом этот вотский станок имеет много общего с описанным нами, но усовершенствованнее его.

С другой стороны, станок киргиз-казаков, описанный в работе Б. А.

Куфтина*), также имеет много общего с нашим, но примитивнее его. В этом станке нет не только рамы, но и почти никаких постоянных частей. Нет пришвы, которая заменяется палочкой, к которой и вяжется основа. Эта палочка крепится к колышкам. Другой конец также крепится к палочке, прикрепленной к кольям, и таким образом основа вытянута во всю длину на небольшом расстоянии от земли. Настоящих ничанок здесь также нет. Есть только одна ничанка, поднимающая вверх половину нитей основы и укрепляемая на особом треножнике или на 2 седлах, как на рис. 16 указанной работы. Вместо другой ничанки употребляется довольно широкая пластинка (адарга), движением которой и устраивается „зев“ для просовывания челнока. Бердо (кылыш) так же чаще представляет собой просто деревянный широкий нож, но реже бывает и в виде замкнутого гребня.

Таким образом, описанный нами татарский станок является как бы промежуточной стадией между двумя типами станков кочевников-турок и оседлых финнов**).

Не имея возможности утверждать что либо о происхождении описанного нами станка, все же можно предположить, что он является одним из этапов развития татарского ткацкого станка кочевой эпохи. Мы не знаем татарского станка этого времени, но возможно предположить, что он был близок к казакскому, благодаря родственности этих народов. Таким образом этот древний ткацкий станок при оседании перекочевал в избу и расположился на нарах, причем ограниченность пространства вызвала заимствование пришвы и способа свивания основы, вероятно, у соседей-финнов, и, под влиянием их же, зачатки ничанок превратились в настоящие ничанки. Конечно, утверждать сказанного мы не можем, но промежуточность устройства нашего станка между двумя указанными типами дает нам некоторое право высказывать данное предположение.

Н. Воробьев.

*) Б. А. Куфтин. Киргиз-казаки. Изд. Центр. Музея Народоведения. Серия: Этнологические очерки, № 2. Москва 1926, стр. 3 и далее.

***) У Георги (ч. II, стр. 11) описан для татар Уральского горodka ткацкий станок очень примитивного типа, но из описания можно только понять, что он был без рамы и, как будто, без ничанок, хотя основа уже свивалась.

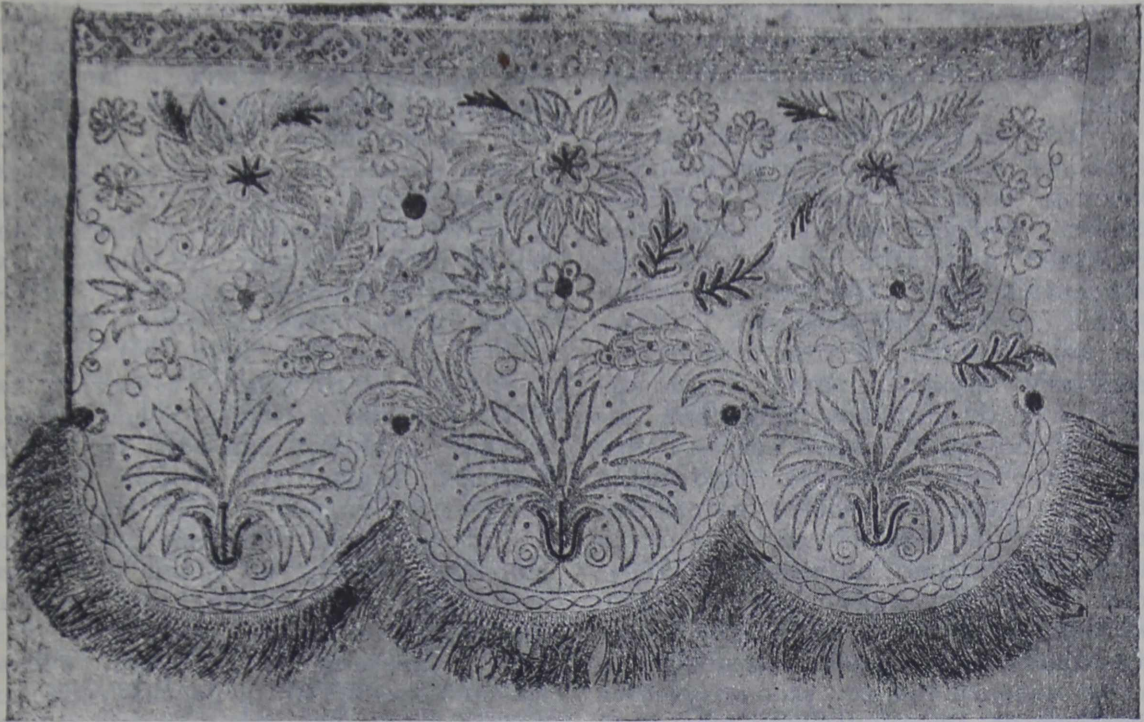


Рис. 1.

ВЫШИВКИ КАЗАНСКИХ ТАТАР *).

Одним из наиболее распространенных видов изобразительного искусства казанских татар является вышивка. Последняя, по крайней мере в прежнее время, занимала в быту татарской женщины очень видное место. В любом доме, будь то дом бедного или богатого татарина, можно было найти огромное количество вышитых предметов. Вышивались самые разнообразные предметы домашнего обихода и одежды: занавески, молитвенные коврики (намазлыки), скатерти, покрывала для чайной посуды, подзоры для кровати, полотенца, кукряки (нагрудники), тюбтейки, колпаки, урпэки, онучи и чупряки, играющие роль свадебного подарка невесты жениху. В особенно большом количестве вышивались полотенца, которые часто развешивались по стенам в качестве украшений.

В Этнографическом Отделе Центрального Музея ТССР имеется довольно богатый и интересный материал по вышивкам казанских татар. К сожалению, рамки статьи не дают возможности подробно останавливаться на описании этой коллекции и придется вкратце указать лишь некоторые интересные особенности, отличающие большинство вышивок казанских татар

от вышивок других местных народностей, а так же крымских татар.

Вышивки на женских и мужских головных уборах, колпаках и тюбтейках, как по своей технике, так и по материалу имеют мало общего с остальными вышивками и составляют совершенно особую группу, которую мы пока оставим в стороне.

Материалом для вышивок служит чаще всего белое полотно, как фабричное, так и домашнее, самого различного качества, в зависимости от состоятельности хозяина. Более богатые скатерти, намазлыки, подзоры для кровати делаются из цветного шелка. Даже некоторые онучи и концы для свадебных полотенец делаются шелковые, но белые. Встречаются иногда вышивки и на цветной бумажной материи (скатерти, намазлыки).

Вышивают разноцветными шелками, бумагой, золотом, серебром и гарусом. Шелк обычно крученный. Иногда к вышивке серебром и золотом прибавляются еще маленькие металлические кружочки, разбрасываемые по фону вышивки, и чеканные маленькие пластинки, изображающие розетки цветов. Изредка к вышивке шелками

*) По коллекциям Центр. Музея ТССР и Русского Музея в Ленинграде.

примешивается в небольшом количестве синель, но гораздо чаще ее можно встретить на старинных женских колпаках.

Что касается техники шитья, то наиболее характерным и распространенным является тамбур. Тамбуром шьется контур, им же заполняется середина элементов узора, при этом заполнение идет по спирали. Для заполнения середин употребляется и гладь, но очень редко. В этом отношении вышивки казанских татар сильно отличаются от вышивок крымских татар—у последних тамбур совсем почти не встречается. Иногда заполнение середин делается особым петельным швом, но он встречается тоже редко и исключительно на вышивках гарусом. Петли гаруса располагаются близко одна от другой и выступают в вертикальном направлении над поверхностью материи так, что узор получается рельефный, напоминающий пушистый ковер. В Этнографическом Отделе Ц. М. имеются три подобных вышивки: накодник (203—2), намазлык (203—26) и скатерть (203—109). Гарус этих вышивок имеет теневую расцветку, что может указывать на более позднее происхождение их. На накоднике часть контуров вышита строчкой, но стежки строчки располагаются под углом друг к другу, образуя гордки.

Орнаментальные мотивы вышивок казанских татар—исключительно растительные, и геометрический орнамент встречается только в тканье. Большею частью это цветы и листья самых разнообразных размеров и форм, сгруппированные в отдельные ветки, букеты, гирлянды, иногда более или менее сильно стилизованные. Рисунок всегда свободный, не счетный, отличается округленностью и гибкостью форм. В композиции отдельных элементов узора всегда выражается движение. Отдельные ветки, даже отдельные цветы и листья всегда очень изящно изогнуты.

Что касается общей композиции узора в вышивках казанских татар, то можно наметить две основные группы: непрерывного узора и раздельного.

Непрерывный узор состоит из извитого побега, который, благодаря многообразию своих форм, образует целую систему. Эта система очень распространена на татарских вышив-

ках и ее можно встретить везде. Там, где она не является господствующей, она присутствует в виде неширокого бордюра, объединяющего узор. Широким применением система извитого побега пользуется на покрывалах для чайной посуды, подзорах для кровати и скатертях. Наиболее примитивная форма побега состоит из спиральных завитков и листьев, отходящих, чередуясь, в обе стороны побега (Ц. М. 132—8, Русск. Муз. 1029—14). Подобный узор часто можно встретить на более простых и бедных вещах, напр. онучах, вышитых бумагой. На более богатых вещах эта форма побега встречается только в узких бордюрах.

На скатертях побег образует очень широкий бордюр по краям и иногда настолько усложняется, что теряет форму побега: видна лишь масса веток с цветами и листьями, очень красиво изогнутых и раскинутых, но последовательную связь между этими ветками установить трудно (Ц. М. 203—76, 203—109). Кроме бордюра, на скатертях и покрывалах для чайной посуды вышиваются еще отдельные букеты, располагающиеся следующим образом: четыре по углам и четыре против сторон бордюра. Форма букетов часто бывает различна. В центре вышивается или букет или круг, заполненный ветками.

Наиболее сложную форму побега, составляющую как бы переход к раздельному узору, можно встретить на вышивках подзоров (Ц. М. 203—3, Парижск. Колл. *) 56). Вдоль всего подзора идет побег в форме узкого извитого стебля. Веточки и листья, отходящие от него по направлению книзу, остаются обычного небольшого размера, в то время как ветки, отходящие кверху, разрастаются в большие букеты,—настолько большие, что при первом взгляде на узор теряется впечатление его непрерывности, кажется, что он состоит из целого ряда отдельных повторяющихся мотивов.

Раздельный узор пользуется широким распространением на полотенцах, онучах, чупряках, урпэках и намазлыках. Он состоит из отдельных мотивов, расположенных на некотором расстоянии друг от друга и пред-

*) Этим наименованием обозначены вышивки, приобретенные для Выставки декоративных искусств в Париже в 1925 г. и хранящиеся в Центре. Музее ТССР.

ставляющих из себя большей частью отдельные букеты или ветки. В композиции отдельных мотивов наблюдается известное разнообразие в зависимости от форм предмета, который вышивается.

На намазлыках, имеющих четырехугольную форму и расшивающихся с трех сторон, букеты располагаются на довольно большом расстоянии друг от друга между краями намазлыка и нешироким бордюром из извитого побега в промежутке до 30 сант. и уже, на некоторых имеется и второй бордюр, идущий по краю. Число букетов обычно 7 или 9. Букеты могут быть различны, но в общем элементы вышивки располагаются так, что обе половины намазлыка представляют зеркальное отражение одна другой, даже по расцветке бордюра. Изображение подобного намазлыка можно видеть в работе С. И. Руденко „Башкиры“, т. II стр. 294. Но надо отметить, что вышивки на намазлыках башкир обычно симметричны, у татар же эта симметрия отчасти нарушается асимметричным строением самих букетов, характерным изгибом их (Парижск. Колл. 60, 2, 78, 4). Вышивка № 4 представляет еще большее нарушение симметрии, т. к. часть букетов в своем расположении нарушает принцип зеркального отражения.

На урпэках, старинных женских головных покрывалах из белой бумажной материи в форме огромных треугольников (размер 3 на 1,5 метра), букеты вышиваются или разбрасываясь без особой системы, но очень изящно, только на двух боковых углах, — или, заполняя углы, тянутся в два ряда и по боковым сторонам покрывала так, что букеты второго ряда располагаются в промежутках между букетами первого. При втором типе расположения часто на всем протяжении вышивки по краю идет неширокий непрерывный бордюр, как бы объединяющий узор. Букетов вышивается много, от 20 до 37, но расстояние между ними оставляется довольно большое, благодаря чему не чувствуется густоты и общее впечатление от узора получается очень приятное.

В Центральном Музее ТССР имеется шесть урпэков. Два из них, за №№ 120—16, 203—121, имеют бордюр и вышивку как по углам, так и по боковым сторонам. При первом же взгля-

де на эти вещи бросается в глаза любовь татар к разнообразию в рисунке. Букеты все самой различной формы и величины. В порядке их размещения и чередования закономерности не наблюдается. Чувствуется асимметрия как в расположении отдельных букетов, так и в строении многих из них. Соответствия в расположении букетов той и другой стороны урпэка тоже нет, на правой стороне обычно их вышивается больше, хотя это обуславливается способом ношения покрывала. На некоторых урпэках (120—17, 142—1, 80—24) букеты по своей форме все одинаковы, но, несмотря на это, любовь к разнообразию можно и здесь уловить — она сказывается в вариациях расцветки отдельных элементов. Так, на урпэке 80—24 из двадцати одинаковых по форме букетов нельзя найти ни одной точной копии в деталях расцветки.

