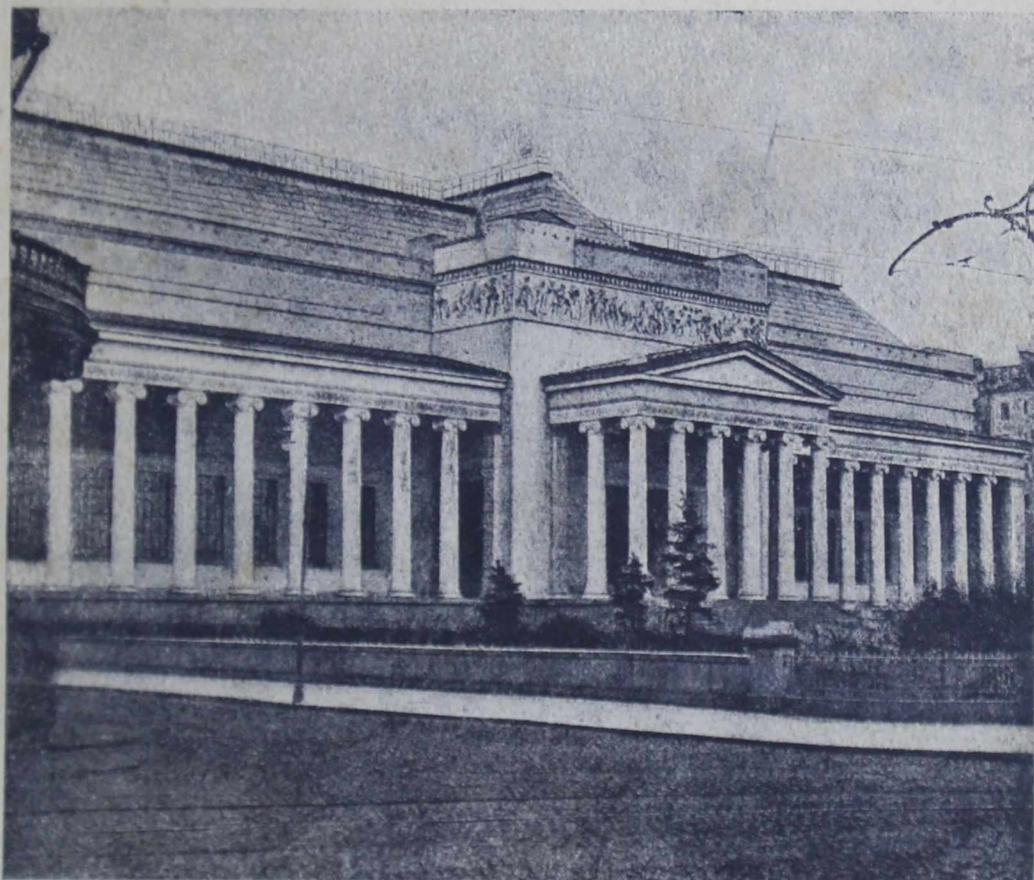


379.44(c) 71(c-m)

Ж-71

ЖИЗНЬ МУЗЕЯ

БЮЛЛЕТЕНЬ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ
ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ

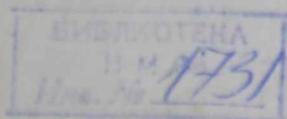


№1

Год I

1925

МОСКВА



16 ОКТ 2009

ПРОВЕРЕНО

Печатается по постановлению Ученого Совета
Государственного Музея Изящных Искусств.
Директор Музея *Н. Романов*.

Книга набрана в Нотопечатне Государственного
Издательства и отпечатана под наблюдением
М. С. Базыкина в количестве 1500 экзempl.

$\frac{8}{4}$

7 1731

24

379.44 (с) 71 (с-м)
Ж-71

из книг
С.П. Григорова

71
№ 71

ЖИЗНЬ МУЗЕЯ

Бюллетень Государственного Музея Изящных Искусств

№ 1-й

М А Й

1925 г.

К Ч И Т А Т Е Л Ю.

(Au Lecteur)

Выпуская в свет этот первый номер „Жизни Музея“, необходимо сказать несколько слов о задачах и характере этого издания.

Известно, что один из главных недостатков всякого большого музея составляет та особенность, что такой музей гораздо больше обращен лицом к ученым знатокам и специалистам, чем к рядовому посетителю из массы. В то время как ученый историк искусства и знаток-собиратель, радуясь множеству огромных зал, наполненных бесчисленным количеством картин, греческих ваз, фарфора или статуй, привычным глазом выделяет из богатого, хорошо знакомого, разученного материала то, что может представлять для него специальный интерес, что является вообще чем-то новым, неизвестным, пополняющим и без того обширный запас его научно-художественных наблюдений,—там обычный музейный посетитель-неспециалист теряется и уходит утомленный и подавленный бесконечными рядами однородных предметов, в которых он не в состоянии разобраться, выделить все главное и лучшее, чтобы осознать и переработать всю массу воспринятых новых впечатлений. Холод длинных зал, лишенных интимности уютных небольших частных собраний, однородность утомительного множества зрительных впечатлений, скорее отпугивает посетителей, чем привлекает их к музею. Осмотрев такой большой музей, посетители обычно долго не решаются снова предпринять этот подвиг, не чувствуя к музею живого интереса или внутренней связи с ним. Отсюда—некультурность, равнодушие не только к музеям, но и к самому искусству.

Естественно, что современный большой музей не может примириться с таким положением вещей.

Принужденный, в силу исторических судеб своего роста и ради наибольшей

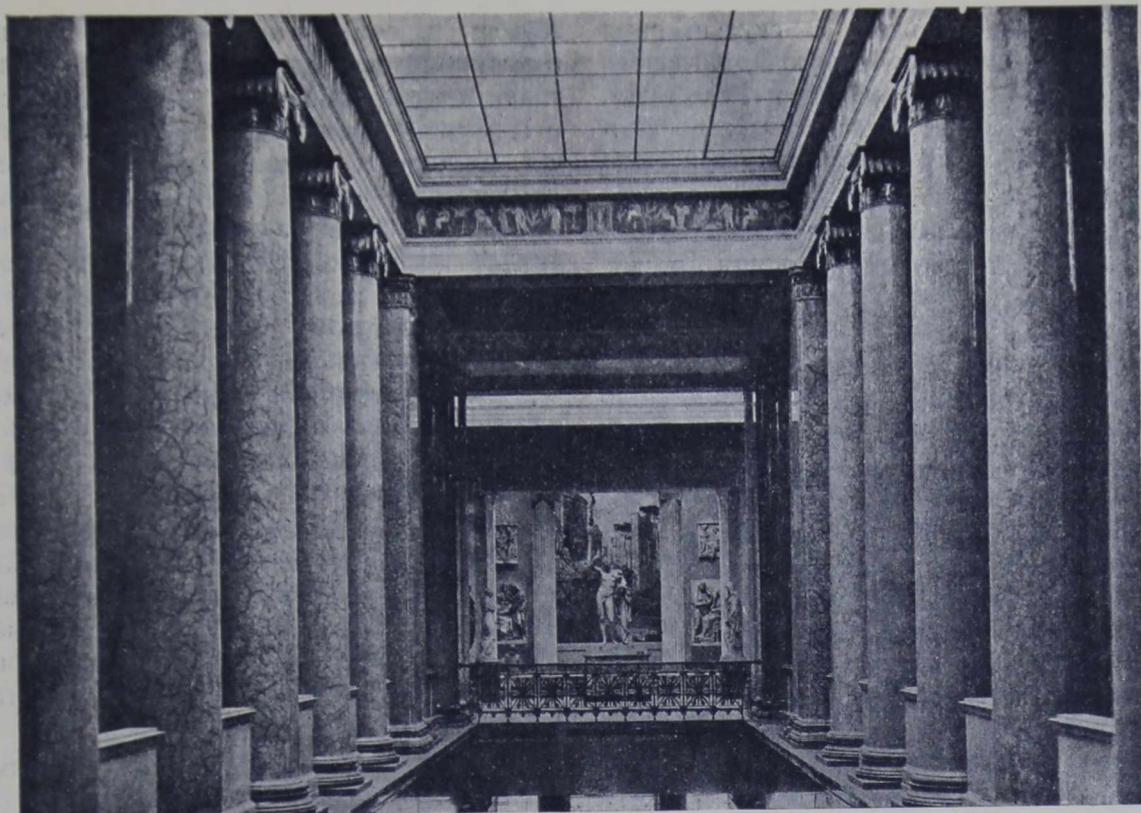
научной полноты в подборе материала, сохранить свой давно сложившийся тип большого столичного собрания, современный большой музей, с его разнообразными и развитыми функциями, в частности, с его культурно-воспитательной работой, не может не стремиться к установлению самой тесной и живой связи с широкой массой посетителей, которая не в состоянии разобратся во всех богатствах музея, пока сам музей не пойдет ей навстречу своими пояснениями, руководством, указаниями.

Ученый, художник, любитель—в общем меньшинство—часто появляются в музеях, но чтобы привлечь все остальное множество людей в залы музея—т.е. огромное большинство неспециалистов в искусстве и трудового элемента—необходимо возбудить их интерес к музею, вызвать в них сочувствие его задачам и работам и живую радость по поводу успехов музея и обогащения его собраний новыми сокровищами красоты. С целью создать эту тесную связь между музеем и его посетителями, воспитать в них полное любви отношение к музею, до живой готовности прийти в случае нужды ему на помощь, Ученый Совет Государственного Музея Изящных Искусств постановил издавать по примеру некоторых музеев Европы и Америки, журнал-бюллетень „Жизнь Музея“. При этом имеется в виду не музей вообще, а Музей Изящных Искусств. Это именно его жизнь должен отразить данный бюллетень. Цель подобного издания—ближайшее ознакомление посетителей с Музеем, его задачами, научной и просветительно-культурной работой, жизнью и ростом. Журнал должен разъяснять значение самых ценных частей и предметов музейного собрания, и вообще облегчать обзор коллекций, делая его более сознательным и интересным.

Издание пока будет выходить по мере накопления материала, 3—4 раза в год. Читатели найдут в нем сведения о новых поступлениях, статьи об их художественном значении, руководящие заметки о различных сторонах музейной работы, оповещения о готовящихся выставках, экскурсиях и лекциях в Музее, объявления об изданиях Музея, и, наконец, заметки общего научно-популярного характера на разнообразные темы в области искусства, имеющие то или иное отношение к коллекциям Музея Изыщных Искусств. При этом изложение, оставаясь вполне научным, в то же время будет всегда сохранять общедоступный характер. Несколько наиболее

интересных иллюстраций, в дополнение к тексту, должны сделать впечатление от прочитанного более живым и ярким. Первый выпуск „Жизни Музея“ может лучше всего дать общее понятие о содержании бюллетеня и его задачах.

Если новое издание приблизит посетителей к пониманию задач и значения Музея, ознакомит их с его работой, стремлениями и ростом, короче, побудит их интересоваться Музеем, можно быть уверенным, что пока он существует, и „Жизнь Музея“, выполняя свою главную задачу, будет постоянно превращать скучающую публику в истинных „друзей Музея“.



Мраморная лестница. 2-й этаж.

Escalier de marbre. 2-d étage.

РЕОРГАНИЗАЦИЯ МУЗЕЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ

(La Reorganisation du Musée des Beaux Arts, par N. Romanof).

Музей Изящных Искусств возник из так называемого „Кабинета Изящных Искусств“ Московского Университета. „Кабинет“, получивший свое начало в 60-х годах 19-го века, благодаря стараниям профессора П. М. Леонтьева, а затем профессоров К. К. Герца и И. В. Цветаева, состоял к концу 90-х годов из довольно значительного собрания гипсовых слепков и хорошей Библиотеки по классическому искусству. Кабинет должен был служить пособием для преподавания истории античного искусства на Историко-Филологическом Факультете Московского Университета. В связи с необходимостью найти новое помещение для Кабинета, заведывавший им в 90-х годах профессор И. В. Цветаев задумал превратить Кабинет в большой музей слепков при Московском Университете и стал ревностно искать средств для возведения здания нового музея.

Нашлось не мало лиц, готовых пожертвовать большие суммы на это дело. В еще большей степени, чем любовь к искусству, надежда на награды и чины привлекали ежегодно все новых жертвователей. Перво-

начальный скромный проект музейного здания, рассчитанный на 300.000 руб., был вскоре заменен более обширным проектом московского архитектора Р. И. Клейна, по которому и было выстроено, главным образом, на средства Ю. С. Нечаева-Мальцева, богатое, облицованное мрамором здание Музея Изящных Искусств, с портиком главного фасада, колонны которого повторяют формы колонн Афинского храма Эрехтейона, с великолепной главной лестницей внутри здания из цветных венгерских мраморов, украшенной такими-же колоннами-монолитами. Лестница ведет в центральный, также облицованный под мрамор зал в виде базилики, с колоннадой и хорами, предназначавшейся, по мысли Комитета, соорудившего Музей, служить залом Русской Славы, где будут собраны скульптурные изображения великих русских людей.

Здание Музея строилось 14 лет с 1898 г. по 1912 г. и обошлось в 3.500.000 рублей, в том числе 600.000 руб. стоила мраморная лестница. Одновременно с возведением здания приобретались для Музея и коллек-

ции гипсовых слепков с скульптурных произведений древнего Востока, античного мира, Средневековья и эпохи Ренессанса. Так возник богатый Музей гипсовых слепков, один из самых больших Музеев этого рода в мире.

К сожалению, создатели Музея и главные руководители дела слишком внешне поняли свою задачу. Увлеченные стремлением создать прежде всего грандиозное и пышное здание, они мало интересовались вопросами музейной теории и практики, уже с достаточной полнотой разработанных тогда на Западе. Членам высочайше утвержденного Строительного Комитета Музея Изящных Искусств, музей, повидимому, представлялся амфиладой предназначенных для произведений скульптуры обширных и богатых зал, ряд которых завершается торжественной базиликой-Пантеоном.

В результате оказалось, что в Музее нет удобных помещений для занятий научного персонала, что обширный подвал Музея совсем не приспособлен для музейно-научного использования, что в Музее негде поместить работников административно-хозяйственной части. Зал, предназначенный для аудитории Музея, оказался мало для нее пригоден и остался притом не оборудованным. Совсем не была принята во внимание необходимость устройства в Музее специальной фотографической мастерской. Как ни велика была площадь, занятая зданием, в нем не доставало места для новых коллекций и совсем не было возможностей для расширения здания в дальнейшем.

Но и с внешней стороны, на которую особенно обращено было внимание Комитета, Музей как архитектурное целое мог вызвать не одно критическое замечание. Несомненно, большой заслугой строителя Музея академика Р. И. Клейна следует признать монументальный вид здания Музея. Оно прекрасно выстроено и в смысле совершенства технической работы поражает солидностью и прочностью. В художественном отношении для здания характерна чистота архитектурных форм, как результат большого изучения античных архитектурных мотивов. И все-же в общем, здание Музея снаружи кажется несколько безличным.

Стремясь объединить в своем проекте, согласно поставленным заданиям, достоинства двух премиранных ранее проектов

Музея, строитель неизбежно принужден был компилировать, вместо того, чтобы творить сразу, воплощая во всей свежести и цельности самобытный творческий замысел. Колонны в стиле Эрехтейона в длинном портике фасада кажутся тонки и однообразны. Красоту их тонких деталей трудно воспринять. Неудачную смесь античного пошиба с современным реализмом представляет фриз „Олимпийские игры“, работы скульптора Залемана на аттике главного фасада. Залы Музея носят в общем строгий и простой характер, но роспись и лепка потолков производят не всегда приятное впечатление.

Конечно, все перечисленные недостатки были ясны только для немногих лиц с повышенными эстетическими требованиями. Широкие круги населения довольствовались общим впечатлением от монументального здания, интересуясь прежде всего тем, что заключалось в нем—коллекциями.

Музей открыл свои двери для публики в 1912 г., и нельзя не признать, что он сразу вызвал огромный интерес посетителей и всегда пользовался их сочувствием. Посещаемость в праздничные дни достигала до 3.000 человек. Огромное количество экскурсантов осматривали ежегодно Музей и получали объяснения от музейных лекторов-руководителей. Может показаться странным этот интерес к слепкам, бессильным в полной мере передать то обаяние, которое внушает нам оригинальная скульптура из бронзы или мрамора, но это отношение публики к Музею слепков становится понятным, если вспомнить, как мало эстетических переживаний может дать Москва в области скульптуры.

В Музее были собраны все совершеннейшие достижения в скульптуре греческого генезиса, Средних веков и эпохи Ренессанса. В этих слепках открывался целый мир новых формально эстетических впечатлений, дотоле совершенно чуждых рядовому москвичу и большинству посетителей Музея, не бывавших за границей. И однако, несмотря на интерес, который вызывал Музей в массе посетителей, состав его коллекций не соответствовал во многом художественным интересам и запросам людей нашего века.

Главное место в Музее (по количеству зал) занимали слепки с произведений античной скульптуры, все периоды развития которой представлены с большой полнотой. Скульптуре Средневековой эпохи и Ренессанса было отдано гораздо меньше места

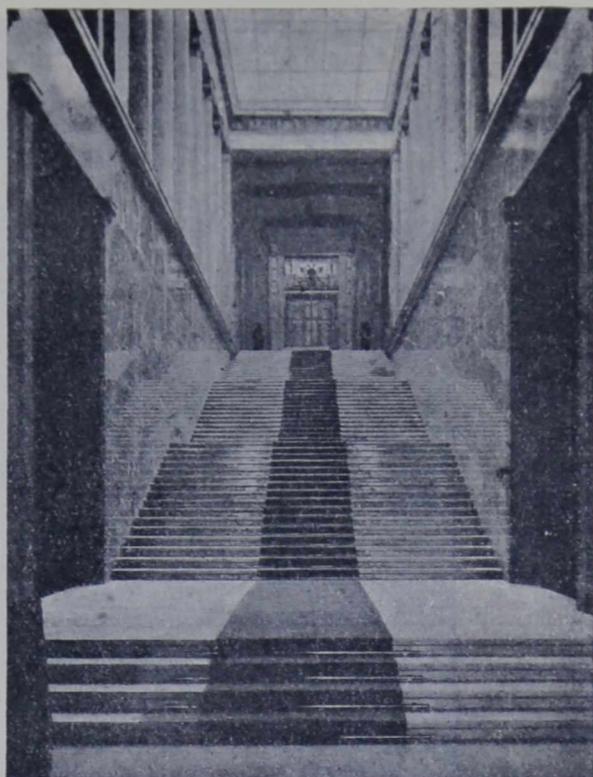
(4 зала из 23-х), и совсем не нашлось места в Музее скульптурным произведениям эпохи Барокко, Рококо, Классицизма и 19-го века. В таком составе коллекций нового Музея сказалась его историческая связь с прежним „Кабинетом Изыщных Искусств“, служившим в качестве пособия для преподавания истории античного искусства, которой ограничивалась вся программа по кафедре Истории Искусства в русских Университетах 2-й половины 19-го века.

Если в художественном смысле и в целях эстетического воспитания широкая картина эволюции античной скульптуры, как она представлена в Музее, была особенно желательна, если недостаточная полнота коллекций слепков с художественных памятников средневековья и нового времени отчасти возмещалась их необычайно удачным подбором, характеризующим главные моменты в эволюции искусства новой Европы, до 17-го в., то полное отсутствие произведений европейского искусства 17—19-го вв., которые по духу и отдельным чертам, естественно, более понятны и близки современным поколениям, явилось с самого начала досадным пробелом в программе Музея.

Но как бы полно ни была подобрана коллекция гипсовых слепков, в конце концов свойственное гипсам впечатление несколько однообразного безличия сильно умалывает для публики их художественную ценность. Это невыгодное свойство гипсовых слепков и внутренняя нелогичность назначения мраморного здания для гипсовых статуй чувствовались уже с самого начала и самими основателями Музея. Только этим можно объяснить включение в состав Музея, еще до его открытия, благодаря ходатайству профессора Цветаева, приобретенной Государством замечательной египетской коллекции В. С. Голенищева, состоящей из предметов египетского культа, быта и искусства.

За собранием Голенищева вскоре последовал ряд новых поступлений оригинального характера, принесенных в дар Музею, а именно: собрание итальянских картин XIV—XV вв., рисунки старых мастеров, образцы художественной прикладной французской бронзы XVIII в. и пр.

Так постепенно намечался новый путь в развитии Музея, который мог впоследствии привести к значительным изменениям его состава и характера. В данном случае с неизбежной закономерностью повторялась



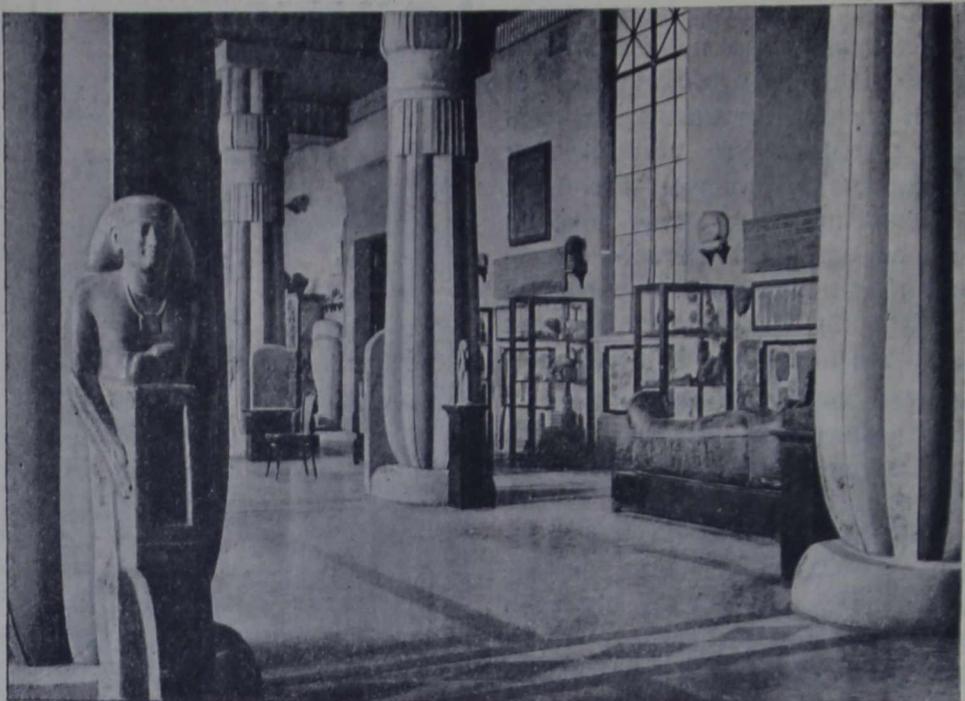
Мраморная лестница. Escalier de marbre.

история всех больших музеев, начинавших с собирания слепков. Постепенно количество оригиналов все росло в этих музеях, оттесняя слепки на второй план. Так развивался Старый Музей в Берлине, Альбертинум в Дрездене, Южно-Кенсингтонский Музей в Лондоне, Музей Изыщных Искусств в Бостоне, в начале состоявшие главным образом из слепков, а теперь известные во всем мире как замечательные музеи оригиналов. Так же точно развиваться должен был, конечно, и Музей Изыщных Искусств.

Но первые годы его существования не давали повода надеяться на быстрый прогресс в этом отношении. Музей был открыт; строители и основатели, естественно, считали свою миссию законченной, а пополнять Музей оригиналами, не имея средств на приобретения, не было возможности.

В то время, как работа научная и педагогическая, издание научных и популярных трудов и руководство экскурсиями успешно развивалось в Музее, его коллекции надолго замерли почти без изменений в своем составе.

С 1918 г., в связи с общими трудными условиями жизни, наступает для Музея бедственный период; Музей в течение 6 лет подряд (от 1918 по 1923) остается без топлива.



Зал Древнего Египта.

Salle de l'ancien Egypte.

Огромное каменное здание ежегодно подвергалось замораживанию и немного отходило и оттаивало летом. Жизнь сразу замерла в нем. Оставаясь без надзора и ремонта, стеклянная крыша, отопление, водосточные трубы все больше приходили в разрушение. Вода от таявшего снега отовсюду стала проникать в здание, замерзая на полах зимою и образуя водоемы и лужи летом. Коллекциям, особенно некоторым египетским оригиналам, грозила гибель. Цветные мраморы лестничной клетки крошились от холода и сырости мелкими кусочками, точно изъеденные червоточиной. Не имея средств на содержание Музея, Университет сократил его штаты до минимума и оставил совершенно мысль о возможности ремонта здания. Еще два-три года такого состояния, и здание Музея, так прекрасно и солидно выстроенное, обратилось бы в негодную руину; едва ли много уцелело бы и от его коллекций.

К счастью, образовавшийся за эти годы Музейный Отдел Наркомпроса, нуждаясь в здании музейного типа и зная о плачевном состоянии Музея Изящных Искусств, возбудил вопрос о передаче ему этого Музея. Музейному Отделу ясна была необходимость, во первых, спасти здание и коллекции от гибели, во вторых, изменить характер Музея, введя в него новые собрания оригинальных произведений искусства. Только при таком условии здание заполнялось подходящим по художествен-

ной ценности внутренним содержанием, Музей же получал возможность нового развития и становился из учреждения главным образом научно-учебного характера музеем искусства в настоящем широком смысле этого слова. Это превращение было неизбежно. Если не теперь, то в будущем оно должно было совершиться. Но не использовать открывшихся возможностей и пропустить время было бы, конечно, большой ошибкой.

Повидимому, все эти мотивы были признаны достаточно вескими, потому что здание Музея было передано в ведение Музейного Отдела. Тотчас же было приступлено к ремонту стеклянных крыш и системы отопления. В зиму 1923—24 г. Музей снова начали отапливать. Понемногу помещения Музея были освобождены от сырости, воды и мусора и приведены в нормальный вид. В этом же году в Музей стали поступать новые коллекции, главным образом картины старых западных мастеров, в связи с общим планом Музейного Отдела. Поставив своей целью образование хорошего музея старой западной живописи, которого всегда не доставало Москве, Музейный Отдел решил считать основой этого музея собрание старых западных картин Румянцевской галереи и дополнить ее лучшими образцами старой западной живописи из бывших частных собраний и главным образом из Эрмитажа, из Ленинградских дворцов и Государственного Фонда.



Зал картин Голландской школы.

Salle de la peinture Hollandaise.

Все эти пополнения должны были придать новой галлеее ценность и характер, отвечавшие значению Москвы, как культурного и политического центра.

Единственным удобным помещением для новой галереи могло быть лишь солидное здание музейного типа. Среди художественных музеев Москвы такой характер имело только здание Музея Изыщных Искусств. Здесь и решено было устроить галерею старых западных картин в ее новом, значительно обогащенном составе.

Вместе с западным Отделом Румянцевской картинной галереи в Музей Изыщных Искусств перешли и тесно связанный с Румянцевской Галлереей Гравюрный Кабинет, и его богатая библиотека по истории искусства с специальным отделом по истории гравюры. Введение этих новых частей в состав Музея Изыщных Искусств вызвало решительные изменения в его структуре и характере. Вместо одного Отдела, заключавшего в себе оригинальные памятники, получилось три таких Отдела. Если раньше из 22-х зал Музея оригиналы занимали, строго говоря, только один зал, все-же остальные помещения были заняты слепками, то теперь число зал, занятых оригиналами возросло до девяти. Все это меняло в корне весь характер Музея. Как ни ценно было по подбору, совершенству выполнения и составу богатое собрание слепков, все же, оно в смысле художественной ценности, естественно, должно уступить первенство оригинальным произведениям искусства.

С этого момента Музей Изыщных Искусств, сохраняя, как и прежде, свое научно-учебное значение, превращался в настоящий Музей искусства в общем и широком смысле слова. Его главный интерес и значение представляли уже оригиналы, необходимым дополнением которых, естественно, должно было явиться собрание слепков. При этом весь новый и старый материал, сосредоточенный в Музее Изыщных Искусств, был собран в нем с таким расчетом чтобы, несмотря на разнородность его отдельных частей, они легко могли быть связаны в единое музейное целое, нанизаны на общую нить, которой они все об'единяются. Эту внутреннюю связь собрания Музея дает тот общий для них всех признак, что они характеризуют старое Искусство Западной Европы или в крайнем случае могут быть с ним связаны как историко-культурное введение к его истории и первоисточник многих основных мотивов европейского

искусства. Коллекции последнего рода представляют в сущности уже зачатки Музея мирового искусства.*)

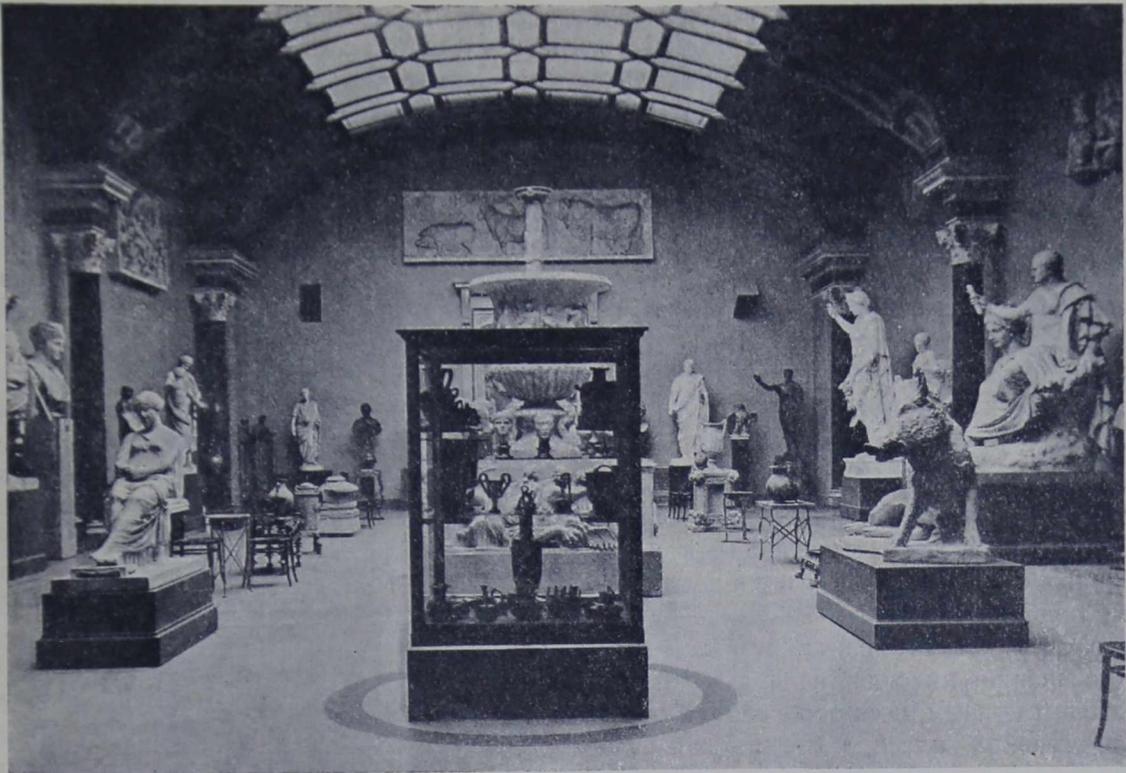
В указанных границах художественное содержание Музея Изыщных Искусств достаточно широко и разнообразно, чтобы в общем оправдать это название.