На полотенцах, онучах и чупряках отдельные мотивы располагаются в ряд по ширине конца, на небольшом расстоянии друг от друга. Иногда, для заполнения свободного пространства, между ними разбрасываются маленькие веточки, листья и цветы. Большею частью на протяжении конца повторяется один и тот же мотив (ветка, букет). На полотенцах таких мотивов бывает чаще 3, реже 2 и 4, на онучах от 2 до 6, на чупряках от 4 до 7. Гораздо реже встречается комбинация, где два одинаковых мотива разделены третьим. Почти всегда узор, состоящий из отдельных мотивов, объединяется бордюром, ограничивающим вышивку или с обеих сторон, или только снизу. На свадебных полотенцах кроме того вышивка часто ограничивается парчевой тесьмой или цветной шелковой лентой.

Вышивки на полотенцах и онучах представляют очень многочисленную и интересную группу. В них наиболее ярко подчеркнуты те особенности, которые свойственны вообще вышивкам казанских татар: изящество в расположении отдельных элементов узора, отчетливое выступание фона, асимметрия, любовь к разнообразию и особенность расцветки узора.

Изяществом и ажурностью особенно отличаются вышитые серебром и золотом свадебные полотенца и онучи (Ц. М. 130—1, Пар. Колл. 10, 8, 7, Русск. Муз. 1177—1, 1177—9).

Узор их или исключительно контурный, или с легким заполнением в виде жилок в лепестках цветов и в листьях. Мотив вышивки—изящная ветка-букет, повторяющаяся на протяжении конца от 2 до 4 раз. Отдельные элементы букетов часто тесно переплетаются друг с другом, но, несмотря на это, благодаря контурности рисунка узор получается легкий и ажурный, фон отчетливо выступает. Контурных вышивок у казанских татар встречается очень много. Необходимо отметить, что отчетливое выступание фона характерно не только для контурных, но и вообще для всех вышивок казанских татар.

По характеру элементов орнамента некоторые вышивки сильно напоминают вышивки Средней Азии—те же крупные округлые цветы, часто сильнолопастной формы, встречающиеся и на персидских изразцах, те же широкие стебли с характерными листьями, отходящими в обе стороны. Но в то время как на средне-азиатских вышивках эти крупные элементы сгущены так, что фона совсем почти не видно, на татарских вышивках они изящно и редко раскинуты. Кроме того и самые элементы слегка переработаны, имеют более изящный и красивый вид. Прекрасным образцом подобной вышивки является свадебная скатерть № 1177—5, выставленная в витрине Этнографического Отдела Русского Музея в Ленинграде.

Вышивки казанских татар отличаются от средне-азиатских и техникой шитья. Насколько удалось проследить по довольно многочисленным коллекциям средне-азиатских вышивок Э. О. Русского Музея, тамбур в них встречается редко и исключительно в контурах. Заполнение же середин делается особым швом, с первого взгляда сильно напоминающим тамбур, но на самом деле не имеющим с ним ничего общего.

Асимметрия является еще более характерной особенностью вышивок казанских татар. На вышивках, где узор состоит из отдельных мотивов, асимметрия прежде всего выражается в строении самих мотивов. Все букеты и ветки, как уже было отмечено выше, обычно изящно изогнуты и не представляют из себя застывших форм с симметрично-расположенными с правой и левой сторон элементами.

Только на намазлыках более нового происхождения иногда можно наблюдать эти застывшие формы. На полотенцах и онучах асимметрия выражается и в общей композиции отдельных мотивов: направление движения их обычно всегда в одну сторону. Исключение составляет конец полотенца № 2676—42 из колл. Русск. М., где расположение построено по типу зеркального отражения. На вышивках с симметричным построением узора, встречающихся очень редко, симметрия нарушается несоответствием в расцветке отдельных элементов (Ц. М. 120—13, 120—7; Русск. М. 1066—26)

В значительной степени асимметрию обуславливает любовь к разнообразию, сказывающаяся как в расцветке узора, так и в вариации отдельных элементов его. На целом ряде вышивок с повторяющимися мотивами можно заметить, что отдельные мотивы в деталях часто варьируют: исчезает какой-нибудь элемент и появляется новый, иногда же просто меняется место отхождения того или другого элемента узора. Образцом подобной вышивки может служить конец свадебного полотенца, изображенный на рисунке 1. Вышивка выполнена по шелку серебром, отдельные листья и цветы кое-где расшиты цветными шелками. Здесь можно наблюдать как асимметрию в композиции узора, обусловленную исчезновением некоторых крупных элементов его, так и вариацию в более мелких деталях. Правда, эта вариация небольшая, но она наблюдается очень часто, иногда даже на вышивках с непрерывным узором в форме побега (Ц. М. 203—117). Благодаря подобной вариации на многих полотенцах и онучах вышивки обоих концов не представляют точной копии одна другой (Парижск. Колл. 10—8, Ц. М. 203—116, 203—115, 130—1).

На вышивках других местных народностей: чуваш, марийцев и мордвы такой вариации не встречается. Трудно объяснить подобное явление исключительно недостатком места или уменьшением правильно расположить узор, т. к. вариация замечается даже в крайних элементах, где вышивка только начинается, и часто заменяющий элемент занимает столько же места, а кроме того большинство из этих вышивок настолько изящны и так пре-

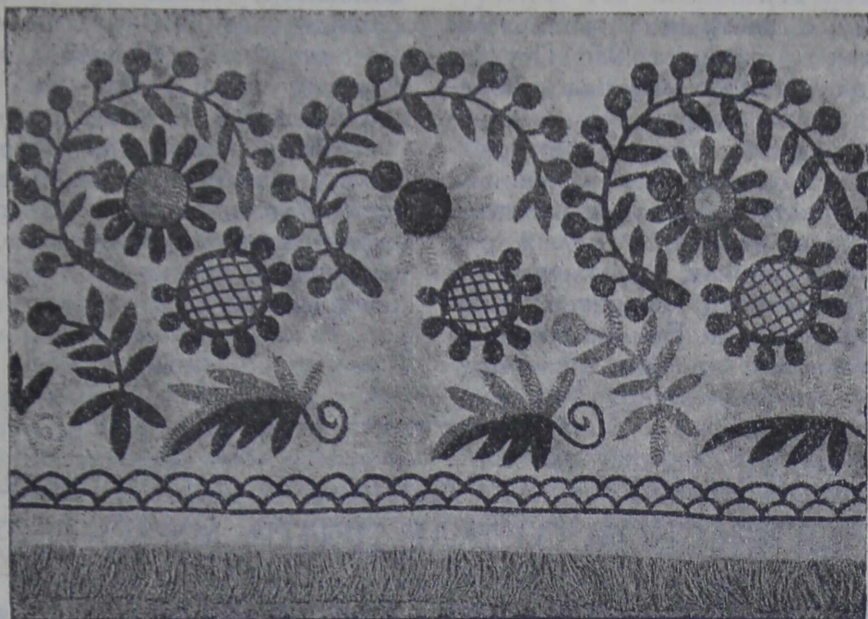


Рис. 2.

красно выполнены, что говорить о каком либо неумении не приходится.

Что касается расцветки узора, то здесь любовь к разнообразию достигла высшего своего развития. Большинство вышивок казанских татар отличается пестротой расцветки, особенно вышивки на цветных шелковых материях со сплошным заполнением элементов узора. В контурных вышивках, благодаря их ажурности, пестрота расцветки сглаживается. Тона расцветки шелков всегда мягкие и, если некоторые из вышивок кажутся яркими, то яркость обуславливается главным образом фоном вышивки, яркостью тонов отличается только гарус. Теневой расцветки нет, пестрота отдельных элементов узора зависит от того, что на многих вышивках различными цветами вышиваются отдельные лепестки цветов и середины, жилки цветов и листьев, часто даже контуры всех элементов узора.

Сочетания цветов, не только в отдельных элементах узора, но даже в контурах с заполнением середин, настолько разнообразны и многочисленны, что нет возможности уловить какую либо закономерность. Подбор цветов повидимому чисто случайный. Эта случайность в подборе цветов обуславливает часто неравномерное чередо-

вание темных и светлых пятен в повторяющемся узоре, благодаря чему нарушается ритмичность, свойственная, например, вышивкам крымских татар. Ярким примером отсутствия закономерности и ритмичности в чередовании расцветки узора служит вышивка чупряка № 122—11 (рис. 2). Узор состоит из семи совершенно одинаковых по форме, но разных по тону, элементов (на рис. их три). Порядок чередования цветов слева направо следующий: для верхней ветки: голубой, оранжевый, серовато-сиреневый, малиновый, св.-зеленый, желтый, лиловый; для боковой ветки: малиновый, т.-зеленый, малиновый, белый, розовый, голубой, оранжевый; для листа: желтый с синим, оранжевый с голубым, розовый с лиловым, синий с желтым, белый с оранжевым, зеленый с розовым, синий с желтым. Для остальных элементов узора картина в порядке чередования расцветки не изменяется. Таким же отсутствием ритма отличается и целый ряд других вышивок,—например, подзор № 56 (Парижск. Колл.), скатерть № 03—122, концы полотенец №№ 120—1, 120—12 (Ц. М.). На некоторых вышивках замечается попытка выдержать ритмичность в чередовании цветов, но до конца она обычно не доводится, на-

рушаясь в некоторых деталях (Ц. М. 203—3, 120—11).

Наряду с пестрыми вышивками встречаются и одноцветные. Последние исключительно контурные, большинство из них вышито бумагой, реже белым шелком и гарусом (из цветного шелка одноцветных вышивок нет) и отличается более примитивным узором. Сюда относится целый ряд вышивок на онучах, наволочках и скатертях; полотенец, вышитых бумагой, не встречалось. Бумага большей частью белая или красная, реже дру-

гих цветов. К одноцветным вышивкам относятся также и упоминавшиеся раньше вышивки золотом и серебром, но они резко отличаются от вышивок бумагой изяществом как в технике шитья, так и в самом узоре.

Можно было бы затронуть еще много интересных вопросов, касающихся вышивок казанских татар, но за ограниченностью места сделать это в настоящей статье не представляется возможным.

Е. Адольф.

ЗОЛОТООРДЫНСКАЯ КЕРАМИКА В ИСТОРИКО-АРХЕОЛОГИЧЕСКОМ ОТДЕЛЕ ЦЕНТР. МУЗЕЯ Т. Р.

В 1925 году Историко-археологический Отдел музея обогатился большой коллекцией золотоордынских древностей, переданной из Акадцентра Татаркомпроса. Коллекция собрана летом 1922 года в районе Старого и Нового Сарая, столиц Золотой Орды, у села Селитренного и г. Царева (ныне Ленинска). Экспедиция, руководимая проф. Баллодом, работала при материальной поддержке со стороны правительства Татареспублики, и, таким образом, это ценнейшее собрание*) предметов родственной казанским татарам культуры стало достоянием Казани. Летом 1926 г. часть коллекции (ок. 1000 предм.) впервые экспонирована.

Керамика в коллекции занимает выдающееся по количеству место и отличается большим разнообразием по материалу, технике, орнаментации. Настоящая заметка ставит целью ознакомиться с той группировкой керамики, которая применена нами при экспонировании ее в Центр. Муз. Татаресп.***) Здесь не рассматривается лишь архитектурная керамика (изразцы, кирпич, терракота и проч.).

По материалу, из которого состоит черепок, керамика вообще делится на

2 группы. Так и в данном случае керамика сарайская нами разделена на группы А—с пористым черепком и В—с черепком плотным. Группа А численно во много раз больше группы В. Она разделена нами на 4 подгруппы: I—из обыкновенной гончарной глины, иногда с очень заметной примесью песку и извести; при обжиге—красного или желто-красн. цвета. II—из белой или серо-белой очень пористой глины*). III—из серой весьма пластичной и более плотной глины; IV—из светло-серой желтоватой глины (близка к подгруппе III). Группа В содержит 2 подгруппы: V—с черепком белым, плотным, стекловидным, толстым, непросвечивающим, VI—с черепком белым, плотным, тонким, просвечивающим. Каждая подгруппа в свою очередь делится на виды: 1) керамика с голым черепком (неполивная и некрашенная), 2) керамика поливная, 3) крашенная матовыми красками в один тон: серый, черный, красный**).

*) Эрмитажное собрание в сравнение не идет. Из провинциальных музеев Казанский ныне в этом отношении является едва-ли не богатейшим (более 3 тысяч предметов); к сожалению, коллекция состоит почти исключительно из фрагментов.

**) Классификация, как она намечена в книге Ф. В. Баллода (Стар. и Нов. Сарай. Казань. 1923 г. стр. 42—44) изложена слишком общо.

*) В статье К. Папа-Афанасопуло. Золотоордынская Керамика (см. Ученые Записки Саратов. Гос. Ун. Т. III вып. 3. Сар. 1925 г.) автор по видимому тот же материал определяет термином „бело-желтая глина“. Должен сообщить, что названный труд стал мне известен лишь недавно, после того, как работа по разбору коллекции бывш. Баллода мною была уже окончена. Приятно отметить, что выводы наши почти совпадают. Пункты расхождения мною отмечаются далее.

**) Об этом третьем виде (правда, очень редком) не упоминают ни Баллод, ни П.-Афанасопуло.

В нашей коллекции керамика из обыкновенной красной гончарной глины без глазури—тип А I 1—представлена разнообразными по форме толстостенными сосудами и их фрагментами, начиная с таких, толщина стенок которых до 1 вершка при диаметре до $\frac{3}{4}$ аршина (бочка?). Сюда относятся корчаги, кухонные горшки, котлы, тазы, подносы, кумганы, бутылки, кувшины и проч. *) Одни из них не имеют орнамента (разновидность а). Другие разнообразно орнаментированы (б). Резной орнамент (аа), выполненный по мягкой глине закругленной на конце палочкой, гребнем или щепкой, представляет преимущественно мотивы геометрические (экспонированы в порядке от простейших к более сложным). Тут имеются параллельные, прямые или волнистые, арочные, точечные и комбинации из этих элементов. **). Лепной орнамент (бб) представлен простыми и немногими видами; напр., на валике ряд округлых ямок, сделанных нажимом мякоти пальца, ряды четырехгранных пирамидок, исполненных просто зашпыванием или при помощи палочки. Со всем другой по технике лепной орнамент (вв), выполняемый отдельно—напр. в виде граненой шишки ***). и приклеиваемый жидкой глиной к сосуду. Третий вид лепного орнамента—штампованный (гг)—здесь очень редок. В нашей коллекции всего один такой черепок с вдавленными изображениями листочков. Встречается также соединение на одном предмете резного и лепного орнамента. Поливная с красным черепком керамика (тип А I 2) также встречается неорнаментированная (а) и с орнаментом (б)—Вид а редок. Вообще во всех фрагментах мы встречаемся с употреблением прозрачной (свинцовой) глазури, слабо или интенсивно подкрашенной в тот или иной цвет. Обливалась или одна или обе поверхности сосудов (последнее чаще). Разнообразие в оттенках окраски достигалось не только разным количеством красящего вещества в поливе, но и загрузкой красной черепки белым (известковым?)

*) См. изображения в кн. Баллода. Ст. и Н. Сар., табл. 11. Самый большой сосуд, изобр. здесь, имеет размеры: высота 14,75 вершка, окружность в сам. шир. месте—15 в., диаметры шейки и дна—4,25 вершка

***) См. Баллод. Приволжск. Помп. ГИЗ. 1923 г. табл. 9, 10.

****) Изображение подобного орнамента только под поливой см. П.-Афанас., рис. 14.

раствором (ангобом), более или менее густым. На неорнаментированной керамике встречается полива желтая и зеленая. Первая дает на ангобе желтый тон, а на голом черепке—желто-коричневый. Вторая—соответственно ярко или белесо-зеленый и буро-зелено-коричневый, кофейный или оливковый тон. Особенно эффектно сопоставляются эти тона (под одной и той же поливой и без дополнительной подглазурной окраски *) на орнаментированных частях сосудов (тип А I 2 б). Орнамент в этом случае употребляется крупный, гравированный по ангобу и еще сырой глине (аа). Более сложна так наз. пестрая керамика (бб). Она отличается от предыдущей тем, что к резному рисунку присоединяются по ангобу подглазурные краски: черная, коричневая, зеленая,—накладываемые расплывчато, без строгого рисунка. Особый вид (вв) представляет орнамент слегка рельефный, выполненный густым ангобом по голому черепку и сверху прикрытый одноцветной глазурью, желтой, **) зеленой или голубой ***). Среди рельефного ангобного орнамента тут встречаются также надписи (под зеленой ****) и голубой поливой). Четвертый вид орнамента представляет соединение ангобного рельефного с кистевым (гг). Эта керамика представлена в казанской коллекции 2—3 экземплярами, очень похожими на таковые же из бело-серой глины *****). Изредка встречается также пятый вид орнамента—исключительно кистевой (синий) по белому фону (дд). Орнамент растительный и отличается реалистичностью и отсутствием пестроты (не в пример предыдущему). Лепного орнамента в этом отделе нет.

Керамика с черепком белым или серо-белым (тип А, II 2) вообще более художественна и почти всегда глазурована. Если она и без орнамента (а), то все же видна тщательность в

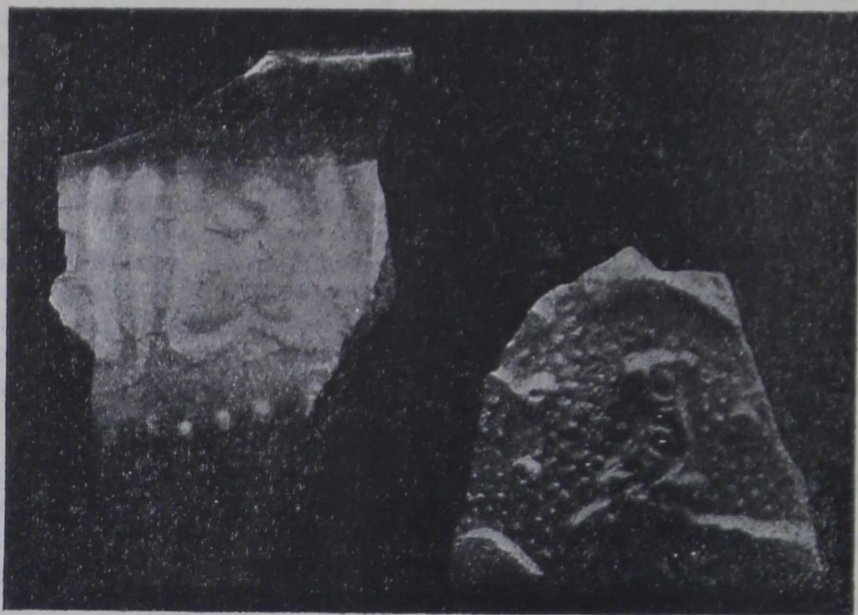
*) Мы ее нигде в этом виде керамики не обнаружили; особенно приходится сказать, что нет прокраски орнамента, который получается достаточно четким благодаря углубленности рисунка, красному фону его и более толстому слою поливы, заливавшей углубление. П.—Афанасопуло, 59 стр. 2 3.) говорит другое.

**) См. Балл. Пр. Помп., табл. 24.

***) П.—Афанасоп. Рис. 4а.

****) Там же 4 в.

*****) Описание этой керамики см. у Афанасопуло, которая склонна считать ее персидской. См. на стр. 61, изобр. табл. 10, и Баллод, Пр. Помп., табл. 25.



Фрагменты керамики из Сарая.

изготовлении: черепок тонок (3—2 мм.), а глазурь хорошо сохранилась и отличается изысканностью оттенков: есть лиловая, прекрасная голубая, нежно-бирюзовая. Орнамент, если сравнивать его с красночерепковой керам., не встречается типа А I 2 аа, бб. Мало и типа вв. В этом случае ангобный рельефный орнамент, располагаясь на белом-же фоне, требует прибавления подглазурной темной краски, как это и имеет место на одном черепке (черные круги, белые ангобные точки на нем и голубая полива). Или берется густая синяя полива. Среди фрагментов есть очень изящный голубой с белой надписью [см. рис.].

Больше фрагментов с пестрым „персидским“ орнаментом, о котором мы говорили выше (гг). Очень разнообразен и тщательно выделан орнамент кистевой (дд), украшающий (главн. образом двумя красками: синей и оливковой по белому фону) внутреннюю поверхность открытых сосудов.*) Внешняя поверхность (нижняя) имеет орнамент более небрежный, крупнее, экономнее в смысле затраты труда. Очень

*) См. Баллод. С. и Н. Сарай, табл. 14. П. Афанасопуло почему-то считает наоборот: внешнюю поверхность закрытых сосудов. В Казанск. коллекции сосудов (или фрагментов от них), подобных изобр. на рис. 12 нет, но рисунок (без рельефа) очень похожий встречается на открытых сосудах.

красив, разнообразен и многочислен по предметам вид черносиней керамики***) (ее). Имеется в коллекции также темносиняя керамика с надглазурным рисунком тонким белым, а также с позолотой и красной краской.***) Так украшена, напр., небольшая вазочка, плоская и на тонкой ножке. Керамика с бел. фоном с подглазурными красками: красной, зеленой, синей, а также сверх них подглазурной белой, представлена несколькими миниатюрными фрагментами.****) III тип керамики—из серой глины—не имеет поливы и украшен тем штампованным орнаментом, который наносился деревянным или металлическим пунсоном с выпуклым или врезанным изображением. В зависимости от этого на поверхности сосудов получался орнамент вдавленный или выпуклый. В нашей коллекции почти не встречаются штампы большие, с широкими поверхностями, и украшение (зачастую всей поверхности сосуда) достигалось многократным прикладыванием маленьких штампов. Употреблением немногих видов штампов, но в различной комбинации, давало большое разнообразие. Встречаются мотивы: листья, звездочки, розетки,

**) Балл. С. и Н. Сар. табл. 15.

***) Подобный орнамент на изразце см. Прив. Помп. табл. 29/4.

****) См. Там-же табл. 30/2—3.

ягоды (ежевика?), прямые линии, ромбы, треугольники, точки и др. Изредка встречаются широкие штампы, где преобладает стилизованный растительный орнамент. Обращает на себя внимание изображение птицы (см. рис.). IV тип—желто-серой керамики—очень похож на предыдущий. Тоже штампованный орнамент (с преобладанием вдавленного). Глазурные краски (синяя и голубая) нанесены не сплошь (поливой), а кистью (?) на рельефный орнамент*).

V тип—селадон—представлен многими экземплярами. Есть фрагменты с мягким рельефом, не выделяющимся по окраске (светлозеленой) от фона.

VI. Среди фарфора обращает внимание фрагмент с китайским орнаментом и другой с орнаментом в виде листьев, прикрывающих друг друга на манер цветочных лепестков лилии.

*) См. изображение у П. Афан., рис. 9.

Н. Калинин.

МАТЕРИАЛЫ К ИСТОРИИ ЗОДЧЕСТВА Г. КАЗАНИ.

Дворянское Собрание.

Дворянство, получив во второй половине XVIII века особые права и привилегии, естественно заняло обособленное классовое положение, совершенно замкнулось в своей аристократической сословности и огородилось от доступа в свою среду чуждых ему элементов. Перемены в положении дворянства породили необходимость в сооружении специальных дворянских зданий своеобразного назначения. С одной стороны потребность взаимных встреч—в виде собраний, балов, раутов—диктовало устройство обширного зала, гостинных и других помещений такого же назначения. С другой—в связи с децентрализацией дворянского управления и созданием местных дворянских обществ—требуется помещение для периодических съездов, торжественные заседания которых подчеркивают необходимость зала, а текущая работа по самоуправлению и обслуживанию дворян нуждается в выделении в здании особых комнат для канцелярии и служебных приемов. Наружный вид здания в свою очередь должен был отвечать некоторым требованиям со стороны владельцев. Действительно, дворянство, занимая привилегированное положение относительно других сословий и сознавая свое властное влияние в руководстве провинциальной жизнью, навряд ли могло помириться с тем, чтобы построенное для него здание своим внешним видом не отличалось от рядовых обывательских домов,—напротив, следует предполагать требование придания зданию величественного и богатого облика.

Сказанного достаточно для понимания, что дом дворянства—иначе дворянского собрания, как его называли раньше,—в зодчестве города занимал одно из видных мест, и наш интерес к нему вполне находит оправдание, тем более, что здания этого типа отжили свое время и отошли в область истории.

Первые сведения о дворянском собрании г. Казани черпаем из „Казанских Известий“ 1814 г. Хроникер, описывая празднества 12 декабря того года, говорит: „в новом доме для собрания дворянства здешнего дан маскарад, в коем съезд был весьма большой. Накануне для сего дворянство в доме сем избрало старейших своего благородного собрания. Оный дом попечением нынешнего г. почтенного губернского дворянства предводителя Гр. Никиф. Киселева с согласия дворянства куплен и отделан. Он тот самый, в коем великая государыня императрица Екатерина Алексеевна во время приезда своего в Казань имела пребывание ... Дом сей стоит на горе, внизу коей находится пространная торговая площадь со многими лавками, представляется очам обширная часть Казани...“ *) Таким образом, газетная заметка определенно указывает местонахождение первого здания дворянского собрания, а именно: дворянством дом был куплен и отделан, а не построен вновь,—тот самый, в котором остановилась Екатерина во время пребывания своего в Казани. Этот дом находился в Петропавловском переулке (ны-

*) „Казанские Известия“ 1814 г., № 51.

не Телеграфном) и после дворянского собрания вплоть до революции был занят судебной палатой, а прежде, до дворянского собрания, принадлежал держателю казанской суконной фабрики купцу Дряблову. Екатерина так писала о доме: „Я живу здесь в купеческом каменном доме, девять покоев амфиладою, все шелком обитые, кресла и канапеи вызолоченные, везде трюмо и мраморные столы под ними *)

Та же заметка говорит о первом открытии собрания маскарадом. Маскарадный почин определил основное назначение дворянского собрания на все время его существования, которое свелось к устройству в нем маскарадов, балов и спектаклей для „благородного“ сословия, иначе говоря, дворянское собрание стало ни чем иным как аристократическим клубом, куда доступ простым смертным не только был невозможен, но, пожалуй, был бы истолкован как преступное действие. В этом отношении заслуживает упоминания один знаменательный эпизод, связанный, хотя и косвенно, с жизнью казанского дворянского собрания.

Ровно сто лет тому назад княгиня М. Н. Волконская спешила через Казань к своему мужу декабристу в Сибирь. И вот что она пишет в своих записках: „Я приехала в Казань вечером; был канун нового года; меня высадили, не знаю почему, в гостинице; дворянское собрание было на том же дворе, залы его были ярко освещены, и я видела входящие на бал маски. Я говорила себе: какая разница. Здесь собираются танцевать, веселиться, а я, я еду в пропасть: для меня все кончено, нет больше ни песен, ни танцев“ (**). В Казани, на рубеже Европы и Азии,—по тогдашнему представлению,—княгине пришлось резко пережить тот рубеж, который разделял два мира ее собственного положения. С одной стороны беспечное времяпрепровождение всеильного сословия, а с другой—полная неизвестность и несправие жены государственного преступника-каторжника. Те горечь и обида за поправленные права человека, которые почувствовала в Казани княгиня Волконская, конечно, всегда находили живое отражение в

местных обывателях при виде веселящегося в дворянском собрании барства.