Вместе с введением в состав Музея новых оригинальных частей должна была, естественно, измениться самая конструкция Музея как цельного, проникнутого общей мыслью организма. Музей Изыщных Искусств в его новом виде и составе заключает в себе пять основных отделов.

I. Отдел Древнего Востока. На древнем Востоке, в Египте и Ассирио-Вавилонии зарождались формы и идеи, из которых многие легли в основу Европейского искусства и были самобытно им переработаны. Коллекции этого Отдела (памятники быта, религиозных верований, письменности, прикладного и монументального искусства в оригиналах и слепках) характеризуют внешнюю и духовную культуру Египта и Ассирио-Вавилонии в широком смысле слова, но поскольку внешний быт этих стран весь отмечен печатью искусства и поскольку образцы и идеи, рожденные на Древнем Востоке, находят себе новое выражение в Европейском искусстве, коллекции этого Отдела могут действительно служить превосходным историческим введением к истории искусства вообще и в частности дать интересный материал к вопросу о его происхождении и начатках.

II. Отдел Скульптуры. Коллекции этого Отдела знакомят с первой главой Европейского искусства — художественным творчеством греков и римлян. Особенно полно представлено (в слепках) развитие античной скульптуры во всех ее периодах. В Музее собраны слепки с большинства главных наиболее известных образцов античной скульптуры. Собрание ваз, терракот, монет, гемм, изделий прикладного искусства (в оригиналах), фрагментов архитектуры в слепках, античных фресок в копиях дополняют представление об искусстве античного мира. Замечательные акварели Реймана, воспроизводящие живопись катакомб, и копии равеннских и византийских мозаик характеризуют переход к искусству Средневековой Европы, которое представлено в слепках с главнейших образцов Французской, Немецкой и Итальянской

*) Отдел Древнего Востока, образцы искусства Средней Азии, Дальнего Востока.



Зал Римской Скульптуры.

Salle de la sculpture Romaine.

скульптуры Романской и Готической эпох. Период Ренессанса представлен хорошо подобранным собранием слепков с главнейших образцов итальянской, немецкой и французской скульптуры 15—16 века. Завершение Отделу дает уже намечающее путь к Барокко творчество Микель Анджело, слепки со всех главных произведений которого занимают особый зал.

III. Отдел Картинной Галлерей (оригиналы старых мастеров), в котором собраны произведения итальянских мастеров от 13 до 18 века (Фр. Франча, Тициан, Веронез, болонцы, натуралисты, Тьеполо, Гварди, Каналетто), испанские картины 16—17 века (А. Кано, Вальдес Леаль, Рибейра, Мурильо), образцы нидерландской и немецкой живописи 15—16 века, произведения Голландской школы (Рембрандт, Поттер, Стэн, Терборх, Вуверман и др.), Фламандской школы (Рубенс, Ван-Дейк, Снейдерс, Тенирс и др.), Французской, Английской, Немецкой школ 18 и 19 вв., (К. Лоррэн, Ларжильер, Ван Лоо, Ватто, Ланкре, Фрагонар, Буальи, барбизонцы, импрессионисты и друг.). Отдел Галлерей, знакомящий с живописью Западной Европы по оригиналам, восполняет представление об искусстве Средних веков и Ренессанса, поскольку оно выражено в слепках Отдела Скульптуры, и вводит уже в эпоху Ба-

рокко, Рококо, классицизма и реализма, т. е. продолжает разворачивать картину европейского искусства как раз с того момента, на котором остановилась коллекция скульптурных слепков.

IV. Отдел Гравюры, в котором собраны оригинальные образцы гравировального искусства от его начала (XV в.) до настоящего времени. Здесь представлены все школы европейской гравюры (немецкая, итальянская, французская, нидерландская, английская и русская). Полное собрание офортов Рембрандта, Остаде, Калло, большое количество листов Дюрера и малых немецких мастеров, богатое собрание французских и английских гравюр 18 в., первое по полноте и качеству листов собрание русской гравюры, придают этому Отделу выдающееся значение в Музее. Являясь по богатству вторым после Эрмитажа собранием гравюр, этот Отдел включает в свой состав более 1500 рисунков старых западных мастеров и служит прекрасным дополнением к Картинной Галлерее Музея, открывая широкий путь для интересных сравнений, для более близкого и глубокого проникновения в искусство через посредство утонченно выработанного, интимного, но в то же время и монументального по стилю, творчества художников-гравюров.

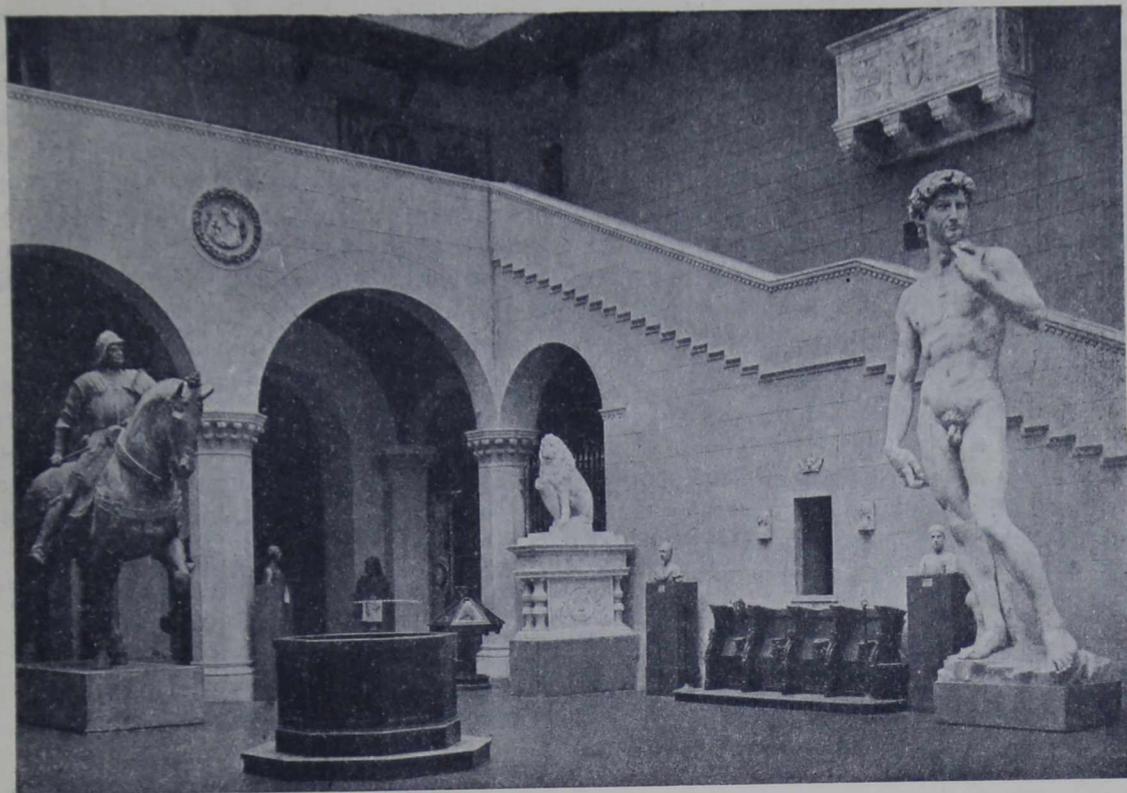
V. Отдел Библиотеки и Архива включает в себе около 30.000 томов по истории античного и западно-европейского искусства, богатое собрание фотографий и репродукций — факсимиле с гравюр и рисунков и собрание документов и научных материалов, относящихся к истории Музея и его коллекциям. Являясь лучшей специальной историко-художественной библиотекой в Москве, этот Отдел питает научную и просветительную работу всех других Отделов Музея, и имеет для него такое же значение, как мозг и сердце для живого организма.

Легко отметить в изложенной программе Отделов Музея не один существенный пробел, но осмысленная цельность всякого музейного собрания определяется не только одним подбором его коллекций, который даже в самых значительных музеях мирового значения никогда нельзя признать достаточно полным, но в особенности также и той главной идеей, которая дает музею его душу, объединяя все отдельные части его, несмотря на отсутствие некоторых звеньев, в достаточно законченное ясное целое. Отделы и коллекции Музея Изящных Искусств, вопреки всем недочетам их состава, легко объединяются такой идеей, как бы проникающей все части музейного целого.

Содержимое Музея Изящных Искусств позволяет ясно наметить две основные линии в развитии искусства Западной Европы, жизненного реализма с одной стороны и идеальной стилизации с другой. Первая из них характеризует сущность Европейского духа, вторая типична для Востока. Из их взаимодействия складывается искусство Европы. Коллекции Музея позволяют проследить как отвлеченные начала искусств Египта и Ассири-Вавилонии, с их подчинением всех искусств архитектуре, вступают на почве европейского античного мира в сочетание с реализмом греческих архаиков, восходящим в свою очередь к натурализму Критско-Микенского творчества. В идеальном совершенстве стиля Фидия европейский реализм, одухотворенный идеальным началом, впервые достигает высшего расцвета. Эллинистический период нарушает гармоническое равновесие элементов в новом тесном соприкосновении восточного и западного мира. И снова отвлеченность Востока, вместе с новой верой, проникшей с Востока, торжествует в европейском искусстве на развалинах античного мира.

Этим отвлеченным началом проникнуто искусство катакомб и Византии и романско-готическое творчество Средних веков, в котором все искусства опять подчиняются архитектуре. Но исконный реализм европейской мысли и чувства снова пробивается с помощью античной традиции из готических оков к реализму Ренессанса. Европейское искусство опять переживает расцвет идеально-героического реализма, достигающего высшей силы выражения в сочетании начал идеализма и реальности в творчестве Микель Анджело. И снова равновесие нарушается. Борьба велеречивой барочности и страстных неотступных научных и реалистических исканий европейского духа, так своеобразно выраженная в склонности Рембрандта смешивать пышные линии и краски восточных тюрбанов с прозой стоптанных туфель и грубостью простонародных типов, создает ту почву, из которой вырастает европейское искусство 19-го века. Пережив последнюю борьбу романтизма с холодной идеальностью неоклассицизма, научный реализм европейского творчества торжествует свой триумф в импрессионизме, чтобы снова обратиться к синтезу, не без влияния откровений, полученных Гогеном на одном из островов Восточного Океана. Но здесь мы уже вышли за пределы намеченного плана, ограниченного сферой старого искусства Европы и испытанных им влияний. Здесь начинается уже искусство нового мира, 20-го столетия, представленного с исключительным богатством в Москве в двух Музеях Новой Западной Живописи, образующих естественное продолжение картинных и частью скульптурных собраний Музея Изящных Искусств, с которым вместе эти два Музея и составляют одно объединенное целое — Музей Западного Искусства.

Музейный организм, построенный по указанному плану, в состоянии поставить себе ряд определенных целей, отвечающих как раз потребностям столичного города и его задачам культурного центра по отношению ко всей стране, питающейся от его богатств. Эти цели можно выразить вкратце следующим образом. Музей должен: во первых, дать возможность широкой массе с наибольшей глубиной и сознательностью воспринять и пережить, с помощью музейной работы в области экспозиции и популяризации коллекций, впечатление от собранных в Музее художественных памятников, освещаемых как эстетически, так и в их историко-культурной связи;



Дворик Средних Веков и Ренессанса.

Salle du Moyen âge et de la Renaissance.

во вторых, научно обрабатывать, исследовать и описывать собранный в Музее научно-художественный материал;

в третьих, сосредоточить в Музее значительную часть академических занятий по подготовке специалистов в истории искусства и музейных работников для художественных музеев Республики.

Таковы, в главных чертах, замысел Музея Изыщных Искусств, его новая организация и задачи.

Что даст этот Музей Москве и лицам, прибывающим в нее со всех концов С.С.С.Р.?

В этом городе, отмеченном яркою печатью древнерусского искусства имеются музеи, хранящие в себе богатые собрания образцов народного искусства и русской иконописи, имеется также замечательная галерея новой русской живописи. В таких условиях Музей Изыщных Искусств, в котором в широко развернутой картине представлено развитие европейского искусства, составит естественное, необходимое дополнение к другим художественным музеям Москвы. Впечатления, полученные в Третьяковской Галерее и других музеях от образцов родного искусства, восполнятся в Музее Изыщных Искусств до представления об искусстве общеевропейском,

до широкого понятия о художественном творчестве, как явлении общечеловеческом.

Музей Изыщных Искусств дает богатое разнообразие художественных памятников разных веков и стран и может широко раздвинуть умственные горизонты людей, стремящихся познать искусство, пережить его воздействия, искони формулирующие человечество.

В особенности важен Музей Старого Западного Искусства для творцов современного искусства, художников.

Если живое творчество в области искусства есть продукт вечно обновляющихся сил человечества, то здоровые плоды это обновление порождает лишь на почве старой эстетической традиции, познаваемой в великих откровениях гениальных в области искусства исторических эпох.

Это откровение всякого великого искусства—синтез идеи и реальности в формах идеально-типического стиля — выявляется особенно ярко в эпохи высшего расцвета европейского искусства. Естественно, что Музей Изыщных Искусств, в котором собраны великие образцы западного творчества, представит единственное в своем роде средство для воспитания эстетического вкуса и понимания сущности искусства.