Недолго существовало только что обновленное здание дворянского собрания. При перечислении зданий, сгоревших в большой казанский пожар 1815 года, „Казанские Известия“ упоминают, что сгорело и „величественное новое здание благородного дворянского собрания“ (*). После возобновления дом дворянства функционировал до 1842 года, когда после второго пожара дворянское общество решило возвести для себя новое здание.

Местом для постройки был выбран пустопорожний участок на Театральной площади, между Грузинской и Б. Красной улицами. До пожара почти всю площадь занимало оригинальное строение экзерциргауза, а напротив его—на месте теперешнего Державинского сада—стоял непрезентабельного вида деревянный театр. Оба здания были также уничтожены последним пожаром. С разрешением вопроса о сооружении в Казани на месте сгоревшего экзерциргауза постоянного каменного театра, площадь безусловно приобретала центральное положение в городе, и постройка на этой площади дворянского собрания вполне отвечала всегдашней тенденции дворян—занимать первое место. Кроме того, другое, повидимому, соображение заставляло перенести дворянское собрание на Театральную площадь. Прежде здание было расположено в торговой части города, в районе купеческого расселения, дворянские же особняки были преимущественно разбросаны поблизости Театральной площади; поэтому, перенесение здания дворянского собрания на новое место только приближало его к тем, для кого оно возводилось.

Составление проекта нового здания было поручено видному казанскому архитектору М. П. Коринфскому (**), что и было им закончено в феврале 1843 года. Случайно сохранившийся один лист проекта дает ясное представление о замыслах талантливого зодчего.

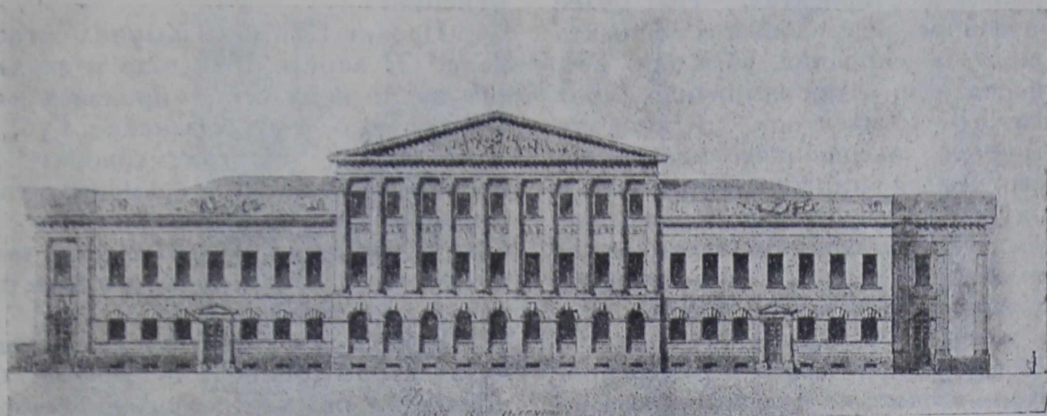
Коринфский умело использовал выгодное расположение участка. Дом

*) Н. П. Загоскин. Спутник по Казани, стр. 195.

**) Записки кн. М. Н. Волконской. 1906, стр. 30.

*) Казанские Известия 1815 г., № 71.

**) Об archit. Коринфском см. ст. П. М. Дульского „М. П. Коринфский“—сборник в честь В. К. Мальмберга.



Фасад Дворянского Собрания по Театральной площади.

дворянского собрания он лицевым фасадом ставит по Театральной площади, а на Грузинскую ул. (ныне ул. Карла Маркса)—одну из лучших в городе—он проектирует парадный подъезд здания.

Фасад здания выполнен в духе классических форм первой половины XIX века и имеет величественный, строгий, но вместе с тем спокойный и уверенный характер. Средняя часть здания, отвечающая главному залу, украшена десятиколонным стройным портиком с богатыми коринфскими капителями. Колоннада покоится на мощном нижнем этаже, полуциркульные оконные проемы которого усиливают впечатление стройности. Портик венчает легкий, изящных и хороших пропорций фронто́н, тимпан его заполнен лепной мифологической композицией. Портик выгодно выделяется на простом фоне боковых частей фасада, гладь которых лишена особых украшений и только оживляется легкими горизонтальными членениями и сочной обработкой оконных перемычек нижнего этажа. Крыша здания задекорирована парапетом, снабженным лепкой военной арматуры и типичных „ампирных“ венков. Несколько режут глаз два входа на главном фасаде; автор, очевидно, сам сознавал это слабое место своего проекта и принял меры к тому, чтобы сгладить неудачные пропорции проемов обрамлением миниатюрными портиками.

Особым богатством и продуманностью отличается обработка парадного входа со стороны Грузинской улицы. Выдающийся из основного

массива здания тамбур входа замаскирован прелестным коринфским портиком в шесть колонн, смело отставленных по линии улицы. Пропорции и детали портика отвечают фасадным. Входные двери уместно чередуются с нишами с поставленными в них статуями.

В разрезе здания видим прекрасный многоколонный зал с опоясывающими его хорами. К сожалению, листы проекта с планами здания не сохранились, поэтому судить о расположении помещений в доме не представляется возможным.

Сравнивая эту, неизвестную еще до сих пор, работу Коринфского с его уже опубликованными проектами, по первому впечатлению, пожалуй, можно сказать, что зодчий в проекте дворянского собрания мало дал нового, т. к. присущие ему архитектурные приемы и мотивы ранее им перепеты, хотя бы в проектах Казанского женского института и Университетской клиники *). В самом деле, колонны спроектированы Коринфским влюбленным им коринфском ордере, постановку колоннады на нижнем этаже он дал в проекте Института и клиники, да и десятиколонный портик, хотя с уступчатым фронтоном, был уже применен им для здания Института, а обработку нижнего этажа, подобную дворянскому собранию, находим в проекте клиники. Можно при-

*) Фасады этих неосуществленных проектов Коринфского воспроизведены в трудах П. М. Дульского „М. П. Коринфский“ и „Памятники Казанской старины“, а также в „Выставке картин „Художественные сокровища Казани“ 1916 г.

вести и другие черты схожести в рассматриваемых проектах. Но более внимательное исследование проекта дворянского собрания убеждает нас, что перед нами одна из удачных работ даровитого архитектора. В проекте чувствуется завершённое мастерство зодчего, каждая линия, малейшая деталь говорит об исключительном архитектурном чутье и огромном эстетическом вкусе автора, который по полному праву занимает почетное место лучшего казанского зодчего.

Можно только сожалеть, что проект Коринфского не получил утверждения,—выстроенное по нему здание явилось бы лучшим украшением города.

Новый проект был составлен уже в Петербурге архитектором департамента проектов и смет И. Ефимовым^{*}). Ефимов, очевидно, в основу своего проекта взял план проекта Коринфского, но при этом не учел того обстоятельства, что дом кроме площади выходит одной стороной и на одну из многолюдных улиц Казани, вследствие чего допустил крупную ошибку, оставив без всякой обработки вход со стороны Грузинской улицы. Заимствование проекта Коринфского сказывается и в устройстве зала собраний, который полностью отвечает проекту казанского зодчего, поэтому справедливость требует отнести авторство зала дворянского собрания архитектору Коринфскому^{**}).

Если в новом проекте план и внутренняя отделка здания более или менее повторяют проект Коринфского, то внешний облик дома трактуется Ефимовым в совершенно иных формах,—он дает ему вид флорентийского палаццо эпохи раннего Возрождения. Замысел Ефимова отобразить назначение здания дворянского собрания внешностью палаццо флорентийского вельможи можно признать приемлемым, но мощь и величие форм этого стиля создается только в естественных материалах, в обычных же наших материалах—кирпиче и штукатурке—эти формы теряют всю свою выразительность

и в глаза бросается вся ложь их применения.

Проект Ефимова получил утверждение 27 апреля 1844 года и закладка здания по нему была произведена в 1845 году, о чем „Казанские Губ. Ведомости“ в том году говорят: „...в непродолжительном времени также вырастет и дом дворянского собрания, план которого отличается такою изящностью. Закладка этого дома происходила 6 мая^{*)}).

Несмотря на неудачу с проектом, архитектор Коринфский все же был привлечен на постройку дворянского собрания в качестве производителя работ. Строительные работы велись довольно-таки быстрым темпом и в следующем 1846 году здание вчерне уже было выстроено^{**}).

В первый же год его существования, еще не получив полной отделки, здание обнаружило серьезные недочеты; по крайней мере, журнал освидетельствования постройки в конце 1846 года гласит: „во внутренних стенах оного и с наружной к западной стороне образовались трещины, и столбы в здании произвели осадку до такой степени, что необходимо предположить, что фундамент изменил свое горизонтальное положение“^{***}). Началась характерная для того времени канцелярская волокита по этому поводу, последовала смена целого ряда производителей работ, что продолжалось до 1851 года, когда в конце концов приглашенный опять Коринфский за три месяца до своей смерти составил свой последний проект „устройства стропил и укреплений потолков на мезонине дворянского дома в г. Казани“, который и был утвержден на другой год, но уже после смерти Коринфского.

Работы по исправлению были закончены, и с тех пор здание вполне благополучно стоит до наших дней, но вместо важных и недоступных фигур, скользящих по паркету, обширные помещения дома наполнены гулом новых строителей жизни—рабочих и крестьян, которым когда-то доступ в эти помещения был крепко закрыт.

В. Егерев.

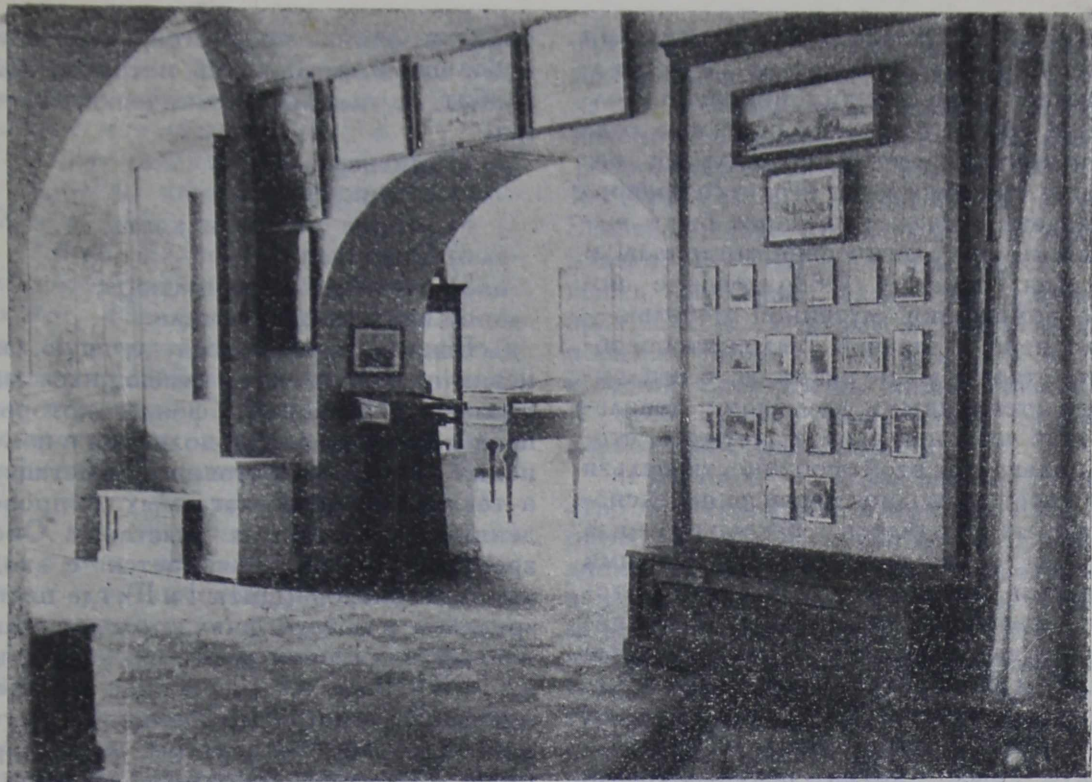
^{*)} Об арх. Ефимове см. С. Н. Кондаков „Список русских художников“, т. II, стр. 329.

^{**}) О внутренней обработке зала дворянского собрания сказано в статье В. В. Егерев „Внутреннее архитектурное убранство зданий г. Казани“, 1923 г.

^{*)} „Казанские Губернские Ведомости“ 1845 г., № 20.

^{**}) Архив Университета. Канцеляр. Печата. Дело № 134.

^{***}) Там же.



Общий вид Отделения.

ОТДЕЛЕНИЕ ДРЕВНЕ-РУССКОГО ИСКУССТВА.

(Краткий обзор).

„Декоративность была основной стихией древне-русского искусства вообще“.

В. А. Никольский.

Революция в бурном потоке своих социальных перемен немало внесла реформ в музейное строительство страны и в нашу музейную жизнь. Новые задачи, методы, приемы постепенно срослись в музейном быту с прошлыми достижениями, — дав единый культурный фон, направленный для просвещения широких масс. Переустройство музеев, внутренняя ломка и созидание нового там идет непрерывно, лишь изменяя свой темп, в большой степени зависящий от внешних экономических условий. Подобная созидательная работа проходит в столицах, но она не чужда и провинции. В этом созидательно-эволюционном походе не остался безучастным и наш Музей в Казани. За революционные годы он сильно изменил свою структуру и обновился в составе. Нет года, чтобы не было к.-л. изменений, обнаруживающих нормальный рост научно-учебного организма. Динамичность музея—

лучший показатель непрерывного роста его, не только количественно, но и качественно. Это стремление наилучшего использования накопленного в хранилищах музея материала и приближения его к широким массам заставило нас поставить на очередь вопрос о создании Отделения, где были бы собраны разрозненные коллекции древне-русского искусства. До этого времени они были влиты в состав Историко-археологического Отдела и частично Художественного. К этим разрозненным коллекциям за годы революции поступили большие пополнения из древних собраний Казани, изъятые, согласно постановлений ВЦИК, как предметы, имеющие историко художественное значение. Все это богатейшее собрание, имеющее и краевое значение, не было систематизировано и в большой доле лежало в запасных помещениях. По инициативе пишущего эти строки было предложено создание в составе Худо-

жественного Отдела музея *Отделения древне-русского искусства*. Это предложение было санкционировано Коллегией Музея и с начала прошлого года было приступлено к организации его в двух смежных залах верхнего правого помещения Музея (где ранее были выставлены археологические материалы и „Старая Казань“). Оборудование нового помещения музейной мебелью — было первой задачей. Были приспособлены старые узкие витрины, с наклонными стеклянными крышками, довольно глубокие и глухие с четырех сторон. Благодаря этой особенности нельзя было достичь полного освещения экспонируемых предметов. Закрытые низкие витрины с полками и выдвижными ящиками позволили там сосредоточить запасные материалы, дополняющие выставленные. Эти длинные витрины были расположены вдоль четырех простенков (по две в каждом зале), пространство около больших окон занято было двумя вертикальными витринами (в первой комнате по типу Aug. Künstler's, металлической, а во второй аналогичной по устройству, но деревянной). К этому основному оборудованию были добавлены две горизонтальных небольших витрины на ножках (остекленные со всех 5 сторон), одна вертикальная с полками и две малых с наклонными крышками (на тумбочках). Остальное стенное пространство зал, где не была намечена развеска рам, было закрыто особо сконструированными плоскими щитами, с запасными ящиками внизу. Витрины внутри и щиты были обтянуты серым холстом, давшим спокойный и однотипный фон. Для экспозиции были использованы и две застекленных полуциркулярных ниши в стенах зал. В этой несколько сборной, но все же не кричащей мебели и были развернуты коллекции нового Отделения, где пришлось волей-неволей экспозицию подчинить наличию и типу мебели. Основной характер древне-русского искусства — *декоративность* — поставил перед нами задачу наивыгоднейшей экспозиции произведений для выявления именно этой стороны, а общий намеченный подход: дать достижения древнего мастерства в их технической природе — заставил нас отказаться от какого-либо единого плана экспозиции, из которых вряд ли к-л смог бы удовлетворить целиком, как в силу разно-

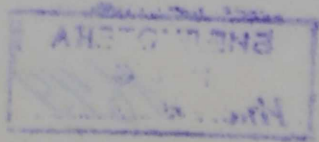
образия самих предметов, так и их небольшого числа. Весь материал был разбит по главным техническим группам:

- 1) шитье,
- 2) ткани,
- 3) резное дерево и кость,
- 4) живопись,
- 5) рукопись и миниатюра,
- 6) изделия из металла.

Выставить пришлось лучшую, но незначительную часть имеющихся материалов, запасные фонды которых предназначены для пополнения и изменения основной постоянной выставки, а также для предполагаемых к проведению периодических выставок. Обозрение Отделения начинается с вводных материалов (щиты I и II), где перед зрителем в фотографиях проходят главнейшие памятники местного зодчества XVI—XVIII в. в. (церковное и гражданское), с деталями внешней и внутренней обработки (изразцы, форм. кирпичи, фрески и иконостасы). В дополнение к этому дано несколько иконографических памятников, дающих облик „Старой Казани“, и утраченных памятников зодчества (офорт Коха из путешествий Олеария, гравюра Нея—1767 г., рисунок XVIII в., литографии Э. Турнерелли—40-ые годы XIX ст., А. Н. Ракович—Петропавловский собор и др.). Этот материал поможет зрителю осознать в общих чертах картину проявления художественных переживаний древне-русского мастера. Это первое впечатление будет усложняться и дополняться при дальнейшем обозрении выставленных произведений.

Шитье Значительное число памятников древнего шитья, изумляющих нас своей тончайшей техникой, богатством расцветки и исключительностью своих композиций, — представлено по щитам и стенам (в рамках) обоих зал Отделения. Здесь представлены: древнейший памятник края „Булгаковский сударь“ 1565 г. *), плащаница XVI в. (щит III) и целый ряд воздухов, привесных пелен, хоругвей и пр. (щиты IV—V)—XVII в. Такими же характерами и приемами проникнуты произведения шитья, расположенные в рамках по стенам (щиты VI—VII) и витринам (X—XI) второй залы. Образец

*) Отчет церковного историко-археологического общества казанской епархии. К. 1917 г., стр. 6.



монументального лицевого шитья дает покров (VIII)—1633 г. *); наверху противоположной стороны—воздух Зилантовского монастыря—XVII в. **)

В вертикальной витрине (IX) даны работы шитья бисером XVII—XIX в. в.

Ткани. Подбор тканей в Отделении значителен, но особенно ранних нет. Интереснейшим памятником (щит XII) является саккос, расшитый лицевыми изображениями (строгановское искусство XVII в.) ***). Затем ряд восточных и западных тканей в облачениях разложен в витринах (XII—XIII)—дата их производства XVII—XVIII в. в. Эти частично выставленные ткани наглядно знакомят посетителя с их высоким мастерством, когда производство последних не имело еще широкого фабричного распространения.

Резное дерево и кость. Рельефная резьба была близка творческой психологии русского человека. Она одинаково смело покрывала ровные плоскости его жилья, выходила на конек кровли, кружевным убором охватывала оконные проемы, переходила на предметы обихода и не могла пройти мимо церковных предметов. Результаты таковых творческих переживаний собраны в витрине (XIV), где мы находим пряничные доски, иконки, кресты и проч. конца XV—XVIII в. в.; как отголосок иных влияний, не столь родственных нашей почве, были попытки создания круглой резьбы (скульптуры)—таковые образцы расположены в двух нишах (XV—XVI), где обращают внимание распятие с предстоящими, Христос в терновом венце и ряд других скульптурных и высокорельефных фигур. В витрине (XIV) даны образцы резной кости XVIII в.—ларцы и посох.

Живопись и миниатюра. Богатство наших живописных достижений прошлого в Казанском крае—велико, но оно сосредоточено на месте в г. Свияжске ****).

Там же сплошным ковром по стенам Успенского собора расстилаются

фрески XVI в., безжалостно записанные в конце прошлого столетия. В Отделении сосредоточено немного произведений станковой живописи: „Деисус“, расположенный на щитах (XVII—XVIII)—XVI в., принесенный в дар Всероссийской Коллегией по делам музеев и охране памятников *), шесть овальных клейм из царских врат XVII в.; к этому же времени относятся таблетки из миней и более поздний Спас (в типе писем Ушакова). В этой группе памятников следует озаботиться пополнением.

Рукопись и миниатюра. Искусство древней книги представлено (витрины XXI—XXII) рукописным Евангелием XV в. (с четырьмя миниатюрами и заглавными листами) и т. н. Ефремовским евангелием (1606 г.) **), печатанным, но иллюминированным золотом и красками от руки мастером Парфением. Эти два памятника вводят в историю древней полиграфии и того исключительного искусства миниатюры, которое навсегда нами забыто.

Памятники наши ценны и как две фазы царивших вкусов: первый—строгий в своей простоте, весь в традициях старого, во втором также заложено большое мастерство, но оно насквозь проникнуто иным вкусом—нарождающегося стиля барокко.

Изделия из металла. Применение металла в древне-русском искусстве значительно и многогранно. Здесь нет тех резких отличий церковного искусства от бытового. Часто бытовавшие в миру вещи переходили в храм и несли там роль служебных сосудов. Витрина XXIII знакомит с древнейшим техническим приемом—литьем из меди и серебра. Здесь материал (кресты), начиная с раскопочных находок XII в. и кончая XVIII в. и более поздними, но повторяющими старые формы. В левой стороне этой витрины собраны панагии и кресты XIII—XVIII в. в. Тут представлена различная техника обработки металла: чекан, гравировка, чернь, филигрань (скань), басьма—в поделках с цветным камнем и просто камнем, костью, деревом, финифтью, живописью и др. Эти изящные произведения ювелирного искусства как бы завершают начальную, довольно грубую

*) А. Яблоков. Кафедральный Благовещенский собор в г. Казани. К. 1909 г., стр. 39.

**) Б. П. Денике. Древне-русское шитье в ризнице Зилантова монастыря. К. 1917, стр. 7—8.

***) А. Яблоков, стр. 39—40.

****) Ал-др Анисимов. В поисках древнерусской живописи (по Казанской земле). „Казанский Музейный Вестник“. 1920 г., № 3—4, стр. 28—33.

*) Владимир Соколов. Деисусный чин. „Каз. Муз. Вестник“. 1922 г., № 2, стр. 56—65.

**) П. Дульский. Памятники Казанской Старины. К. 1914 г., стр. 41—46.

стадию обработки металла (первичную скульптуру, рельеф). Витрина (XXIV) с пирамидальным подвышением внутри дает довольно ясное понятие о бытовавших на древней Руси сосудах из серебра. Здесь представлены ковши (в типе ладьи) с гербами и летописью XVII в., кубки, чарки, блюда, сосуд для омовения и проч. в формах XVII и XVIII в.в. *). На этих предметах русской и западной работы можно также проследить технические приемы: чекан, высокий рельеф, гравировку, чернь и др. Витрина (XXV) дает два образца обработки окладов евангелия: чеканных форм XVII в., еще не утративших конструктивных начал, и другой XVIII в.—пышно орнаментированный и уснащенный накладными эмальями, камнями и жемчугом; в таком же художественном разрешении создана и дарохранительница (XXVI), происходящая, как и последнее евангелие, из Петропавловского собора. Более строгими традициями серебряного дела проникнуты оклады двух запрестольных икон (XIX—XX)—XVII в.

К потолкам обоих зал привешены кандила из металлических прорез-

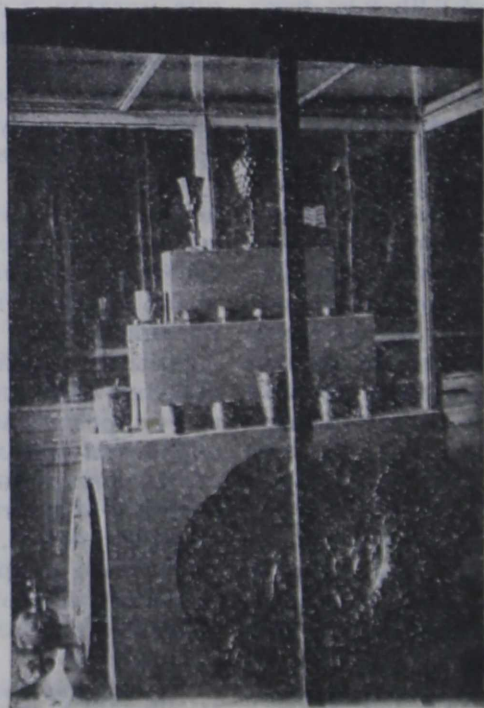
*) В. Троицкий. Старинное серебро Казанского Центрального Музея. „Казанский Музейный Вестник“. 1922 г., № 2, стр. 48—55.

ных штампованных рисунков (XVII—XVIII в.в.), которые дополняют ансамбль внутреннего убранства нашего Отделения, чему не мало способствует сводчатая структура здания.

Наша работа, проведенная в тяжелых условиях безденежья, холода и отсутствия технических сил, позволила нам в июне месяце 1926 г. открыть для обозрения эти залы. Интерес, проявленный к этим экспонатам, утешает нас в нужности и полезности этого Отделения, которое вскрывает, хотя и неполно, но безусловно интересную и ценную страницу русского декоративного искусства, изучая производственные корни которого, мы тем самым сильнее ощутиим забытые традиции прошлого, которые позволили вознести это искусство на небывалую высоту; познание прошлого облегчит наши шаги в настоящем.

Коллекции Отделения в целом требуют к себе внимания и необходимости их изучения. Частично кое-что послужило уже материалом для работ, но перед Отделением стоит задача осознания и изучения всех материалов и приближения их к широким массам,— это и является нашим „производственным“ планом на ближайшие годы.

П. Корнилов.



Витрина серебра (XXIV).

ВЫСТАВКИ ЦЕНТРАЛЬНОГО МУЗЕЯ Т.С.С.Р.



А Кравченко. Автопортрет, офорт.

Устройство временных выставок за последние годы вошло в жизнь музеев, как обязательная и необходимейшая программная работа. Действительно, значение этих выставок должно быть признано огромным, так как благодаря тому, что музеи периодически стали устраивать на своих выставках обзоры фондового материала, а иногда даже привлекали экспонаты и со стороны, среди посетителей сразу же значительно повысился интерес к музеям. Но, помимо культурно-просветительной роли выставок, за ними надо признать еще заслугу в научном отношении. Благодаря выставочной работе исследовательского характера, они подытожили и осветили целый ряд тем и периодов в искусстве, разработка которых в дальнейшем значительно теперь облегчена. Наконец, в связи с этой работой кое-что было опубликовано в печати: был издан ряд каталогов, путеводителей, листовок и журнальных статей, послуживших прекрасными справочниками при дальнейших искусствоведческих занятиях.