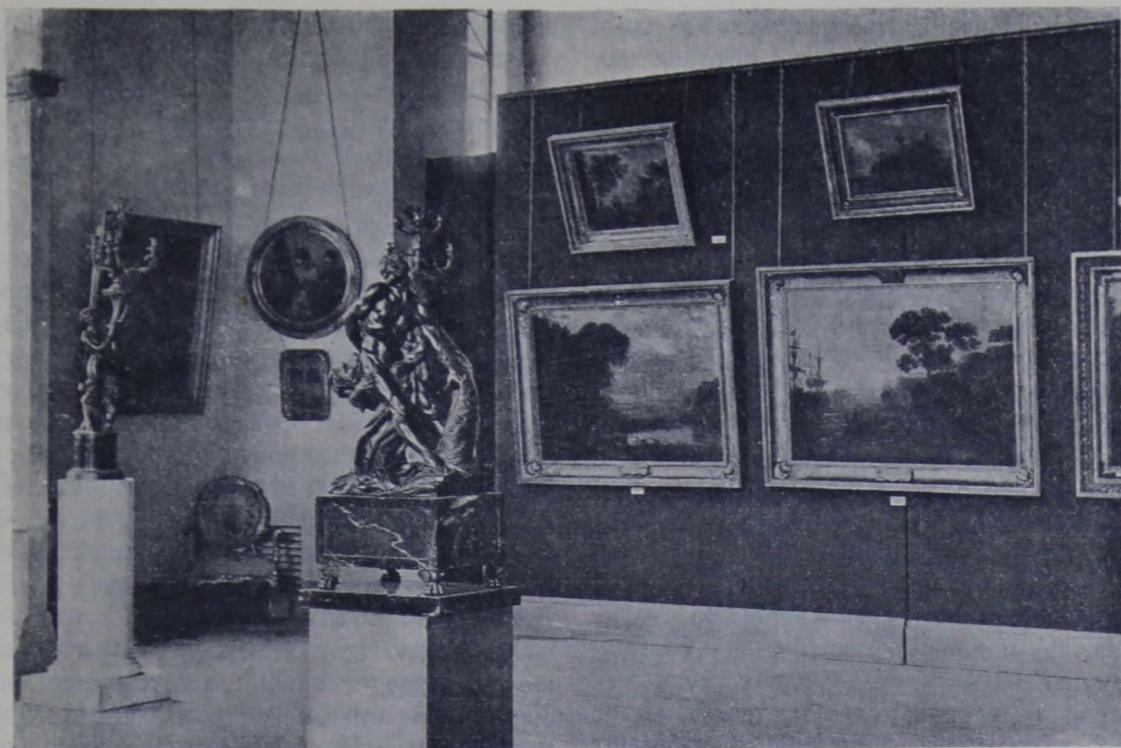
Организация Музея Изыщных Искусств в его новом виде заканчивается, но его новая жизнь только начинается. Музей не есть застывшее однажды навсегда целое, но постоянно обновляемый, растущий организм. Поэтому все усилия должны быть направлены к тому, чтобы постоянно увеличивать в нем число оригиналов, чтобы заполнять пробелы широко развернутого плана. В области старого искусства Запада осуществлять эти задачи, разумеется особенно трудно.

И если все-же Музей Изыщных Искусств реорганизуется и успешно пополняется замечательными произведениями искусства, то этим он обязан основной стихии современности — духу революции. Разрушая в своем бурном течении вековые предрас-

судки и косность, революция творит новые культурные ценности. В свете жизненных, верных и ясных научных идей, выдвинутых в революционную эпоху, давно назревшие задачи, несмотря на отдельные препятствия, разрешаются легко и сразу, как это может подтвердить возрождение Музея Изыщных Искусств, осуществленное как раз в духе тех научных принципов, которые положены в основу работы Музейного Отдела, создавшегося в годы революции.

Так стремится творческая мысль революции заложить основы лучшей, светлой жизни, создавая новый храм красоты и искусства, этих двух чудес, древних, как род людской и вечных, пока жив человек.

Н. Романов.



Зал картин Французской школы.

Salle de la peinture Française.

РОСТ МУЗЕЯ

(L'accroissement des collections du Musée,—par Abraham Ephros)

Как расти музею дальше,—и куда ему расти?—Революция избаловала нас своими музейными метаморфозами,—гигантскими скоплениями ценностей, перемещениями громадных коллекций, реорганизациями старейших Музеев, возникновением новых галлерей на пустом месте. Но эта романтическая праистория кончается. Подходят трезвые годы. Музейная жизнь республики принимает твердые очертания. Музеи кристаллизуются, перерабатывают новый материал и застывают в измененных границах. Музей Изыщных Искусств подвержен тому-же процессу. Всю долю реформ и изменений, которую он должен был вместить,—он вместил. Ему дана была даже большая встряска, нежели другим, потому что и нужды в этом было больше, нежели у других. Но сейчас и он вынужден будет разделить общую судьбу. Остается небольшой срок, и затем его горячий, чуть-чуть вулканический рост сам собой остановится. Начнется органическая, естественно замедленная жизнь, рассчитанная на постепенный ход долгих десятилетий.

Этот небольшой оставшийся срок обязует нас. Его нужно использовать в каждой возможности. Упущенное нельзя будет потом наверстать. Это ставит нам

две задачи. Прежде всего нужно выяснить,—что еще способно сейчас расти, что не исчерпало своего роста в Музее? И затем,—в каком направлении может идти этот рост.

Структура Музея проста. Она состоит из пяти слагаемых: из собрания слепков, из коллекций Древнего Востока, из картинной галереи, из библиотеки, из гравюрного кабинета. Все эти части научно значительны, количественно обширны, внутренне уравновешенны. Они могут опираться на самих себя. Они музейно устойчивы. Они вынесут долголетнее давление художественных симпатий, академического исследования и школьного просветительства. Однако их способность к дальнейшему развитию различна. Три части Музея могут еще крупно расти,—и чем скорее, чем обширнее это будет, тем лучше. Одна часть должна бы развиваться, ибо этого требуют все интересы—но, к сожалению, для этого нет материала. Наконец, одной части, наоборот, шириться не нужно, да и некуда,—она наполнена с избытком, и было бы музейно важно, чтобы она сжалась, выбросив второстепенные элементы и приняв более отчетливую форму.

Это последняя часть, разумеется,—собрание слепков. Море гипса, которое наполняло Музей в дореформенное десятилетие и ради которого, применительно к которому было воздвигнуто само здание Музея,—не знало за собой ни музейного, ни художественного оправдания. Заграничные опыты „Музея слепков“, какие довелось видеть, пока ничуть не более убедительны, нежели русские (Академия Художеств, наш Музей). Это всегда только подсобный материал, своего рода фотография трех измерений, иллюстрация в историко-художественной хрестоматии.

Правда, собрание нашего Музея—одно из наилучших по достоинствам отливки и по разнообразию своих форм. Но это разнообразие переходит, с другой стороны, в детализаторство, в гипертрофию количества, в манию вариантов, в болезнь гипсового накопления. В залах слепков—избыток населения; слепки теснят друг друга, пересекают друг друга, забегают друг перед другом. Их экспозиция суетлива и спутанна.

Сжать численность, освободить форму—такая задача представляется бесспорной. Она уже сама по себе свидетельствует, что в этой части Музею нужен не рост, не развертывание, а сокращение. Как далеко надо идти в данном направлении? Это вопрос особый, решаемый музейным чутьем и научным тактом, а не наличием отведенных под слепки зал. Но сам по себе он стоит остро и просит быстрого решения, тем более, что реорганизация Музея, требующая освобождения целостной анфилады зал под картинную галерею,—ныне ставит его вплотную и в полном объеме.

Конечно, идеально было бы опереться не на слепки, а на оригиналы. Но мы настолько хорошо сознаем неосуществимость этого, что даже не мечтаем. Никогда в сколько нибудь значительной степени Музей не обменяет своих гипсов на подлинники. Для этого нет ни источников, ни запасов. Будут единичные приобретения,—а в счастливых и еще более редких случаях придут пополнения малыми группами. Гипсовая основа нашего отдела скульптуры (и этому волей или неволей приходится подчиниться) есть неизменное данное. Тут возможны лишь частичные поправки. Накопление оригиналов будет очень скудным, очень медленным, очень постепенным. Оно

вообще мыслимо лишь из расчета не на годы, а на десятилетия. Тут Музею нужно много выдержки и много упорства. Каждый лишний подлинник устранил нужду в десятке гипсов. В этой области закон для Музея один: ищи оригиналы!

Вторая часть Музея,—собрание Древнего Востока—конечно, чрезвычайно нуждалась бы в расширении. Даже наиболее значительная и разнообразная из ее коллекций—Древне-Египетская—могла бы по внутренним своим тенденциям еще очень широко расти и развертываться. Новый притекающий материал „срастался“ бы с основным Голенищевским ядром легко и плодотворно; так было только что с группой памятников, переданных сюда из Российского Исторического Музея. Дальнейших пополнений Древне-Египетская часть очень ждет, а между тем насколько же она уравновешеннее, округленнее, дифференцированнее, нежели собрание коптское и ассиро-вавилонское. Вот где настоящая потребность в росте, подлинная тяга к росту,—и увы, минимальные возможности!

Снова вопрос развития коллекций в этой части—не вопрос текущего времени, а будущих, неспешных лет. Наиболее радикальным и наиболее плодотворным было бы решение, которое могло бы опереться на могущественную финансовую поддержку государства: нужна организация специальных экспедиций, организация раскопок, аналогичных тем, которые так настойчиво вел и ведет Запад. Наша наука и наши музеи испытывают в этом отношении одинаково острую потребность. И мы знаем, что это будет сделано, что это вовсе не мечта, а потенциальная действительность, нуждающаяся для своего осуществления лишь в упрочении финансового положения Республики. Но мы знаем также, что эта возможность будет дана не сегодня, На подготовку есть время. Его нужно использовать. Нужна популяризация идеи. Дело Музея и его ученых сил держать настойчиво и упрямо „курс на раскопки“,—заполняя промежуток впитыванием в свой состав тех отдельных памятников, которые будут проходить на рынке, или в Государственном музейном Фонде, через его поле зрения.

В несравненно лучшем положении находятся две других части Музея. И картинная галерея, и библиотека еще проходят через основную фазу роста. Они только—что вместили громадный приток нового

материала. В них произошло слияние ряда родственных коллекций, прежде раз'единенных по музеям и фондам. Этот процесс соединения был в ином случае очень сложным, в ином—очень простым. Библиотека—как диптих две свои створки—просто сомкнула обе капитальные части: исконную библиотеку Музея Изящных Искусств и библиотеку Художественного отдела б. Румянцовского Музея. Наоборот, картинная галерея выросла на сложной основе множества отдельных коллекций, которые революция сейчас об'единила в Музее. Это—хитрый узор из западных собраний Румянцовского Музея, Третьяковской галереи, коллекций Д. И. Щукина, Брокера, Харитоненко, Мандля (из Рогожско-Симоньковского музея), Государственного Музейного Фонда, передач Эрмитажа, частей Шуваловской галереи, Юсуповской галереи, Ленинградских фондов, отдельных вещей из провинции. Явно, что период „начального накопления“ уже пройден, или почти пройден, и галерея, равно как и библиотека, в главных, решающих чертах уже сложилась.

Однако, это вовсе не значит, что на сегодняшний день источники роста уже исчерпаны, и что тут тоже наступает период „постепенщины“. Здесь есть еще возможности расширения и развития, и притом именно в расчете на текущее время, когда очень многое можно сделать действием государственных рычагов и регуляторов.

По отношению к библиотеке Музея должна быть сейчас дорешена задача превращения ее в основную московскую библиотеку по истории западного искусства и древне-восточной культуры. Слияние с румянцовской историко-художественной частью дало очень многое, но не все. Есть работа, которая может быть сделана теперь-же, и которую нужно сделать теперь-же. Прежде всего представляется целесообразным провести пополнение библиотеки из материала разных, очень размножившихся и параллелирующих учреждений ученого и учебного типа. Их специальные библиотечные части, само собой разумеется, неприкосновенны. Но их вечные „наросты“, постоянные партизанские вылазки в чужие им области было бы правильно и полезно для обеих сторон ликвидировать. Эта „реквизиция излишков“ даст библиотеке Музея большой материал, столь же ненужный там, сколько важный здесь. Он утон-

чит организм нашей библиотеки. Он укрепит его. Я отнюдь не обманываюсь относительно количества трудностей, которые тут имеются. Но это только вопрос дипломатии, терпения, настойчивости,—а не существа дела. Все предпосылки для успеха имеются—от Музея зависит добиться его.

Другой библиотечной задачей является „ликвидация блокады“. За десятилетие перерыва, пробелы в западных изданиях образовались в нашей библиотеке большие. Связывать порванные нити Музей уже начал, заграничные поступления подходят,—но мы находимся в этом отношении на самой начальной ступени. Этого недостаточно. Это надо очень усилить. В противном случае нам никогда не догнать современности. Она уходит вперед быстрее, нежели успевает Музей впитывать в себя новые издания. Должно же быть наоборот. Только тогда, через некоторый промежуток времени, мы сможем наверстать упущенное. Мы все знаем, что средств мало, и что в этом вся трудность. Но надо вывертываться. Атака должна быть комбинирована. Библиотеке надо будет сочетать отпущенные кредиты с обменом, и обмен—с рыночной реализацией выдаваемых Музеем для этого частей Государственного музейного и книжного Фонда. В совокупности это может если и не разрешить, то облегчить положение.

Картинная галерея—младшее и потому любимое дитя Музея. Ее возникновение было наиболее сложным. Усилия, потраченные на соединение в общее целое такого большого и такого разнородного агломерата коллекций,—были очень велики. На подготовку ушли не месяцы, а годы. Музейная мысль должна была работать особенно упорно, а государственные рычаги действовать решительно, чтобы галерея могла возникнуть в равновесном, а не куцом виде. Теперь ее абрисы уже ясны. На предка своего, художественный отдел Румянцовского Музея, ходившего в обносках Эрмитажа,—она не похожа. Того предка широкотелая Москва всегда старалась загородить собою, чтобы не срамиться. Сейчас у столицы Союза есть прекрасная западная галерея. Конечно, мирового уровня в своем целом, как гордость и любовь наша—Эрмитаж, она не достигает. Но ее общая высота уже достаточно велика, чтобы образовать полноценный организм, а отдельные ее части стоят, или могут стоять,

на уровне европейских галлерей. Таковы— французская и голландская часть. При некоторых, кажется, не очень больших усилиях, такими могут стать и наши старые немцы. Конечно, труднее всего положение с итальянской школой. Возможности сколько-нибудь значительного развития—у нее нет. Здесь можно рассчитывать опять-таки на единичные приобретения в течение ряда лет,—а не на быстрое развертывание. Все, что можно получить сюда в качестве добавления,—пришло, или придет, из Ленинграда. В этом отношении наша братская распря с ним должна кончиться в пользу Москвы. Ленинградские скупые рыцари должны будут подчиниться. Эрмитаж не просто сыт,—он роскошествует и балуется. Вот почему в своих заявках на государственные музейные фонды Москва может быть и должна быть требовательна. Если не из этих запасов,—то откуда же? При этом в особенности важно провести твердую программу не столько по отношению к слабейшим, сколько по отношению к сильнейшим частям нашей галлерей. Ее значительность и ее уровень могут достигнуть нужной высоты, если до возможных пределов будут пополнены и развиты ее лучшие отделы. В частности для французского и голландского отдела ленинградские фонды имеют решающее значение. И они должны будут его сыграть.

Наконец—гравюрный кабинет. Его основная, капитальная часть только что перешла в наш Музей из Румянцовского Музея; к ней присоединено наше собрание рисунков. В своей юнейшей группе, в гравюрах мастеров последних десятилетий накопленный материал не имеет равного,—в этом отношении наш Музей стоит на первом месте в Республике. Развивать этот отдел,

пополнять его пробелы—нетрудно. Это доступно и художественно, и финансово. Современная гравюра обильна и дешева, рисунок не дорог. Больше усилий потребует развитие отделов старой западной гравюры. Здесь есть крупные изъяны, пропуски, неравномерности. Но решать задачу и тут будет вовсе не так трудно,—стоит ее только поставить реально и точно. Запасов, в особенности Ленинградских,—в частности дублетных накоплений Эрмитажа—для большинства случаев, повидимому, будет достаточно. Но и обращение к рынку, даже заграничному, здесь доступнее, чем где бы то ни было: предложение тут широкое, разнообразное, и пожалуй даже, по ценам,—«божеское». Центральную долю внимания, затрат, потребует старый западный рисунок. У нас его в музейном фонде нет, Эрмитаж едва ли будет щедр, а заграничный рынок здесь сравнительно дорог. Эта область будет проявлять тенденцию к медленному росту. Тем обязательнее использование всех наших внутренних возможностей; быть может, было бы целесообразным сейчас усиленно взяться за развитие гравюры, чтобы в дальнейшем весь центр работы переместить на рисунок.