Подобные выставки особенно большую роль сыграли в столичных музеях,

в которых фондовые богатства никак не могут быть полностью использованы в качестве постоянных экспонатов музеев. Целый поток музейных выставок, устроенных за последние годы, может считаться новым делом, всецело выдвинувшимся за революционный период, т. к. прежние временные музейные выставки были явлением случайным, тогда как в настоящее время при каждом музее за год их проходит не менее пяти—шести.

Темы на этих выставках прошли самые разнообразные, и один перечень их дал бы небезынтересную сводку того обширного материала, который был продемонстрирован; но, к сожалению, сейчас в нашем кратком очерке не представляется нам возможным подвести учет проделанной работе в столицах и в провинции, и мы здесь пока ограничимся только тем, что отметим из них более характерные.

Из столичных (московских) музейных выставок к более крупным надо отнести выставки Исторического Музея „Русское Крестьянское Искусство“ (1921 г.) и „Памятники древне-русской иконописи“ (1926 г.). Затем, очень любопытной надо признать выставку в Третьяковской Галерее „У истоков русской живописи“ (1925 г.) и в ней же устроенные юбилейные выставки, посвященные: Левицкому, Рокотову, Репину, Полену, Остроухову, Третьякову. Не менее интересны были выставочные обзоры в ленинградских музеях, в которых Эрмитаж пока дал свои богатства из области античного искусства, оружия, а также живописи XVII, XVIII и XIX веков. В Русском Музее были выставки: живописи „Строгановской школы“, „Акварелей И. Репина“ и „Литографий за 25 лет“, „Графики Е. Нарбута“ и „Ковровых изделий Востока“.

Устройство временных выставок в Казани особенно развилось за последние два года, но одной из первых выставочных затей, связанных с казанской музейной работой, надо считать „Выставку коллекции Л. О. Сиклера“, устроенную проф. Б. Ф. Адлером при Этнографическом Музее Университета в 1912 году *). В Центральном Музее

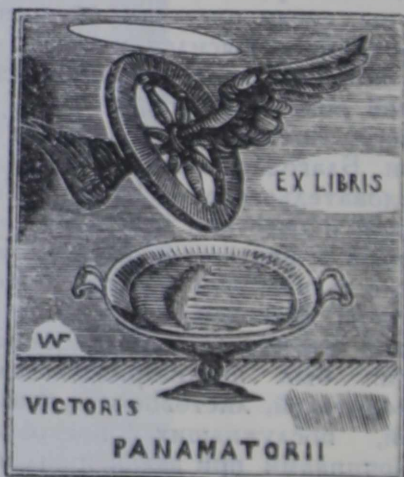
*) Краткий указатель художественной этнографической—археологической выставки. (Собрание Л. О. Сиклера). 1912. Казань. 14 стр.



В. Фаворский. Заглавная буква.

до революции никаких выставок совсем не устраивалось, да это и не входило в план музейной работы того времени. Только с 1921 года музейные выставки в Казани стали более или менее обычным явлением в культурной жизни города. С 1921 по 1924 год выставки были посвящены следующим темам: „Старинный портрет“, представленный из местных собраний и фонда музейного отдела; „Современная русская графика“, „Русский книжный знак“ и „Казанские современные мастера“, — но как раз до 1924 года эти выставки устраивались не регулярно и поэтому в производственный план музейной работы не входили. С 1924 года было решено характер выставок несколько изменить и в задачу их поставить ознакомление с творчеством современных мастеров, придав выставкам монографичный характер. В связи с этими заданиями было дано поручение хранителю подотдела древне-русского искусства в Музее П. Е. Корнилову войти в переговоры с ленинградскими мастерами, с московской же группой наладить связь взялся автор настоящей статьи. Вскоре же П. Е. Корнилов привез выставку офортов и гравюр П. А. Шиллинговского, которая и была открыта в январе 1924 г. За два года было устроено 15 выставок следующих художников: П. Шиллинговского — офорт, Г. С. Верейского — литография, А. И. Кравченко — гравюра на дереве и офорт, К. Кругликовой — монотипия и силуэт, Д. И. Митрохина — графика, В. Замрайло — рисунки, С. И. Лобанова — крымские мотивы, В. Фаворского — кси-

логография. К 25-летию художественной деятельности была устроена выставка работ К. Ф. Юона. По архитектуре была устроена выставка работ А. Григорьева (1782 — 1868) из собрания В. В. Згуры. Художникам, имеющим связь с Казанью, и местным мастерам были посвящены пять выставок: рисункам И. И. Шишкина из собраний Г. М. Залкинда и П. Радимова, выставке работ В. Худякова к столетию со дня рождения художника М. Бочарова (мастера, написавшего одно из лучших декорационных произведений в б. казанском театре); из местных мастеров выставки были посвящены И. Плещинскому и В. З. Вильковской. Областным темам посвящена пока была выставка работ художника из Ульяновска Д. Архангельского. Всего было выставлено 1548 произведений, обнимающих разные виды графики, акварель и масляную живопись. Конечно, если строго подойти к критике производственного плана наших выставок с методической стороны, то они безусловно грешат отсутствием проработанной программы и несколько пестрят порядком материала в выборе тем, а главное уязвимое место в них — незначительное количество выставок, посвященных искусству местного края. Но не трудно уже в нашем настоящем кратком обзоре уловить главную цель и задачу нашей работы — осветить подробно современную графику, занявшую как раз в советский период одно



В. Фаворский. Книжный знак.

из видных мест в изобразительном искусстве. Самые характерные мастера резца, получившие признание за границей, А. Кравченко и В. Фаворский *) были у нас показаны исчерпывающе, а выставка Кравченко, бывшая сначала в Казани, почти целиком была мастером переброшена на Парижскую выставку. Любопытный опыт разрешения графической проблемы в живописной технике (монотипии Кругликовой) в Казани имел огромный успех, даже отразившийся на работах местной молодежи в художественных мастерских. Поучительная серия работ таких тонких рисовальщиков, как Д. Митрохин, П. Шиллинговский, Замирайло, тоже послужила известным вкладом для тех, кто интересовался казанскими музейными выставками. Наконец, показанный подбор акварелей К. Ф. Юона дал прекрасный штрих, отображающий неувядаемую красоту архитектурной старины. Так что, как бы ни казалась со стороны пестрой работа казанских выставок, все же мы в праве считать, что они в своем итоге дали значительный обзор современного творчества, и в особенности в области графики, имеющей в настоящий момент громадное полиграфическое производ-

ственное значение. В дальнейшем, — конечно, если позволят условия, — ударной задачей мы должны наметить устройство выставок как старых, так и современных мастеров местного края и области. Из намеченных обзоров в будущем желательно было бы подобрать работы и устроить выставки старинных мастеров: Л. Крюкова, Коринфского, Раковича, Р. Ступина, Л. Каменева, и из современных: П. Бенькова, П. Радимова и других.

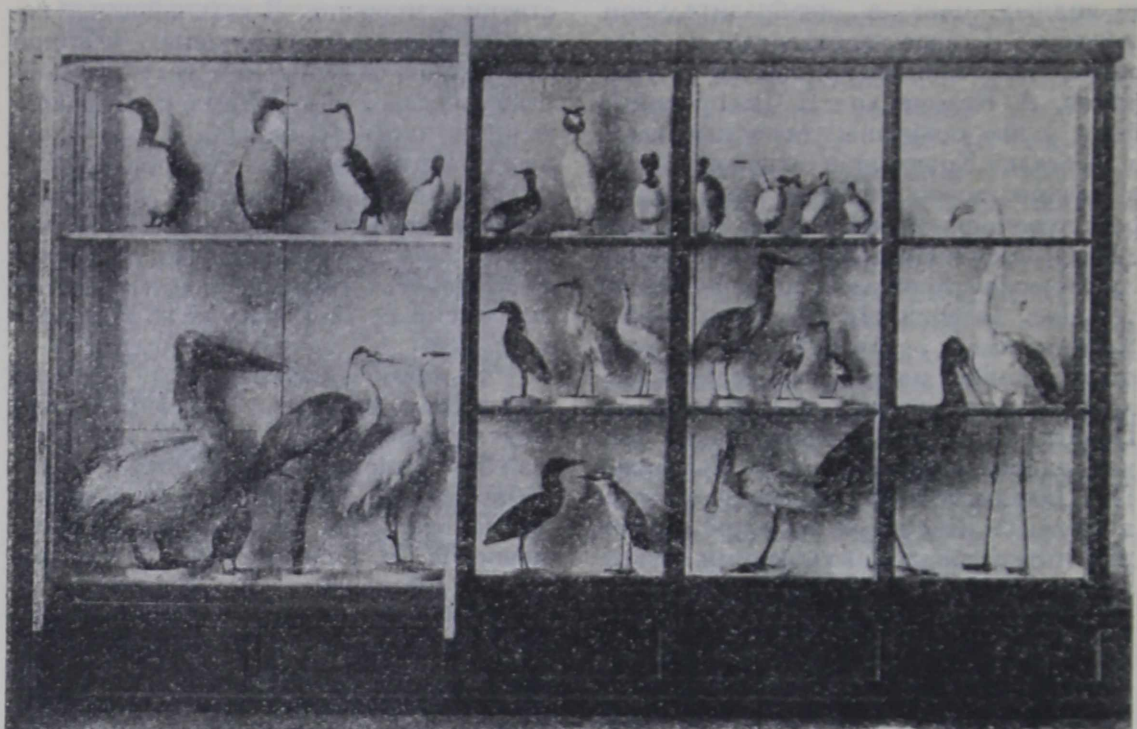
В заключение нам бы хотелось еще сказать несколько слов об изданных каталогах выставок, — которые являются как бы следом проделанной работы. Было издано 16 каталогов, в которых были помещены вводные статьи Вильковской, Н. Гиляровской, Э. Голлербаха, Дмитриева, П. Дульского, В. Згуры, Г. Залкинда, П. Е. Корнилова, Н. Г. Машковцева, Ф. Ф. Нотгафта, М. Д. Прыгунова и П. Эттингера. В каталогах было воспроизведено до 88 репродукций, из которых 28 выполнено оригинальной гравюрой и литографией. В настоящий момент некоторые каталоги полностью разошлись и являются библиографической редкостью, что служит прекрасным доказательством того интереса, который к этим изданиям создавался как в провинции, так и в столицах.

*) Им были присуждены высшие награды на междунар. выставке декор. искусств в Париже в 1925 г.

П. Дульский.



П. А. Шиллинговский. Восточный город.



Пробная экспозиция первых отрядов.

НОВАЯ ПОСТАНОВКА ПТИЦ в Центральном Музее ТССР.

В минувшем 1926 году в Центральном Музее ТР (Казань) проведена была значительная работа по реорганизации Естественно-исторического Отдела.

Удалось оборудовать и перемонтировать его орнитологическое отделение, потребовавшее первой очереди в виду наименьшей защищенности его и особой восприимчивости его экспонатов к внешним влияниям. Основным моментом произведенной работы и посвящаются эти строки.

Для коллекций*) орнитологического отделения предназначен сильно вытянутый прямоугольный зал, ограниченный по коротким сторонам двумя большими, почти во всю стену, окнами; две длинных стены—глухие, каждая делится входной аркой и выступом на четыре простенка.

При таких условиях полезной выставочной площадью следует считать только две глухие стены,— точнее, восемь их простенков. Поэтому, учитывая невозможность иных установок, пришлось выполнить эти простенки мебелью соответствующего образца с применением скользящего света.

*) Описание их будет дано в свое время.

Вырабатывая тип мебели, в данном случае—шкафа, и стремясь насколько возможно достичь необходимых требований к нему: емкость, прочность, простота, максимум стекла и „музейная“ герметичность,—мы в этом вопросе были крайне связаны финансовой стороной; не преувеличивая можно сказать, что образец нашего шкафа построен в подчинении бюджету Музея.

Строить пришлось, по скудности денежных средств, из дешевых материалов: остова, рамы, полки и верх—сосновые, задние стенки из тройной фанеры, стекло—легерное оконное, притом местного завода; отделка—маленькой краской.

Шкаф*) состоит из невысокого (0,3 метра) глухого цоколя и собственно шкафа как экспозиционного помещения, поставленного на этом цоколе,—высотой 1,87 метра при длине 3,63 метра и глубине (внутри) около 0,5 метра. Вся лицевая сторона застеклена, боковые также, задняя стенка глухая. Общий вид шкафа дает фотография (см.).

*) По схеме Н. И. Воробьева.

При определении высоты шкафа (как и цоколя) мы руководствовались тем „пределом обозреваемой зоны“, который максимально полезен для обозрения выставленного и выработан музейной техникой *); предел этот, впрочем, весьма условен и, мне кажется, мог бы быть назван не пределом, а чувством зоны.— настолько он ускользает от какого-либо метража и приспособления к разному росту и разному зрению.

Два ряда полок делят шкаф на три яруса; открывается он на два раствора; средняя часть не открывается, но доступна с боков. Фотография изображает шкаф с раскрытой левой частью.

Полки разборные, отдельно для каждого раствора и для средней части; кроме того, они могут разбираться пополам вдоль и поперек (пример на фотографии в правой части шкафа). Для изменения высоты полок приспособлений нет; передние края полок скрыты переплетом рам.

Обозреваемая площадь подчинена размеру оконного стекла и разбита на 15 прямоугольников (по лицу), из которых каждый не более 0,33 квадр. метра.