Таковы пути роста Музея. Они обусловлены историческими особенностями текущих лет. Только сейчас можно еще лепить облик Музея так, как надо, как мечтается нашему поколению. Сейчас можно еще дать ему индивидуальность, и положить опорные камни его развитию. Подсчетом ошибок и утрат можно будет заняться на историческом досуге. Для размышлений будут десятилетия, для действий—лишь это время.

Абрам Эфрос.



Изображение гравированное на печати-цилиндре царя Артаксеркса, увелич. в 3 раза.

Image gravée sur le sceau du roi Artaxerxès agrandie 3 fois.

ПЕЧАТЬ ЦАРЯ АРТАКСЕРКСА.

(Le Sceau du Roi Artaxerxès—par W. Chileyko).

В собрание резных камней Музея поступил приобретенный в прошлом феврале у Е. П. Федоренко, найденный на древнем Киммерийском берегу великолепный халцедоновый цилиндр с изображением и надписью персидского династа Артаксеркса. Эта именная царская печать, вторая сохранившаяся от времени персидского завоевания, является одним из лучших и значительнейших памятников глиптики Ахеменидов. Сообщаемые в пояснение к facsimile цилиндра некоторые замечания извлечены из более подробно обоснованной дипломатической характеристики этого памятника, доложенной в собрании Российской Академии Истории Материальной Культуры.

Сцена, опоясывающая цилиндр, неподражаема по мягкому изяществу работы. Артаксеркс, в высокой золотой короне, в пестром кандии, распахнутом над отороченным цветной каймой хитоном, с луком и колчаном за плечами, в кожаных персидских башмаках, идет торжественным тяжелым шагом, опираясь на повернутое острием к земле копьё. За победителем, нанизанные на веревку в знак покорности, ступают в ряд три пленника, курчавые и безбородые, со связанными за спиной руками, в разукрашенных шитьем гиматиях и длинных туниках, обшитых у подола бахромой. За пленниками висится покрытая плодами финиковая пальма. В поле между пальмой

и царем двумя девятизначными строками вырезана клинописная персидская легенда: «Я—Артахшатра, великий царь».

Эмблематическая пальма в этой композиции одна заимствована из репертуара резчика печатей¹⁾; основная тема вся вдохновлена произведением монументального искусства, вроде Бехистунского рельефа Дария. Под опрокинутым копьём царя угадывается простертый враг; высокая корона—никогда корона не изображалась такой высокой—отражает персеполитанскую тиару; группа пленников²⁾ парафразирует в малоазийском ладе взятых на веревку Дарием «лгунов». Счастливая случайность сохранила нам исполненный на ту же тему несколько позднейший вариант,—печать, приобретенную в Керчи Звенигородским³⁾.

1) На цилиндре царское изображение диаметрально противоположно пальме; нарочитость этой антитезы явствует из сделанных на нижнем ободке цилиндра маленьких зарубок, размечающих расположение фигур. По этому антитетическому принципу построены классические сочинения на символические темы, типа Furtwängler, Antike Gemmen I 13, 16 (ср. Геродот I 108 и особенно Плутарх, Араг XIII).

2) Такая композиция наложенных одна на другую фигур повторяется еще на гемме Звенигородского и на печати Weber, Altor. Siegelbilder № 523.

3) Отчеты Арх. Ком. 1881, атлас, табл. V, 8—9. Относительно удара копьём ср. Sargé, Alt-pers. Kunst 52, № 2. Свойственные охотничьим



Печать - цилиндр царя Артаксеркса.
Le Sceau du roi Artaxerxès.

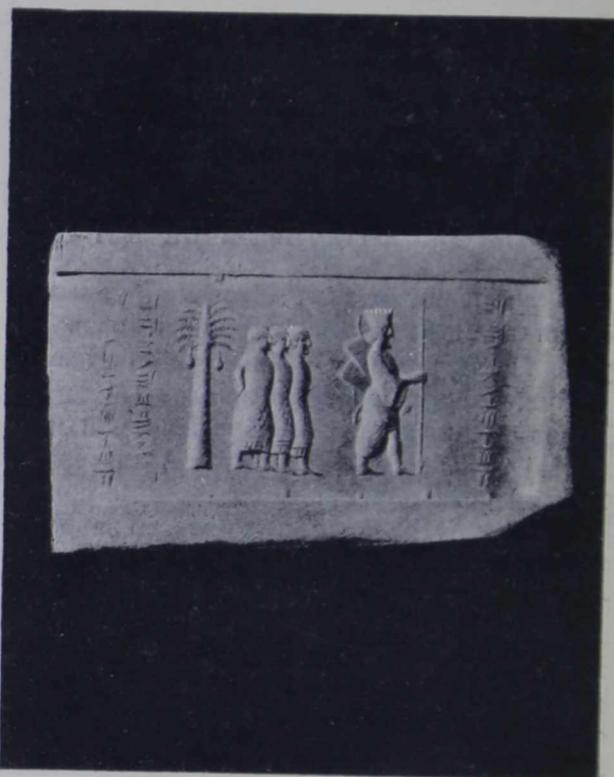
Те же пленники, числом четыре, влекутся на веревке за царем; но здесь они размещены просторнее и композиционно ближе к веренице Бехистунского рельефа, на царя надет военный головной убор «бессмертной» гвардии, а под копьем царя дрожит упавший в бегстве на одно колено, венчаный малоазиатской митрой враг. Исчезновение этого царского трофея с Артаксеркса цилиндра очевидно обусловлено какой-то посторонней силой, учтенной мастером сверх художественного замысла печати.

Изображение поддерживающих царский трон народов на гробнице Дария Гистаспа поясняется в надгробной надписи словами: «Если б ты задумался, сколькими странами владеет царь Дарий, посмотри на образ тех, кто здесь несет мой трон, и ты узнаешь их; и ты узнаешь: далеко прошло персидское копьё». Приложенный к символике московского цилиндра, этот очень компетентный комментарий раскрывает нам провинциальное значение изображенной на печати Артаксеркса сцены. Пленники царя исторгнуты из одного народа; символический язык печати утверждает власть персидского монарха над представленной в лице своих сынов страной. Киммерийское происхождение цилиндра позволяет видеть в нем персидскую регалию, доверенную управлявшему Босфором Киммерийским царскому сатрапу. С этой величавой и спокойной государственной печати удален, как непри-

личествующий, мотив победы, украшающий печать в собрании Звенигородского.

Провинциальной государственной печатью был и найденный в Египте Дариев цилиндр, изображающий царя на колеснице, убивающего львов ¹⁾. Несвойственной персидскому искусству ²⁾, этой композицией помечены чеканившиеся при Дарии II (осень 424—405) сидонские серебряные октодрахмы. Вариант, присвоенный позднему чекану этих денег, повторяется недавно изданным, без надписи и неизвестного происхождения, цилиндром в Lewes House ³⁾.

В династии Ахеменидов имя Артаксеркса принадлежало трем царям. Возможность датировки нового цилиндра Артаксерксом III Охом (358—338) или Артаксерксом II



Восковой оттиск печати царя Артаксеркса.
Empreinte en cire du sceau du roi Artaxerxès.

сценам развернутый торс и копьё в руке, занесенной назад (Weber, Altor. Siegebilder №№ 508, 511, 521), восходят к позе лучника (Furtwängler, Ant. Gemmen III S. 121, № 84).

¹⁾ Первое издание: G. Grotefend, Neue Beiträge zur Erläuterung der babylonischen Keilschrift, Hannover 1840, S. 5, fig. II.

²⁾ Персидские цари охотились верхами или пешие (Геродот III, 129; Плутарх, Артаксеркс VI, и свидетельства печатей). Круг распространения подобных композиций см. Studniczka, Jahrb. Arch. Inst. XXII, 147—196.

³⁾ J. D. Beazley, The Lewes House collection of ancient gems, Oxford 1920 pl. I, № 8.

Мнемоном (404—358), мне кажется, исключена. Цилиндром Дария II Нота и печатью в Lewes House отмечены два крайних термина в развитии персидско-финикийской глиптики с исхода V-го по склон IV-го столетия до нашей эпохи; превосходная босфорская работа позднего периода представлена цилиндром из Анапы (царь перед богиней—Девой) в Эрмитаже ⁴). Очень близкая по времени к цилиндру Дария, печать в собрании Звенигородского лежит вне этого периода, и вне его должны лежать печати Coll. de Clercq I 364, Артаксеркса, Аму - Дарьинская ⁵) и маленький цилиндр VA3022 берлинского Музея ⁶). Внешняя особенность, объединяющая эти

геммы,—кандий, поднятый или раскрытый над ступающей вперед ногой, свидетельствуется печатями, оттиснутыми на контрактах, датированных годами Артаксеркса I Долгорука (465/4—425) ⁷).

Этим царствованием и датируется московская печать. Началу Артаксерксова правления принадлежат московский и Аму-Дарьинский, вспоминая победу над бактрийцами, цилиндры; позже помещается цилиндр Берлинского Музея, и к исходу царствования относится печать в собрании Звенигородского. Цилиндр Coll. de Clercq, старейший в этой группе, вероятно должен быть определен еще годами Ксеркса.

В. Шилейко.

⁴) Отчеты Арх. Ком. 1882—88, 64.

⁵) Dalton, *Treasur. of the Oxus XXIII*; Sarre, *Die Kunst des alten Persien*, Taf. 52, № 2.

⁶) Weber, *Altorientalische Siegelbilder* № 464a.

⁷) A. T. Clay, *Babylonian Expedition IX* pl. VII № 8, IX № 12, IX №№ 19—21.

МРАМОРНЫЙ ТОРС „АФРОДИТЫ ХВОЩИНСКОГО“.

(Torse de marbre d'Aphrodite de la collection Khwoschinsky—par N. Scherbakoff).

В мае месяце 1924 года из Государственного Фонда передан был, по постановлению отдела по делам Музеев Главнауки, в Античный Подотдел Музея мраморный женский торс, приобретенный отделом Музеев из бывшего собрания Хвощинского, к которому в свое время торс перешел от министра земледелия и государственных имуществ А. С. Ермолова. Пока не удалось выяснить, когда и где А. С. Ермолов купил торс.

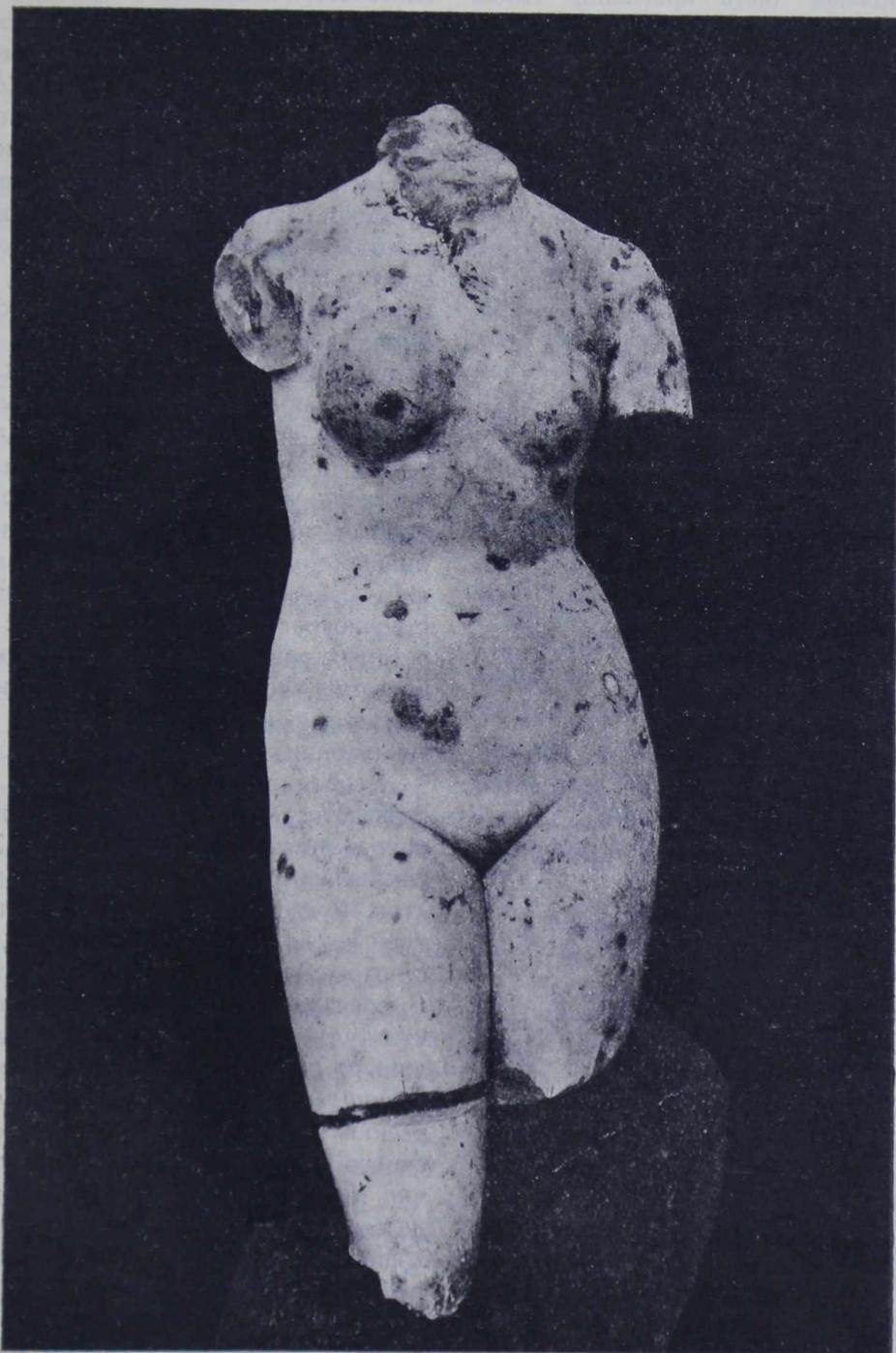
Наибольшая высота торса (от облома шеи до облома правой ноги), 0,95 м., высота от шеи до откола левой ноги (спереди) 0,84 м., ширина в плечах 0,38 м. Изваян торс из великолепного, мелко-зернистого, белого, по всей видимости, не италийского, а греческого островного мрамора, который, от времени, покрылся очаровательной, желтовато-телесного цвета патиной, своим золотистым отсветом сообщившей изваянию жизненную мягкость и теплоту; местами, больше на лицевой стороне, проступили пятна ржавчины,—результат неизбежного окисления железистых составных частей мрамора, и кое-где заметны небольшие темноватые пятна, образовавшиеся, надо думать, от долгого пребывания торса в земле, где он неминуемо подвергался некоторым разрушительным влияниям почвы.