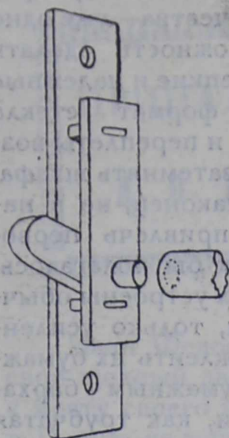
При недостаточной прочности и ровности взятого стекла (1-й сорт по номенклатуре завода) оно хорошей прозрачности. Остекление сделано на замазке, изнутри, что при масляной окраске не портит впечатления, но предохраняет от внешних воздействий.

Цоколь, служащий для поднятия площади экспозиции, выступает относительно шкафа на 0,14 метра вперед. Выступ этот, увеличивая устойчивость системы, до известной степени оберегает стекла от случайных резких приближений. Кроме того, цоколь используется для хранения разных материалов.

Каждая левая дверца шкафа закрепляется тремя крючками: вверху, внизу и к средней полке (если полка не вынута); каждая правая дверца запирается на два замка.

Для наших шкафов мы взяли образец замка - задвижки, простой и удобный (рис. 2). Благодаря круглому сечению ключа, отверстие для него мало заметно в раме; чтобы дерево не изнашивалось, в отверстие рамы вставляется металлическая втулка. Ключ

один на все шкафы зала. Поворотный стержень замка допускает усложнение его соответствующими выемками или выступами *).



Образец замка.

Перед тем как приступить к окраске, каждый шкаф был огрунтован олифой, притом на все 100% его поверхности, не исключая верха и прилегающего к полу днища цоколя; мера эта имела в виду противостояние сырости.

В вопросе об окраске шкафов мы последовали примерам зарубежных музеев и приняли для наружных поверхностей нейтральный серо-зеленый тон (темный „хаки“), а для внутренних — бледно-зеленоватый, почти белый; при этом мы ставили в шкаф чучела птиц самого разнообразного оперения и испробовали целый ряд фонов, образцы которых мастер наносил тут же на стенке шкафа.

В конце-концов мы пришли к заключению, что бледно-зеленый цвет („meergrun“ германских музеев **) является очень целесообразным для экспонирования орнитологических коллекций: птицы выделяются на нем всякое оперение, в том числе и белое, а белые этикетки выступают ясно, но не резко (см. фотогр.).

Чтобы избежать неприятной глянцежитости масляной окраски, отделка принята матовая, как внутри, так и снаружи.

К недостаткам нашей новой мебели следует отнести: 1) не вполне удовлетворительную герметичность, 2) относительную слабость каркаса и рам, 3) дробление обозреваемой площади. Недочеты эти прямо вытекают из органических свойств взятых материалов.

Что касается первого пункта, важнейшего в конструкции современной музейной мебели — плотность прилегания дверец к раме шкафа для достижения той условной „музейной“ герметичности, от которой зависит со-

*) Иное сечение стержня представляется менее удобным.

**) В. Харузина. Отчет о поездке в Германию, стр. 70. М. 1912.

*) А. А. Миллер. Музейная мебель и ее оборудование. „Музейное дело“, Лгр. 1925, II.

хранность экспонатов, — то этот вопрос представился самым большим местом в нашей работе.

Уже одно то, что даже дерево (о металле и мечтать было нельзя) пришлось брать низкого качества — уже одно это исключило возможность сделать вполне пригнанные, цепкие и надежные притворы; мелкий формат стекла заставил строить рамы и переплеты возможно же, чтобы не затемнять шкафа, а, значит, и слабее; наконец, не в наших средствах было привлечь перво-классного мастера, как бы полагалось.

В наших притворах устроены обычные шкафные фальцы, только усиленные; предположено выклеить их бумажной фланелью или бумажным бархатом. Другие прокладки, как трубчатая по Kühnscherf у и т. п., совершенно недоступны.

Благодаря уже отмеченной изрядной пересеченности обозреваемой площади некоторые экспонаты проигрывают. На фотографии видно, например, что экземпляр фламинго дважды пересекается переплетом.

При размещении коллекций, в большинстве старо-музейных времен, пришлось подумать о их основательной перемонтировке. Поступавшие в Естественно-исторический Отдел на протяжении тридцати лет жизни казанского Музея чучела птиц представляли весьма пестрое собрание способов монтажа, от quasi-биологической постановки со стриженной мочалой до подчеркнуто-систематического черно-лакового стиля, отражая все разнообразие требований и выполнений.

Оказался совершенно необходимым унифицированный тип подставки для чучела и тут, после многих опытов, мы решили внести изменение в традиционность этого предмета, сконструировав подставки не в виде параллелепипедов, обычно применяемых, а в форме точеных кружков с легким откосом от верхнего основания к нижнему, более широкому, и с небольшой выборкой верхнего края.

Подставки сделаны семи размеров, от 7 сант. верхнего диаметра до 28 сант.; высота первых пяти размеров одинакова — 2,8 сант., двух последних — 3,5 сант. Материал: липа, береза, даже сосна; дерево должно быть обязательно сухим, выдержанным, чтобы потом не появилось трещин. Три первых

мелких размера у нас вытачивались по торцу, следующие из плоскости, имея в виду, что толстая проволока более крупных объектов может расколоть торцевой кружок при заколачивании загиба.

Цвет подставок совершенно одинаков с внутренней окраской шкафов (как это принято, например, в Зоологическом Музее Казанского Гос. Университета). На светлой подставке отчетливо выделяется строение ноги птицы, что в сильной степени теряется при иных условиях.

Круглая форма подставки сообщает впечатление известной законченности монтажа, дает экономию места и даже веса (существенно при легких полках), а главное, позволяет бесконечно варьировать размещение экспонатов и поворачивать их как угодно вокруг своей оси, что очень выгодно при столь щепетильном материале, как птицы, где иногда малейший поворот имеет значение: скрыть дефект, показать отлив пера и т. д.*)

Новой постановке подвергся весь тот материал, который был выделен из общей массы, как пригодный к экспозиции; он составил систематическую коллекцию, заполнившую восемь описанных шкафов в восходящем порядке. На фотографии — пробная установка первых отрядов.

Как уже сказано, шкафы заполнили восемь простенков (общей полезной площадью около 60 кв. метров). Срединное пространство зала, не загромождаемая его, заняли небольшие свободно стоящие витринки с биологическими группами.

Необходимо добавить, что и стены зала окрашены (до высоты 3 метров) в один цвет с внутренней отделкой шкафов; верхний пояс стен и потолок — чисто-белые, хорошо отражающие свет. При этом задачей было связать отделку стен и выставочных помещений в одну нейтральную цветовую поверхность, которая могла бы незаметно и неумолимо для глаза изолировать каждый экспонат.

Н. Н. Колесницкий.

*) На круглые подставки (однако без окраски в тон шкафов) монтировано нек. количество птиц Зоол. Музея Академии Наук СССР.

БИБЛИОТЕКА ЦЕНТРАЛЬНОГО МУЗЕЯ.

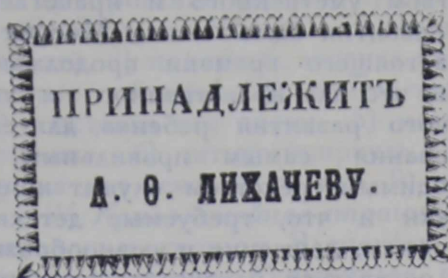
Библиотека Музея, насчитывающая в настоящее время 7500 №№, является ценнейшим вспомогательным учреждением последнего. Основание библиотеки относится к первым шагам Музея и неразрывно связано с основными коллекциями Андрея Федоровича Лихачева (1832—1890 г.г.),*) послужившими тем ядром, от которого получил жизнь ныне существующий Музей ТССР**). После смерти А. Ф. Лихачева его коллекции перешли по наследству к его супруге Раисе Ивановне, от которой в 1891 году были приобретены известным вице-адмиралом Иваном Федоровичем Лихачевым (1826—1908 г.г.)***) и по его желанию переданы в дар городу Казани для организации публичного Музея****). В составе приобретенных коллекций А. Ф. были ценнейшие археологические, исторические и этнографические материалы, собранные им за долгие годы своей ученой и коллекционерской деятельности. Среди этих материалов поступил в Музей и первый книжный фонд — библиотека из 780 названий, составляющих 1470 томов книг, брошюр и атласов гл. обр. по археологии, истории и искусству, на русском и иностранных языках. Его книжными поставщиками были: лейпцигский — Hiersemann, рижский — Киммель и петербургский — Мелье.

Книги А. Ф. Лихачева имеют много библиотечных отметок и номеров, особых внешних отличий не имеют, будучи разнообразно переплетенными. Большинство из них имеет в правом краю титульного или первого листа выпукло тисненную следующую надпись под дворянской короной:

Андрей Федорович
Лихачевъ

Иногда одновременно с этим тиснением, играющим роль *ex libris'a*, книга снабжалась в левом, верхнем углу печатан-

ным наборным знаком, воспроизводимым ниже в натуральную величину*).



Иван Федорович Лихачев, передав свой щедрый дар городу и вернувшись к месту своего постоянного жительства в Париж, не забывал Казанский Музей и среди разных пополнений посылал и книги**). Последний дар пришел незадолго до смерти И. Ф., которая последовала 15 ноября 1908 г. По завещанию покойного вся собранная им библиотека перешла в собственность Музея, которая по небрежению администрации последнего, будучи доставленной из Парижа в 1908 году, добрые десять лет пролежала свернутой, и только к концу 1915 года ныне покойный книголюб и казанский сторожил Михаил Иванович Лопаткин произвел разборку и переписал на карточки книги, общее число коих определилось в 2308 номеров***). Книги И. Ф. не имели особого *ex libris'a*.

К указанным двум основным книжным фондам за тридцатилетнее существование Музея прибавилось значительное пополнение, благодаря покупкам, дарам, обмену и пр. До революции новые поступления губительно штемпелевались круглой, мастичной печатью Музея. Книги революционной поры совершенно не имели знаков, и только весной настоящего года вводится художественный книжный знак, воспроизведенный особым приложением в настоящем выпуске „Материалов“, любезно награвированный на дереве профессором Академии Художеств в Ленинграде П. А. Шиллинговским****).

П. К.

*) Ежегодник Казанского Городского научно-промышленного Музея. К. 1907, стр. 3—13, с портретом А. Ф. Лихачева, и „Казанский Музейный Вестник“. 1922, № 2, стр. 3—34, с портретом.

**) Казанский Губернский Музей за 25 лет. К. 1923, стр. 5—27.

***) Ежегодник. К. 1909, стр. 3—11, с портретом И. Ф. Лихачева.

****) Отчет Казанского Городского научно-промышленного Музея за 1895—1900 г. К. 1901, стр. 7—8.

*) Описан мною: „Казанский библиофил“. К. 1923, № 4, стр. 66, и вторично воспроизведен в издании: „Казанские книжные знаки“. К. 1923.

**) Ежегодник. К. 1908, стр. 40—43 и 65.

***) Ежегодник. К. 1916, стр. 93.

****) См. о нем: „Русские граверы. П. А. Шиллинговский“. К. 1926.

ДАТСКАЯ СИСТЕМА ОБУЧЕНИЯ РУЧНОМУ ТРУДУ.

До конца прошлого столетия во многих государствах единственным средством умственного и нравственного развития была книга. Многие и до настоящего времени продолжают верить, что для нравственного и умственного развития ребенка, для его образования самым правильным и необходимым средством служат книги и науки и что, требуемые детским организмом, движение и разнообразие могут оставаться неудовлетворенными без особенного ущерба для телесного и духовного развития, почему на эту сторону и не обращается внимания. Но за последнее время значение книжного обучения начинает уже ослабевать и число сторонников введения в школах ручного труда, как одного из воспитательных средств, все более и более возрастает, и вот по каким причинам:

Одна и, может быть, самая главная черта, встречающаяся у всех детей, это врожденная жажда деятельности и движения. Такое свойство детской природы приобрело массу ошибочных названий: одни называют его нетерпением, капризом, другие называют страстью все играть, разрушать, шалостью; дается много и других, также мало подходящих к правде, названий, доказывающих более или менее полное непонимание детской природы. Его настоящее имя, действительное название — потребность деятельности. Такое непреодолимое желание подвижности далеко не недостаток в ребенке, — напротив, есть врожденная добродетель; оно присуще всем нормально развитым детям. Если этой жажде деятельности не дать хорошего направления, то она непременно найдет себе упражнение в дурном; поэтому ее следует удовлетворить. Здоровое дитя не ходит, а бежит, что служит уже указателем, как следует с ним обращаться. Поэтому сильно грешат те родители и воспитатели, которые не обращают должного внимания на указанное свойство детской природы. Предоставляя ребенку поступать совершенно его природному доброму началу, поощряя тем или другим способом его деятельность, направляя ее и внимательно следя за этим направлением, можно помешать проявлению в нем

дурных наклонностей. Великая благодать для ребенка труд, в особенности труд физический. Он доставляет ему чувство радости, счастья и довольства; в этом-то и заключается самое значение ручного труда.

Как известно, вопрос о введении ручного труда в датские школы был выдвинут и стал энергично проводиться на практике Клаусон-Каасом в конце 60-х и в начале 70-х годов прошлого столетия под видом домашнего производства. Затем наступает на некоторое время затишье в этом движении, которое, начавшись опять в 80-х годах, принимает окончательно чисто педагогическое направление.

Это последнее находится в тесной связи с деятельностью другого датчанина, директора школы, Акселя Микельсена. Он основывает на свои средства специальную учительскую семинарию ручного труда. В ней три раза в году устраиваются 5—6-недельные курсы для подготовки учителей и учительниц. Число участников достигает ежегодно до 130 человек. Работы по дереву продолжают на курсах ежедневно по 7 часов. Участвуют в этих курсах учителя и учительницы ради полноты подготовки от 3 до 6 раз и держат потом особый экзамен.