Когда-то целая, статуя, как это явствует из прилагаемых снимков, не дошла, к сожалению, в своем изначальном виде,—обычная судьба почти всех мраморных статуй-антиков, едва ли не общее для них правило. У описываемого торса отбиты: голова, вся правая рука, левая рука от середины плеча, правая нога несколько ниже коленной чашки (причем на бедре, ближе к колену, имеется почти сплошной выпадок шириною приблизительно в 0,01 м.) и левая нога немного ниже середины бедра; несколько повреждена верхняя часть левой груди, вся поверхность лицевой стороны кое-где носит следы легких царапин. На тыловой стороне около шеи сохранилась извивающаяся прядь волос, падающая на спину,—вероятно, конец косы, собранной в пышную прическу; спина пострадала от лежания торса где-то на каменном полу,—она вся испещрена царапинами; жестоко пострадала левая ягодица, отбитая, как надо судить по характеру и свежести отколов,

в недавнее время при варварской попытке укрепления сзади металлического стержня—опоры. В срезе правого плеча имеется металлический стержень, служивший вероятно для прикрепления недостающего теперь правого плеча; в срезе правой ноги также пропущен железный прут, каковой имеется и ниже спины, и третье отверстие видно в обломе левого бедра: при посредстве трех последних стержней—опор торс когда-то был укреплен в стоячем положении на каком-нибудь каменном постаменте.

Торс изображает стоящую молодую, необыкновенно красивых, стройных, нежных пропорций, совершенно обнаженную, изящную женщину, о позе которой можно составить достаточно верное представление как на основании данных самого торса, так и из сопоставления и сравнения его с аналогичными ему изваяниями: все эти указания позволяют восстановить облик статуи в композиции, почти тождественной с изваянием «Афродиты Медичейской», (Флоренция, Уффици) и «Афродиты Таврической» (Государственный Эрмитаж). Опираясь на левую ногу, слегка согнув и выставив вперед и немного влево правую ногу, женщина правой кистью прикрывала левую грудь, а кистью левой руки—лоно. Голова была слегка наклонена и немного повернута вправо, куда обращено было лицо. Левая нога касалась земли всей своей ступней, правая ступня была согнута и опорю служила лишь ее передняя часть с пальцами. Вся статуя изваяна была из одного, цельного блока мрамора; левая рука, во избежание могущего быть отлома, была прикреплена в середине предплечья, тыловой его стороной, к левой стороне живота при помощи невысокого мраморного бруска, следы которого (заполненное замазкой отверстие) сохранились на левой части живота. Около левой ноги возможно представлять себе какой-нибудь атрибут, символ,—вазу, дельфина, как, например, у Афродиты Медичейской.

Изумительно красивые формы идеально сложенного, женственного тела, обнаженность, стыдливо-кокетливый мотив прикрытия груди и лона не оставляют никакого сомнения в том, что торс принадлежит Афродите (Венере), этой необорной богине любви и красоты,—двух понятий, которые греки, сознавая их исконное сродство, их



Торс Афродиты (из собр. Хвоцинского). Мрамор, выс. 0,95 м.
Torse de marbre d'Aphrodite de la collection Khwoschinsky. Haut, 0,95 m.

природную, извечную неразлучность, соединили в едином могучем, величаво-обаятельном образе Афродиты: красота порождает любовь, ту любовь, которая, в свою очередь, должна быть красивой, чтобы явиться верным отблеском, отражением своего чистого источника. Любовь красоты и красота любви и в любви,—вот что вещает Афродита, великая, всевластная, ласково-благодатная и в то же время стихийно-губительная, всех склоняющая под свое ярмо: нет силы превыше ее, и горе тому, кто надменно противится приветным зовам златокудрой богини, охраняющей, путем зарождения все новых и новых поколений, принципы неумирания и бессмертия личностей.

„Чьей славою земля, чьим блеском небо
Озарено—Киприда я. Везде
От Понта до Атлантовых пределов
Я надо всеми властвую, чей взор
Ласкает солнца свет,—того лелея,
Кто власть мою приемлет, и карая
Того, кто гордо борется со мной“...¹⁾

так возвещает о себе самой Афродита в «Ипполите», одной из величайших трагедий Эврипида (480—406 гг. до Р. Х.)

„Она могуча в сонме смертных“,

предостерегает Ипполита старый раб Федея, и в следующих словах хора (четвертый стасим) мы снова слышим античные голоса о безграничной власти всепобедной Афродиты над всем сущим:

„О Киприда, суровую душу людей
И богов железную волю
Ты, богиня, сгибаешь“...

Наконец, и гимн восторга, восхищения, и жуткий вопль ужаса, отчаяния, полной раздавленности вырываются из уст кормилицы, видящей, как гибнет Федра:

„(Любовь)—восторг; она же—и страданье...
Поток Киприды

Остановить нельзя ведь: уступи—
Тебя волной он ласковой обнимет;
А кто надменно спорит с ним, того,
Схватив, он низвергает беспощадно.
И в высоте эфирной, и в морской
Пучине—власть Киприды, и повсюду
Творения ее. Она в сердцах
Рождает страсть, и все в ее кошице
Мы зернами когда-то были...

Киприда, ты не бог,
Ты больше бога“...

Впервые Пракситель (приблизительно 392—337 гг. до Р. Х.) в своей знамени-

той Книдской Афродите изваял богиню без всяких покровов,—это был, как увидим ниже, одновременно и резкий разрыв с традициями подлинно-эллинского, классического искусства предшествовавшего Праксителю века, и естественное явление логики художественно-иконографического развития греческой пластики. Аттическое искусство V века до Р. Х. со строгостью своих нравов, своим благочестием, своею неукоснительною верностью религиозным чувствам и верованиям предков, изображало Афродиту в одеяниях: таковой предстает она перед нами, например, на восточном фризе Парфенона, в Берлинской статуе Фидиева круга «Афродита на черепашке», в лурской статуе так называемой Афродиты в садах, оригинал коей приписывается Фидиеву ученику, Алкамену Младшему. Но такое представление Афродиты, будучи чисто и узко эллинским, не стало каноничным, ибо оно не согласовалось с глубинным пониманием Афродиты, всеми корнями своего сложного, сокровенного, таинственного существа связанной с Востоком; в самых ранних изваяниях этого великого божества, восходящих к энеолиту (медно-каменному веку) перед нами—«нагая богиня», олицетворение вечной женственности.

К середине IV в. до Р. Х. уже стали раздаваться первые гулы приближающейся новой эпохи, шедшей на смену Эллинству, слышались голоса, звавшие снова на Восток, куда стремительно и полились культурные волны Эллинства, где, слившись с потоками восточных культурных наследий, и создали то многогранное, многоликое, культурное богатство, что называется Эллинизмом и что до сих пор сохранило свое влияние во всем мире. Хотя и чисто аттический художник, Пракситель, верный духу своего времени, чутко-гениально увековечил последний, воплотив существо Афродиты в новом облике,—так создана была, возникла Афродита Книдская, это каноничное изваяние для всех последующих времен. Обнажение Киприды Праксителя внешне оправдывается самим мотивом: богиня, прежде чем погрузиться в прохладу вод, сбросила свои «блестящие» покровы. Вскоре за Праксителем, и явно под воздействием художественно-иконографических воззрений его школы и круга, возник и тот, всем хорошо знакомый тип богини, лучшими отзвуками коего считаются Афродита Медичейская и Капитолийская. Понемногу умалаялся элемент кумира, отходил культовый взгляд на изваяния Киприды, и

¹⁾ Все выдержки из «Ипполита» даны в переводе И. Ф. Анненского, под редакцией Ф. Ф. Зелинского (Театр Эврипида, т. 2. Москва, 1917 г.).

последние, в эпоху эллинистическую, с легким видоизменением начального типа, становились прелестными, жеманными представительницами галантного, изящно-утонченного эллинистического мировосприятия.

Не к чему приводить тот общеизвестный факт, что подавляющее большинство греческих изваяний не дошло в оригиналах, о них мы судим обычно лишь по копиям римского времени, не всегда и стилистически верным, и обладающим эстетическими достоинствами, хотя и бесконечно важным по своим композиционным, типологическим качествам. Исполнение торса „Афродиты Хвоцинского“ настолько тонко прочувствовано, непосредственно и художественно, что изваяние нельзя считать за произведение римского периода: бесспорно, мы имеем дело с мастерством грека эпохи еще эллинистической, скорее всего II в. до Р. Х. Стиль торса, артистическое понимание обаяния обнаженного женского тела, чистого своею обнаженностью, умелый подход к мрамору, врожденное проникновение в тайнодейственную, эстетическую силу этого благородного камня, необычайная чуткость и правдивость в выявлении самых тончайших, еле уловимых линий и форм тела,—все это выдает глаз и руку грека, воспитавшего свой художественный вкус на величайших образцах греческого искусства. Можно целыми часами стоять перед торсом и любоваться им, и чем дольше всматриваться в него, тем неотразимее начинает он увлекать, завораживать чарами своего эстетического бытия; забываешь, что это—лишь часть статуи, что нет головы, рук, ног. Не верится, что стоишь перед мрамором, что видишь камень. Ясно, до жуткости ясно чувствуешь, как вдохновенно и в то-же время просто, жизненно правдиво переданы все элементы тела,—тонкая, нежная, бархатистая, теплая кожа, под ней мускулы и мышцы, за ними костяк: Афродита дышит, она может встать. Когда торс, привезенный в Музей, был освобожден от упаковочного материала,—стружек и сена,—и сверкнули эта ослепительная, лучезарная белизна ее и жизненность вечной женствен-

ности, то нам невольно вспомнилась захватывающая сцена из „Воскресших богов“ Д. С. Мережковского, где речь идет о „белой дьяволице“ только что открытой статуе Афродиты. И здесь снова она, эта сладостно-страшная, гибельно-ласковая „белая дьяволица“.

В художественно-реставрационном Отделе Музея уже закончены, под непосредственным наблюдением и руководством художников В. Д. Сухова и М. С. Родионова, крайне сложные и ответственные работы по очистке торса, его укреплению на пьедестале, и торс в настоящее время выставлен в мраморной колоннаде парадной лестницы. Никакой реставрации, в смысле восстановления утраченных частей, произведено не будет, ибо наукою художественной археологии твердо установлено, что реконструкции не столько восполняют фрагментированный античный оригинал, сколько вредят его художественной и научной ценности.

Взирая на изящную „Афродиту Хвоцинского“, эту лучшую жемчужину, перл Античного Подотдела, этот неиссякаемый источник эстетического образования и воспитания, многие поймут, что во времена далекие, стародавние, из-за одной только статуи вспыхивали народные мятежи. Вот что, например, читаем мы у Плиния Старшего (23—79 гг.) про статую „Апоксимена“ работы Лисиппа (приблизительно 380—300 гг. до Р. Х.): „(Статую атлета, очищающего себя от пыли) Марк Агриппа (62—12 гг. до Р. Х.) поставил перед своими термами, причем эта статуя вызвала удивительную любовь со стороны императора Тиберия (14—37 гг.): хотя он и сдерживал свои порывы в начале своего правления, однако тут он не мог совладать с собою и перенес эту статую в (свой дворец), заменив ее другой статуей. Это показалось римскому народу такой обидой, что он криками в театре требовал возвращения именно этого Апоксимена. И император, хотя очень любил эту статую, все-таки поставил ее на старое место“ (Плин. XXXIV, 62; пер. Б. В. Варнеке).

Н. Щербakov,

КУЛЬТУРНО - ПРОСВЕТИТЕЛЬНАЯ РАБОТА В МУЗЕЕ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ.

(Travaux d'instruction et de popularisation du Musée des Beaux Arts,—par N. Romanoff)

Одной из самых важных задач современного музея искусства является работа культурно-просветительная, ставящая своей целью—объяснить широким массам посетителей музея условия возникновения, культурно-общественный смысл и эстетические формы художественных произведений, законы и значение искусства.

В музеях Европы и особенно Америки эта задача в последние 15—20 лет сильно выдвинута вперед. В современных русских условиях, когда основную массу посетителей музеев составляют главным образом большие группы и отдельные представители трудящихся, эта задача становится тем более важной, и во всяком случае не меньшей по значению в общей музейной жизни и работе, чем научное описание и издание памятников или музейная регистрация, хранение и размещение художественных произведений в залах музея. Культурно-просветительная работа в высшей степени существенна в жизни современного музея уже потому, что она даже одна, сама по себе, могла бы оправдать его существование, как широкой школы художественного воспитания и самовоспитания масс, недаром при некоторых музеях (напр. в Берлине, в Бостоне) существуют в качестве их органических частей-придатков художественно-промышленные школы.

Еще не так давно за дело художественного воспитания посетителей брался всякий, кто имел достаточный запас смелости и беззаботности. И гиды итальянских музеев с их традиционно-наивными ошибками и занимательными анекдотами, конечно, должны считаться далеко не худшими среди подобных добровольцев в области художественного воспитания, не способных видеть в художественном произведении что-нибудь более глубокое, чем изображенный в нем сюжет. В особенности многочисленны стали эти добровольцы у нас в Москве в течение последних лет, когда начали в большом количестве организовываться группы экскурсантов по музеям из красноармейцев, рабочих, учащихся ВУЗ'ов и др., и появляться особые бюро для их организации, приглашавшие в ка-

честве руководителей неподготовленных лиц. Подобные руководители обычно не смущаясь говорили все, что придет в голову, перед произведениями искусства в музеях, но совершенно забывали при этом сказать хоть одно слово о сущности самого искусства, о гамме колорита и законах ритма, пропорций, т.е. об искусстве как явлении красоты и художественной правды.

К счастью, ретивые руководители такого рода понемногу исчезают и количественно сокращаются, и работа по художественному воспитанию переходит в твердые и опытные руки особых научно-педагогических институтов, экскурсионных органов Главполитпросвета, бюро Муз. Отдела и отдельных музеев. И этому можно только радоваться, потому что эти учреждения выпускают или предлагают научно и методически подготовленных руководителей, а запрос на опытных, серьезных руководителей так велик, что дела хватит на всех. Но особые оттенки в работе, конечно, всегда будут. Руководители, не связанные непосредственно с музеем, стремятся большей частью свободней и тесней сблизить искусство с современной жизнью и общественностью, между тем как лекторы-руководители, состоящие в штате современных музеев, люди с специальной научной подготовкой в области археологии, этнографии или истории искусства, всегда естественно, склонны отдавать больше внимания самодовлеющей сущности предметов, хранимых в Музее, изучение которых они сделали целью своей жизни. И если некоторым эта черта может показаться слабой стороной музейных лекторов-руководителей, то с точки зрения всякого музея, посвященного определенной области науки или искусства, в этом заключается их главное преимущество и сила. Участвуя в работе и жизни музея, они прекрасно знают каждый уголок его, им известны все лучшие перлы его коллекций, обычно ускользающие от беглых и рассеянных взоров рядового посетителя, им знакомы, так сказать, интимные тайны музейных предметов, им хорошо известны общие задачи и стремления музея, научная исто-

рия, значение и главные особенности каждого предмета и их общая взаимная связь в музее. Этих преимуществ, конечно, не могут иметь руководители со стороны. Вот почему современные музеи (культурно-исторические, этнографические, художественные) считают чрезвычайно важным и желательным иметь своих штатных руководителей, которые стоя на страже интересов музея, могли бы в то-же время наилучшим образом ознакомить слушателей экскурсантов с сокровищами данного музея, ввести их в основную сущность той области человеческого творчества, которой посвящен музей, и раскрыть всю присущую ей глубину и широту. Такой руководитель не будет требовать во что бы то ни стало от музея, чтобы он пропустил через свои залы в праздничный день колоссальное количество экскурсий, хотя бы это угрожало в конце концов повреждением памятников, но такой руководитель не будет также говорить пустяков, за которые пришлось бы краснеть музею как научному учреждению. Жизненность работы музейных лекторов - руководителей и серьезный характер ее результатов обеспечен уже самым методом ее подготовки, теми товарищескими совещаниями лекторов-руководителей, ученых сотрудников-специалистов и заведующих отделами музея, на которых в сущности и выполняется главная часть культурно-просветительной работы: устанавливаются ее методы, предлагаются темы, обсуждаются планы объяснений и лекций. Так при взаимном контроле и критике, *viribus unitis* (объединенными силами) выправляются, дополняются и совершенствуются все стороны общей работы.