Как для подготовки учителей ручного труда, так равно и для начальных и других школ Дании Микельсен выработал свою особую систему, или систему датскую. Сущность ее заключается в том, что в ее основание положено постепенное, по степени трудности, обучение употреблению главных инструментов по начальной обработке дерева; каждый прием предварительно изучается на абстрактных упражнениях и тотчас на параллельно идущих предметах. Работы ведутся по моделям и чертежам, предварительно составленным самими учащимися; в первом случае, когда работа исполняется по моделям, по окончании работы следует исполнение чертежей. Объяснения и исполнение упражнений ведутся классно. Сверх того, особенностью системы Микельсена нельзя не считать того, что работу инструментами он рассматривает, как гимнастические упражнения с инструментами, и потому он выработал нормальные

положения тела при занятиях ручным трудом по дереву. Рассматривая эти занятия, как существенный элемент физического развития, он совершенно справедливо находит, что неправильное положение тела при работе может принести заметный вред здоровью ученика. Согнутое держание спины, недостаточно широкое и устойчивое положение ног и неестественные способы держания инструментов уменьшают не только общую силу тела, делают движения мускулов неловкими и трудно выполнимыми, общее положение тела искривленным, но и образуют впалость груди и живота, мешая правильным процессам дыхания, кровообращения и пищеварения. В своих двух специальных сочинениях „Arbejdsstillinger“ и „Slojdlæge“ он разбирает подробно правильные и неправильные положения тела человека для всех возрастов: за сиденьем, лежаньем, поднятием тяжестей, при хождении, играх, гимнастике и различного рода работах и занятиях. Последнее из этих сочинений главным образом и посвящено положениям при занятиях ручным трудом по дереву и издано было еще в 1896 году в виде наглядных таблиц, употребляемых при обучении ручному труду.

Ручной труд в Дании делает с каждым годом все более и более заметные успехи. Ученики, учащие, а равно и население высказывают живой интерес к этому предмету.

Находящаяся в Музее, в Отделе профессионального и технического образования, большая и весьма разнообразная коллекция изделий воспитанников бывшего Казанского учительского института применительно к датской системе может дать интересующимся ею более ясное представление о ней. При коллекции имеется таблица, в которой подробно изложен постепенный ход работ при обучении ручному труду по этой системе. Согласно таблице эти работы должны идти в следующем порядке:

I. *Пиление широкой пилой.* Элементы: а) пиление продольное, б) пиление поперечное, в) пиление наискось. Модели: 1) подставка под горячее, 2) корзина для бумаги, 3) скворешница, 4) мост, 5) столик, 6) козлы для пиления.

II. *Рубка и тесание топором.* Элементы: а) рубка продольная (теса-

ние), б) рубка наискось, в) рубка поперечная. Модели: 1) кол, 2) колотушка дровосека, 3) сколотина для щитов.

III. *Строгание рубанком.* Элементы: а) строгание кромки, б) строгание закругляющее. Модели: 1) ящик для гвоздей, 2) подставка, лесенка под цветочные банки, 3) качель-игрушка, 4) подставка для писем, 5) мельница-игрушка, 6) штангенциркуль, 7) мотушка для бечевки, 8) куб, 9) призма.

IV. *Криволинейное строгание американским стругом.* Элементы: а) вогнутое строгание, б) выпуклое строгание. Модели: 1) вешалка для платья, 2) кухонная доска, 3) топориче, 4) юла, 5) вешалка для ложек, 6) тележка-игрушка на одном колесе.

V. *Криволинейное пиление поворотной пилой.* Элементы: а) круглое пиление, б) волнообразное пиление, в) ломанное пиление. Модели: 1) вешалка для ключей, 2) вилка для капусты, 3) крышка для ведра, 4) корзина для бумаги, 5) совок для муки, 6) тележка.

VI. *Резание стамеской.* Элементы: а) вертикальное резание, б) горизонтальное резание, в) закругляющее резание. Модели: 1) подставка для цветочных банок, 2) сапожная служка, 3) скамеечка, 4) лодочка, 5) солонка, 6) судок столовый, 7) лопатка для лапты.

VII. *Пиление напильником и выпиливание лобзиком.* Элементы: а) плоское пиление, б) вогнутое пиление, в) выпуклое пиление, г) круглое пиление, д) фигурное пиление. Модели: 1) классная указка, 2) рукоятка для молотка, 3) лопатка для масла, 4) чека для задней оси, 5) нож для разрезывания бумаги, 6) пюпитр для нот настольный, 7) мотушка для бечевки, 8) ящик для бумаги и конвертов, 9) вешалка для полотенец с полочкой, 10) станок для пилы, 11) подставка для чернильницы, 12) колотушка для беля.

VIII. *Пропиливание насквозь прорезной ножовкой.* Элементы: а) прямое пиление, б) криволинейное пиление. Модели: 1) рамка для зеркала, 2) колотушка для ночного сторожа, 3) ткацкий челнок, 4) этажерка для книг.

IX. *Строгание фуганком и склеивание.* Элементы: а) строгание кромок, б) строгание широкой стороны. Модели: 1) линейка квадратная, 2) классная линейка, 3) аршин с делениями, 4) параллельная линейка, 5) донце, 6) ариф-

метический ящик, 7) улей Дадана (модель).

X. *Врезка металлических частей.* Модели: 1) ящик для газет, 2) аптечный шкафчик.

XI. *Фигурное строгание.* Калевки. Элементы: а) строгание карнизов, б) строгание багета. Модель: рамка для картины.

XII. *Круглый сквозной шип.* Элементы: а) круглый шип в пласть, б) шип в кромку. Модели: 1) вешалка для шапок, 2) грабли, 3) молоток.

XIII. *Соединения накрест в засечку.* Элемент: засечка в кромку. Модель: подставка для елки.

XIV. *Соединения в наград.* Элементы: а) наград с двух сторон, б) наград с одной стороны, в) наград косой или накладной. Модель: крышка для кадки со шпонками.

XV. *Соединения ящичными шипами.* Элементы: а) открытые шипы,

б) шипы в полупотемок, в) шипы в потайку. Модели: 1) ящик для вилок и ножей, 2) солонка на шипах.

XVI. *Квадратные сквозные шипы.* Модели: 1) чека для передней оси, 2) прялка и швейка с донцем, 3) скальница, 4) пасочница.

XVII. *Запильный шип.* Элементы: а) прямой запильный шип, б) косой запильный шип. Модели: 1) наугольник, 2) струбцинка.

XVIII. *Угловой вдолбежный и запильный шипы.* Элементы: а) прямой угловой шип вдолбежный, б) прямой угловой шип запильный. Модель: мяльница.

XIX. *Токарные работы.* Модели: 1) подставка для рогача, 2) пестик, 3) киянка, 4) ручка для стамески, 5) скамеечка с точеными ножками, 6) конус, 7) валек.

А. Кудинов.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

	<i>Стр.</i>
К. Губайдуллин. О некоторых редких и неизданных монетах Волжских булгар X века из нумизматической коллекции Центрального Музея СССР (с двумя иллюстрациями)	1
Н. Воробьев. Прimitивный тип татарского ткацкого станка (с 1 илл.)	2
Е. Адольф. Вышивки Казанских татар (с 2 иллюстр.)	5
Н. Калинин. Золотоордынская керамика в Историко-Археологич. отделе Центр. Музея ТР (с 1 рис.)	10
В. Егерев. Материалы к истории зодчества г. Казани (с 1 иллюстр.)	13
П. Корнилов. Отделение древне-русского искусства. Краткий обзор (с 2 иллюстр.)	17
П. Дульский. Выставки Центрального Музея СССР (с 4 иллюстр.)	21
Н. Колесницкий. Новая постановка птиц в Центральном Музее СССР (с 2 иллюстрациями)	24
П. К. Библиотека Центрального Музея (с 1 иллюстр.)	27
А. Кудинов. Датская система обучения ручному труду	28

Редакционная коллегия: { *Н. И. Воробьев.*
П. М. Дульский.
Н. Н. Колесницкий.

Примечание. Статья В. В. Иванова „Сорно-полевая флора окрестностей Семиозерной слободы“ не могла быть напечатана в настоящем сборнике по типографским условиям, в виду чего она выйдет отдельной брошюрой.

Редакция.

ИЗДАНИЯ ЦЕНТРАЛЬНОГО МУЗЕЯ ТССР (1920—1927 г.г.)

- 1*. Казанский Музейный Вестник 1920 г. №№ 1—2, 3—4, 5—6 и 7—8. 8^о, стр. 350. 500 экз. С рисунками и указателем статей.
2. Т о ж е. 1921 г. №№ 1—2 и 3—6. 8^о, стр. 306. 100—500 экз. С иллюстрациями.
3. Т о ж е. 1922 г. №№ 1 и 2. 8^о, стр. 469. 1500—1000 экз. С иллюстрациями и указателем статей за 1920—1922 г.г.
4. Т о ж е. 1924 г. № 1, 8^о, стр. 139. 500 экз.
5. Русский книжный знак. Каталог. 1923 г. 8^о, стр. 11. 200 экз. Литографированное издание. Ц. 5 коп.
6. Казанский Губернский Музей за 25 лет. Юбилейный сборник статей. 1923 г. 8^о, стр. 137. 400 экз. Ц. 30 к.
- 7*. Каталог выставки офортов и гравюр П. А. Шиллинговского. 1924 г. 16^о, стр. 14. 200 экз. С портретом и оригинальной гравюрой.
- 8*. Литографии Г. С. Верейского. 1920—1924 г.г. Каталог выставки. 1924 г. 16^о, стр. 16. 320 экз. С приложением 4 автолитографий.
- 9*. Выставка гравюр и рисунков И. Плещинского. 1924 г. 8^о, стр. 4. 200 экз. С прил. портрета—грав. Вильковской.
- 10*. Гравюры А. И. Кравченко. 1916—1924 г.г. Каталог выставки. 1924 г. 16^о, стр. 23. 500 экз. С прил. портрета и оригинальных гравюр.
- 11*. М. И. Бочаров. 1831—1895 г.г. 1924 г. 16^о, стр. 34. 300 экз. С прилож. 5 иллюстр.
- 12*. В. Э. Вильковская. 1912—1925 г.г. 1925 г. 16^о, стр. 32. 350 экз. С прил. 7 илл., из которых 3 гравюры.
13. Рисунки и гравюры Д. И. Митрохина. 1908—1925 г.г. Каталог выставки. 1925 г. 16^о, стр. 48. 500 экз. С прил. портрета и 19 иллюстраций.
- 14*. Гравюры и силуэты Е. С. Кругликовой. 1902—1925 г.г. Каталог выставки. 1925 г. 16^о, стр. 24. 400 экз. С портретом и 10 илл.
- 15*. Рисунки и гравюры В. Д. Замирайло. 1925 г. 16^о, стр. 16. 150 экз. С портретом и 4 илл.
- 16*. Павел Шиллинговский. Чуфут Кале. Офорты. Вступительные статьи: Б. П. Денике и П. Е. Корнилова. 1926 г. 16^о, 75 нум. экз.
- 17*. Выставка „Н. И. Лобачевский и Казань“. 25 февраля—5 марта 1926 г. 8^о, стр. 4. 150 экз. С портретом Н. И. Лобачевского.
- 18*. Рисунки И. И. Шишкина (1831—1898). 16^о, стр. 18. 450 экз. С портретом и 8 иллюстр.
19. Архитектор А. Григорьев. 1782—1868. Каталог выставки. 1926 г. 16^о, стр. 24. 300 экз. С портр. и 4 илл.
20. Русские граверы. П. А. Шиллинговский. 1926 г. 8^о, стр. 115+5 нн.+16 табл. рис. 500 экз. С приложением портрета и кн. украшений—автогравюр П. А. Шиллинговского. Ц. 2 р. 50 к.
21. Автолитографии: В. Белкин, Г. Верейский, В. Воинов, Б. Кустодиев, Д. Митрохин, П. Шиллинговский. Предисловие П. Корнилова. 1926 г. 8^о, стр. 4 нн.+12 табл. литографий. 250 экз. Ц. 1 р.
22. Д. И. Архангельский. 1926 г. 16^о, стр. 16. 200 экз. С портретом и 3 илл.
23. К. Ф. Юон. (К 25-летию художественной деятельности). 1926 г. 16^о, стр. 26. 300 экз. С портр. и 4 илл.
24. В. А. Фаворский. 1926 г. 16^о, стр. 26. 500 экз. С портр. и 10 гравюрами.
25. Василий Григорьевич Худяков. К столетию со дня рождения художника. 1826—1926 г.г. Материалы к истории академической живописи в России. 1926 г. 16^о, стр. 19. 350 экз. С портр. и 4 илл.

26. С. И. Лобанов. 1926 г. 16^о, стр. 40. 350 экз. С портр. и 7 илл.
 27. Графика И. Рерберг. 1927 г. 16^о, стр. 59+3 нн. 500 экз. С приложением портрета и 10 илл. и 11 граф. украшений (цинкографий и ксилографий).

Примечания: 1) Отмеченные * издания распроданы.
 2) Склад изданий: Центральный Музей ТССР. Издательский Отдел. Казань, Чернышевская, 2.
 3) Выписывающие из Музея за пересылку не платят; при заказе свыше одного рубля пользуются скидкой от 10—25^о/_о.

Сборник „Материалы Центрального Музея ТССР“ предполагается издавать в зависимости от накопления статей. Издание предполагает на своих страницах освещать работу Центрального Музея. Цена №1 60 коп., при непосредственной выписке из редакции делается скидка 25^о/_о. Книжным магазинам обычная скидка.