Как раз Музей Изыщных Искусств представляет особенно широкое и удобное поле для экскурсионной работы и в особенности для руководителей музейного типа. Его разнообразный состав: замечательный Египетский отдел оригиналов, богатое собрание слепков с скульптур античных, средневековых и эпохи Возрождения, редкая коллекция гравюр и галерея картин старых западных мастеров, дает необъятный материал руководителю для разъяснений как культурно-общественного содержания так и эстетической сущности искусства, но нельзя забыть, что этот материал часто носит очень специальный характер, что понять и глубоко прочувствовать стиль египетских рельефов или картину старого мастера без помощи нескольких лучей света, брошенных на

данный образ опытным специалистом, удастся далеко не всякому, вернее, меньшинству, и что именно в музее искусства особенно необходимы лекторы-руководители с специальной историко-художественной подготовкой, тесно связанные со всей жизнью музея. Такие лекторы-руководители, к сожалению, пока только в количестве трех, имеются в штате Музея Изыщных Искусств. Их сил, конечно, недостаточно, чтоб удовлетворить все требования и запросы, и им на помощь приходят остальные научные сотрудники, поскольку это позволяют другие специально поставленные им задания.

С 1-го января по 1-е октября 1924 г. лекторы-руководители и научные сотрудники Музея провели более 400 экскурсий, т.е. половину всех экскурсий, посетивших Музей за это время. Руководство от Музея для экскурсий бесплатно. *)

Все экскурсии допускаются в Музей по предварительной записи (при условии обычной установленной входной платы в Музей в 10 коп. с экскурсанта, за исключением пятницы, когда вход для экскурсий бесплатный. Руководство от Музея также может быть предоставлено лишь по предварительной записи.

Объяснения даются то с преобладанием беседного метода, то с преобладанием связного изложения. В последнем случае руководство приближается к типу лекции.

Такие отдельные лекции или небольшие курсы лекций**), требующие специальной подготовительной работы от лектора, также входят в программу культурно-просветительной работы Музея. Список таких чтений и курсов будет своевременно опубликован. Ниже указаны (стр. 30) основные правила, установленные Музеем как в целях сохранности выставленных предметов, так и удобства самих экскурсантов. Все дальнейшие сведения о ходе, формах и развитии культурно-просветительной работы Музея будут сообщаться в дальнейших выпусках „Жизни Музея“. Мы убеждены, что в этой области Музею удастся сделать очень многое, что установит тесную и прочную

*) За исключением тех случаев, когда лекторы-руководители и научные сотрудники Музея уже выполнили свою норму ежедневной работы. В таком случае Музей может предоставить руководителя только при условии оплаты его труда участниками экскурсии по установленным нормам.

**) По предварительной записи.

связь его с широкой массой посетителей и в частности с группами трудящихся.

Но успех музейной работы в этом направлении зависит в значительной степени от внешних условий: наличия оборудованной аудитории (в дополнение к музейным залам), волшебного фонаря, коллекции диапозитивов. В распоряжении Музея имеется превосходная коллекция диапозитивов, которая может постоянно пополняться, при условии некоторых затрат. Но необходимо еще устроить аудиторию и приобрести волшебный фонарь и эпидиоскоп. Мы не сомневаемся, что Отдел Музеев Главнауки, так много сделавший уже для возрождения Государственного Музея Изыщных Искусств, придет и в этом деле

на помощь Музею, чтобы добыть необходимые ассигнования для этой цели. Правильная и широкая постановка культурно-воспитательной работы в музеях есть ближайшая очередная задача нашей современности. Это дело говорит само за себя. Значение музея, как академии в научном смысле и как широкой школы красоты (а эти два лица его всегда тесно связаны), служит лучшим оправданием самого существования музеев. О затратах в этом направлении не придется жалеть; они вернутся сторицей в виде значительного повышения общего уровня культуры масс.

Н. Романов.

ЛЕГЕНДА О ГРЮНЕВАЛЬДЕ.

(Légende de Matthias Grunewald).

«... Martin d'Ashafenbourg, bien plus estimé infiniment qu'Albert Dure, mais peu connu en France».

Balthasar de Monconys, 1665.

Странный на первый взгляд факт, что все русские художественные собрания на редкость бедны старо-немецкой живописью, несмотря на то, что с Германией Россия находилась в прошлом в наиболее тесных сношениях, объясняется очень просто, если вспомнить, что в 18-м веке—т.е. в эпоху начала художественного собирательства в России—даже в самой Германии, не считая, пожалуй, Гете и его круга, интерес к немецкому искусству был невероятно слаб. Тем более приятно констатировать то, что в новооткрывающейся галерее старой живописи как раз немецкая школа будет неожиданно хорошо представлена: тут и Шуваловские, и Щекинские, и Румянцовские, и Щукинские, и, наконец, астафьевские примитивы. В особенности интересны последние, а среди них—небольшое „Распятие“, относящееся, несомненно, к школе Грюневальда¹⁾. Если принять во внимание, что до сих пор почти не удается составить себе твердого представления о круге Грюневальда, то надо считать большим подарком судьбы поступление указанной выше картины из Астафьева. Лежащий на ней отблеск—и притом достаточной яркий!—титанического творчества Грюневальда, быть может, обратит внимание русских исследователей и любителей искусств на мастера, лишь недавно возрожденного, стараниями искусствоведов и горячей увлеченностью им современных художников, к новой славе²⁾. Маттиас Грюневальд, некогда ценимый наравне с Дюрером, Кранахом и Гольбейном, а затем надолго забытый, снова вдохновляет искусство современности насыщенным светом своих

картин, звучной материальностью красок, грубоватой непосредственностью характерно германских типов, фантастикой его видений, а главное—патетической жестикуляцией, которая особенно сильно выражается в его рисунках³⁾.

Имя Грюневальда впервые установилось за мастером Изенхеймского алтаря со времени Сандрарта⁴⁾, который сам, еще, впрочем, колебался между 15-ю различными сочетаниями следующих имен и эпитетов: мастер Матис⁵⁾, Маттиас, Маттеус, Грюневальд, „из Ашаффенбурга“ и пр. Ни до Сандрарта, ни в появившихся на свет позднее, в довольно большом числе, архивных документах, это имя больше не встречается. Однако авторитетность Сандрарта во всем, что касается биографии данного мастера казалась настолько бесспорной, что позднейшая историография Грюневальда⁶⁾, создавая вполне отчетливый и целостный образ эльзасского живописца исключительной силы, не думала ни о ком другом, кроме Грюневальда, несмотря на то, что две монограммы его M G A N (Франкфурт и Ашаффенбург) настойчиво требовали каких-то дальнейших изысканий.

Но очевидно *habent fata sua*... художники, подобные Грюневальду, и к приближающейся 400-летней годовщине его смерти (1528—29 г.) перед нами опять поставлен ребром вопрос о подлинном имени того, кого мы привыкли называть Грюневальдом. Опубликованные недавно Zülch⁷⁾ новые данные франкфуртских архивов о мастере Маттиасе Нейдхарте-Готхарте из Вюрцбурга, умершем в 1528 г. послужили поводом для другого исследова-

³⁾ Приписывавшийся, между прочим, и Грюневальду рисунок в Эрмитаже принадлежит Вехтлину. См. репродукцию его у Макаренко, Художественные Сокровища Эрмитажа (1916), стр. 226.

⁴⁾ J. J. Sandrart, Teutsche Academie 1679.

⁵⁾ Здесь следует помнить о том, что еще в 18-м веке наиболее популярным обозначением известных мастеров было наименование их по имени с прибавлением титула „мастера.“ Характерный пример у Papillon, Manuel de la Gravure sur bois 1760, отличавшего Альддорфера от Дюрера наименованием первого „Le petit Albert“.

⁶⁾ Тут можно указать на труды Fr. Bocka, H. A. Schmid, O. Hagen, Friedländer и др.

⁷⁾ Repertorium für Kunstwissenschaft, XL и XLIII.

¹⁾ Подробная публикация памятника обещана Т. Г. Трапезниковым.

²⁾ В русской литературе, за исключением общих историй искусства Куглера, Верман и др., о Грюневальде можно указать очень немногое, как то: И. Грабарь, — в „Мире Искусства“, 91,97 стр. 1901 г. Б. Р. Виппер, Проблема натюр-морта 1922 г. стр. 132, М. Волошин, О Репине М. 1913, стр. 26—28; А. Бенуа История живописи, всех времен т. I, стр. 321 и д. и М. Фабрикант в „Искусство“ 1923 № 1 стр. 396 и д.

теля—Вилиама Рольфа⁸⁾—к категорическому забракoванию традиционного имени Грюневальда, которое было по его мнению *mixtum compositum* из *Mattis Grün* и *Grien-Bald'ung*, и замене его именем только-что упомянутого Вюрцбургского мастера, инициалы которого (М-Н-Г) кстати как раз подходили бы к неразгаданной монограмме.

К сожалению, Рольфу не удалось открыть ни одного нового документального данного, которое опровергало бы авторство Грюневальда в тех вещах, которые ему до сих пор с полным основанием приписывались, как и ни одного такого, которое установило бы связь их с творчеством вновь открытого мастера—кстати сказать, живописца по стеклу⁹⁾. С другой стороны, Рольфу не удалось и показать, каким образом Сандрарт мог так глубоко ошибиться в имени мастера, столь прославленного, как это бесспорно установлено в настоящее время, в 17-м веке и о котором, как мы знаем, Сандрарт тщательно и весьма счастливо собирал сведения из первых рук. Рольф сам говорит (s. 17) о том, что тут нужен был бы комментарий к Сандрарту, аналогичный тому, который был произведен в свое время Каллабом относительно Вазари¹⁰⁾. Само собой разумеется, что *opus probandi* (обязательство доказать свою правоту) в данном вопросе, прежде всего, лежит не на Рольфе, а на тех исследователях, которые не стоят на его точке зрения, но, так или иначе, после его работы от разрешения этой задачи

уйти нельзя. В этом, между прочим, одна из заслуг Рольфа.

Другим ценным качеством его исследования является то, что автор впервые— правда, и тут, опираясь в большинстве случаев на кардинальные работы своих предшественников: Ваум'а, Франк'я и др., попытался обрисовать Вюрцбургскую школу живописи, как самостоятельный художественный центр, до сих пор неправильно сливавшийся в представлении исследователей, с обще-франконской школой (Нюренберг—Верхний Рейн). Здесь впервые опубликовываются материалы Вюрцбургских архивов, составлен подробный репертуар местных художников и памятников, с воспроизведением некоторых из них (по преимуществу из Вюрцбургских собраний),—все это материал, который несомненно будет положен в основу изучения новой старо-немецкой школы. Кое-что в ней, несомненно, есть и такого, отчего Грюневальд мог бы действительно исходить в своем творчестве (напр. «Благовещение»—Вюрцбург, Университет), и наоборот, кое-что несомненно исходившее от его произведений (сравни, напр., «Убиение Св. Килиана» с фрейбургской створкой), но так как вопрос о Вюрцбургской школе черезчур важен и интересен для того, чтобы его можно было касаться в беглых строках, то к нему мы предполагаем вернуться позднее в специальном этюде, отчасти в связи с некоторыми картинами музея Изыщных Искусств.

М. Фабрикант.

⁸⁾ W. Rolfs Die Gr̄newald-Legende, Kritische Beitr̄ge zur Gr̄newald Forschung. Leipzig Hiersemann 1923 4° 4 + 161 S. 24 Tafeln = Phototypien.

⁹⁾ Отмеченная впервые Шмидом и развитая в дальнейшем в работе Хагена теория происхождения известных школ старо-немецкой живо-

писи от живописи по стеклу в настоящее время может считаться общепринятой.

¹⁰⁾ Мы думаем, что период гиперкритицизма в отношении к Сандрарту должен уступить место более объективному изучению и признанию ценности его труда,—так же, как было в свое время с целым рядом других „источников“ (Павсаний, Вазари).

ХРОНИКА.

(Chronique)

ТОРЖЕСТВЕННОЕ ОТКРЫТИЕ МУЗЕЯ.

(Inauguration Solennelle du Musée).

10 ноября 1924 года, в связи с Октябрьскими праздниками, состоялось торжественное открытие Музея Изящных Искусств, после его реорганизации и слияния с ним картинной галлерей и гравюрного кабинета Румянцовского Музея. Предшествовавшая многомесячная работа провела большой ремонт здания, сосредоточение дополнительных коллекций, переданных в Музей Изящных Искусств из московских музеев и собраний, двукратный перевоз картин из Ленинграда, подобранных в Эрмитаже, в собраниях Юсупова и Шувалова, и наконец был оборудован ряд зал, отведенных Музеем впервые под картинную галерею.

К торжеству 10-го ноября было приурочено Музеем открытие ряда выставок и постоянных зал. Небольшая выставка античных подлинников объединила как материал, имевшийся в Музее уже ранее, так и новые памятники, переданные Музеем в качестве дополнения из Государственного Музейного Фонда. Среди этой группы необходимо особо отметить торс Афродиты из собрания Хвоцинского и античное надгробие всадника, находившееся до самых последних дней в здании Вхутемаса (быв. Училище живописи, ваяния и зодчества).

Аналогичная небольшая выставка подлинников новой скульптуры, временно устроенная в зале Микельанджело, сгруппировала произведения 16-го — 18-го вв., бронзу и мрамор, полученные Музеем из Московских и Ленинградских собраний и фондов. Обе выставки были организованы Заведующим Отделом скульптуры В. Е. Гиацинтовым и Заведующим Подотделом Античной скульптуры Н. А. Щербаковым, при участии сотрудников Музея Л. П. Харко, А. Н. Греча, В. Д. Блаватского, В. К. Андреевой и К. М. Малицкой.

Основной частью ознаменования открытия Музея явилось развертывание трех зал Картинной Галлерей. Под непосредственным руководством Директора Музея и Заведующего галлереей Н. И. Романова была произведена Зам. Зав. Голландским П/отделом В. Д. Загоскиной и сотрудниками

Музея Ш. М. Розенталь и Е. В. Гольдингер компановка и развеска картин Голландского зала и зала старых Нидерландцев и Немцев. Собранный здесь материал принадлежит к лучшим частям Картинной Галлерей, и опыт его развески был произведен под углом зрения образования постоянных зал картинной галлерей. В Голландском зале основу составили соединенные коллекции Румянцовского Музея и Щукинского собрания, а также пополнение из Эрмитажа, — а среди экспонатов старо-немецкого зала нужно отметить группу картин, переданных в Музей из усадьбы Остафьево и картины Щукинского собрания.

Другую половину составила обширная выставка произведений старой живописи, полученных для Музея из Ленинградских собраний. Выставка была развернута Заведующим Французским П/отделом А. М. Эфросом и сотрудниками Музея Е. В. Гольдингер, А. И. Аристовой и В. В. Мамуровским, и охватили все сколько-нибудь значительные вещи итальянской, французской, испанской и фламандской школы. Не были выставлены по недостатку помещения в отведенном зале лишь несколько наиболее громоздких картин фламандских мастеров и огромный «Пир Клеопатры» Дж. Тьеполо (из Юсуповского собрания). Выставка носит временный характер и имеет целью широко показать, каков состав и уровень поступивших из Ленинграда пополнений. Это явилось необходимым в виду того, что как раз наиболее ценные произведения, подобранные для Музея, комиссией Наркомпроса, задержаны заявками на них из Эрмитажа, и отсутствие их обесценило почти в корне присланную группу картин. Выставка размещена во французском зале Галлерей, — бывш. «светлом запасном».

Открытие 10-го ноября сопровождалось торжественным заседанием Ученого Совета Музея, в присутствии Наркома просвещения А. В. Луначарского, Заведующего Музейным Отделом Н. И. Троцкой, ряда представителей Музеев и многочисленной публики. Директор Музея Н. И. Романов

открыл заседание вступительной речью, охарактеризовавшей работу, произведенную в Музее при его реорганизации, и задачи, стоящие в дальнейшем перед Музеем, а также отметившей в частности, то широкое содействие, которое Главнаука и особенно Музейный Отдел во всех своих частях всегда оказывали Музею в работах по его восстановлению и реорганизации. Нарком Просвещения А. В. Луначарский в своей речи отметил важное значение, которое Наркомпрос придает созданию Музея старого западного искусства в Москве, охарактеризовав в связи с этим общие задачи музеев в культурно-просветительной работе Наркомпроса. Указав на энергию, проявленную музейными работниками Республики в деле осуществления музейного строительства, А. В. Луначарский огласил постановление Коллегии Наркомпроса, согласно которому в виду

заслуг одного из старейших русских коллекционеров Дм. Ив. Щукина, собрание которого передано в Музей Изящных Искусств, Д. И. Щукин назначается членом Ученого Совета Музея и Заведующим Итальянским П/отделом Галлерей. Заведующий музейным подотделом Н. Е. Машковцев в своей речи очертил условия, приведшие Музейный Отдел к образованию Музея Изящных Искусств в его новом виде. Директор Российского Исторического Музея Н. М. Щекотов от имени музейных работников обратился с приветствием к Заведующему Музейным Отделом Н. И. Троицкой, отметив роль Н. И. Троицкой в музейной работе вообще, и в проведении реорганизации Музея Изящных Искусств в частности.

Далее были заслушаны приветствия Музею от ряда художественных и научных учреждений.

ПРАВИЛА ДЛЯ ЭКСКУРСИЙ.

(Règles pour les excursions).

Для предварительной записи, переговоров и разъяснений всякого рода, связанных с экскурсиями, следует обращаться в Музей к лектору-руководителю А. В. Живаго или лично, или по телефону 3-26-07 в дни и часы открытия Музея. Группы экскурсантов, желающие иметь руководителя от Музея, должны записаться за несколько дней. Для осмотра Египетского зала экскурсии допускаются только по предварительной записи. По воскресеньям и праздни-

ным дням осмотр Египетского зала для группы экскурсантов возможен лишь от 10—12 час. дня. В те же дни после 12 час. для экскурсий закрыты оба зала Отдела Классического Востока и залы Пергамский, Римский и Средневековый.

Число лиц, составляющих экскурсионную группу, в Египетском зале не должно превышать 25 человек, в прочие залы могут допускаться группы в 30 человек.

ДНИ И ЧАСЫ ОТКРЫТИЯ МУЗЕЯ.

(Jours et heures d'ouverture du Musée).

Музей открыт для посетителей во все дни недели, кроме понедельников и суббот, от 11-ти до 4-х час. (летом от 10-ти до 3-х час.).

Гравюрный Кабинет Музея открыт для занятий по средам, четвергам, пятницам и воскресеньям от 11-ти до 3-х час.

ПЕРЕЧЕНЬ НОВЫХ ПОСТУПЛЕНИЙ.

(Sommaire des nouvelles acquisitions).

С 16 ноября 1923 г. по 31 декабря 1924 г.

А. Переданы Отделом Музеев Главнауки

а) В Отдел Древнего Востока.

1. Печать - цилиндр царя Артаксеркса (V—IV вв.) выс. 3 см. диам. 1,5 см., халцедон.

б) В Отдел Скульптуры

1. Торс Афродиты (из собр. Хвощинского). Мрамор, II в. до Р. Хр. Выс. 0,95 м.

в) В Отдел Картинной Галлерей.

1. Бронзино Анджело „Портрет архитектора“.

Б. Приобретены Музеем

а) В Отдел Древнего Востока.

1. 5 ушебти (фаянс).
2. 11 статуэток богов (фаянс, камень).
3. 8 амулетов.
4. 2 скарабея.
5. 1 головка в клафте.
6. Крышка от саркофага (дерево).
7. Часть деревянного расписного саркофага.
8. 2 кисти рук мумий.
9. 1 лампочка (глазурь).

б) В Отдел Скульптуры

1. Женская статуя (из собрания А. С. Габричевского). Мрамор, выс. с базой 1,32 м. Реставрир. части голова, грудь, обе руки. Выс. античных частей без базы 0,77 м. Найдена в Помпее в 1855 г., копия эпохи императора Августа с бронз. оригинала типа конца V в. до Р. Х. Изображена какая-то богиня (Димитра?).

в) В Отдел Гравюры

1. Гравюры.

П. Я. Павлинов, гравюры на дереве „Ex libris“ Сергея Пятина. Портреты— А. Н. Островского, В. Г. Белинского и Э. Т. А. Гофмана. „Переправа через Керченский пролив огневой бригады 9-й Донской Дивизии“.

И. А. Соколов, гравюры на линолеуме: „В чайной“, Четыре этюда „Туалет“, „У печи“, „Примерка платья“, „Гладильщица“, „За работой“, „Вечером“, „Жатва“, „Чаепитие“ и литография „Дети“.

Г. И. Скородумов, гравюры пунктиром: „Танец трех граций с амуром“, „Триумф амура“, „Татарка“, „Портрет лэди Аугусты Камбелль“, „Артемизия“, Женск. портрет „Зара“, „Абеляр и Элоиза, застигнутые Фюльбером“, „Селима и Скандер“, „Мудрость“.

А. Сомова-Зедделер, цветн. гравюры на линолеуме: „Птицы“, „У фонтана“, „Елки и облака“, „Щенок и птица“, „Яблоки“, „Сумерки“, „Домики в лесу“, „Улица зимой“, „Круги по воде“, „Версаль“.

Герман Струк (Hermann Struck), офорты: „Портрет Ницше“, „Портрет Гауптмана“, „Голова еврея“, „Пейзаж“, „Портрет Ибсена“, „Венеция“, „Пейзаж“.

М. А. Волошин, офорты: „Апаши“, „Улица в Париже“, „Люксембург“ (сад), „Весна“, „Натурщик“.

Ploes van Amstel. Факсимиле, рис. Гендрика ван Аверкампа.

Федерико Бароччио (Federigo Baroccio), офорт „Благовещение“.

Бёрке (Burke), гравюра: „Cupid binding Aglaia to a laurel“.

М. А. Рундальцев, офорт: „Портрет балерины Люком“.

Каролина Уотсон (Caroline Watson), гравюра-кар. манера „Михаил и Катерина“.

К. Е. Костенко, офорты: „Рыбачьи лодки“ (Бретань), „Дождевые капли“ (Париж), „Париж“; грав. на линол.: „Днепр“ (Киев), „Аркады Ponte Vecchio“ (Флоренция), „Осень“ (Киев), „Натурщица“, „Порыв ветра“, „S. Geminiano“, „Флоренция“, „Palazzo Vecchio“, „Бретань“, „Окрестности Флоренции“, „Ponte Vecchio“ и „Вид с Piazzale Michelangelo“.

Е. Клемм, офорты: „Тряпичница“, „Пейзаж в Финляндии“ (2 листа), „Богадельня в Самаре“, „Пейзаж“, „Голова старика“, „Ex libris А. Д. Самуэльсон“, „Ex libris К. Самуэльсон“, „Голова монаха“, „Ex libris Н. Самуэльсон“, литография „Проситель“.

П. А. Шиллинговский, офорты: „Чуфут-Калэ“ (6 листов), „Литовский замок“, ксилография „Аркады Ханск. дворца“, „Сапожный ряд“, „Портрет Л. Д. Троцкого“.

Джон Дин (J. Dean), гравюра мещот.: „Mrs Elliot“.

Т. Гогэн (T. Gaugain), гравюра пунктиром: „The Crucifix“.

И. Д. Шлейен (J. D. Schleuen), гравюра резцом: „Fridericus Magnus“.

Ж. Боварле (J. Beauvarlet), гравюра резцом: „La fruitière“.

Де Лонэ (De Launay), гравюра резцом: „King Charles Landing on the Beach at Dover“.

И. К. Стадлер (J. C. Stadler), цветн. акват.: „The Town and the Remains of the ancient castle of Durnstein“.

2. Издания.

Н. Соколов, офорты: „Новейшая рисовальная азбука“.

Ромейн де Хоогге (Romeyn de Hooge), грав. резцом: Schourburgh der Nederlandse Veranderingen.

3. Рисунки.

Немецк. шк. 18 в. (Ненингер?) „Сестры Лазаря оплакивают перед Христом смерть брата.“

Немецк. шк. 18 в. (Ненингер?) „Обрезание младенца“.

Нидерландск. шк. 16 в. (Ф. Флорис?) „Конь, сбросивший всадника“.

Итальянск. шк. (Караччи?) „Амур, попирающий демона“, „Богоматерь с младенцем и 2 святыми. Двухстор.“

Итальянск. шк. (Бибиена?) „Архитектурная деталь“.

Французск. шк. 18 в. (Г. Робёр?) „Развалины со статуями“.

Итальянск. шк. 16 в. (Тинторетто?) „Ангел, указывающий путь Агари с Измаилом“.

Итальянск. шк. 17 в. (Цуккерелли) (двухсторон.) „Пейзаж“, „Пейзаж“.

Ян фон Кавенцвай (Jan von Kavenzway), „Стадо баранов в сарае“.

Н. П. Феофилактов, „Пейзаж“.

В. Садовников, „Виды Петербурга“—6 рисунков.

Голландск. шк. (Автор неизв.) „Охота на кабана“.

Ф. Толстой, „Переход через Балканы“—проект медальона.

В. Принесены в дар от частных лиц.

От В. Я. Адарюкова: „Ex libris“ Савонько раб. Изенберга, „Ex libris“ Рейхманн раб. Mondran, „Ex libris“

П. Е. Корнилова раб. Шиллинговского, шесть „Ex libris“ и литографии: портрет П. Е. Корнилова раб. Верейского, портрет Войновой,

От Т. Г. Трапезникова: Franz грав. на линолеуме со скульп. маски Лоренцо Медичи(?) Mechau „Пейзаж“ акват., 5 листов немецк. каррикатуры цветн. акват.: „Unzelmann“, „Unzelmann und Weitzmann“, „Herr Rochus Pumpnickel“, „Herr Rochus Pumpnickel und seine vermeintliche Familie“, „Herr Rochus Pumpnickel“.

От К. Е. Костенко: грав. на линол.: „Окрестности Флоренции“, „Palazzo Vecchio“.

От П. Д. Корина: гравюра В. Матэ группа—мужчина и мальчик из „Явления Мессии“ А. Иванова.

НАУЧНЫЙ СОСТАВ МУЗЕЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ

(Liste du personnel scientifique du Musee des Beaux Arts).

Директор Музея—проф. Н. И. Романов.

Ученый секретарь—А. Л. Любимов.

В. и. о. Заведующего Отделом Древнего Востока—Т. Н. Бороздина-Козьмина.

Заведующий п/Отделом Передней Азии—проф. В. К. Шилейко.

Заведующий Отделом Скульптуры — проф. В. Е. Гиацингов.

Заведующий п/Отделом Античного искусства—Н. А. Щербаков.

Заведующий Отделом Картинной Галереи и п/Отделом Голландско-Фламандской школы—проф. Н. И. Романов.

Заведующий п/Отделом Итальянской школы—Д. И. Шукин.

Заведующий п/Отделом Французской школы—А. М. Эфрос.

Заведующий Отделом Гравюр—Т. Г. Трапезников.

Вр. и. о. завед. п/Отделом Западной гравюры—А. И. Аристова.

Заведующий п/Отделом Русской гравюры—В. Я. Адарюков.

Заведующий Отделом Библиотеки и Архива—М. И. Фабрикант.

Заведующий п/Отделом репродукций—А. С. Стрелков.

Ученые сотрудники-специалисты: В. К. Андреева, А. И. Аристова, Т. Н. Бороздина-Козьмина, В. Д. Загоскина, В. Н. Лазарев, К. М. Малицкая, В. М. Невежина, Н. А. Перепечко.

Лекторы-руководители: А. В. Живаго, Н. М. Лосева, Н. М. Черемухина.

Научные сотрудники: В. И. Авдиев, В. Д. Блаватский, Н. Н. Водо, А. Н. Греч, В. В. Горшанов, Е. В. Гольдингер, А. Ф. Гарелина, М. А. Добров, М. М. Кобылина, М. З. Карпова-Холодовская, В. М. Ляховецкая, В. А. Мамуровский, А. И. Пинт, С. С. Ряжская, В. В. Свистунова, И. С. Страхов, Л. П. Харко, А. И. Цветаева.

Художники-реставраторы: В. Д. Сухов, М. К. Юхневич: помощник реставратора—М. С. Родионов.

Фотограф—С. И. Гальперин.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Ответств. редактор А. В. Григорьев,
Н. И. Романов,
В. Е. Гиацингов,
А. М. Эфрос.

СОДЕРЖАНИЕ.

Table des matières

	<i>Стр.</i>
К читателю (Au lecteur)	} 1
Реорганизация Музея Изыщных Искусств, <i>Н. Романов</i> (La Reorganisation du Musée des Beaux Arts, <i>par N. Romanoff</i>).	} 3
Рост Музея, <i>А. М. Эфрос</i> (L'accroissement des collections du Musée, <i>par Abraham Ephros</i>).	} 13
Печать царя Артаксеркса, <i>В. Шилейко</i> (Le sceau du roi Artaxerxès, <i>par W. Chileuko</i>)	} 17
Мраморный торс „Афродиты Хвощинского“, <i>Н. Щербаков</i> (Torse de marbre d'Aphrodite. Collection Khwoschinsky, <i>par N. Scherbakoff</i>)	} 20
Культурно-просветительная работа в Музее Изыщных Искусств, <i>Н. Романов</i> (Travaux d'instruction et de popularisation du Musée des Beaux Arts, <i>par N. Romanoff</i>)	} 24
Легенда о Маттиасе Грюневальде, <i>М. Фабрикант</i> (Légende de Matthias Grunewald, <i>par M. Fabricant</i>).	} 27

ХРОНИКА.

Chronique.

Торжественное открытие Музея. (Inauguration solennelle du Musée).	} 29
Правила для экскурсий (Règles pour les excursions).	} 30
Перечень новых поступлений. (Sommaire des nouvelles acquisitions)	} 30
Научный состав Музея Изыщных Искусств. (Liste du personnel scientifique du Musée des Beaux Arts).	} 32

1970 H.