

379.44(с)71(с-м)

Ж-71

ИЗ КНИГ
С.И. ГИГОРОВА

ЖИЗНЬ МУЗЕЯ

БЮЛЛЕТЕНЬ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ
ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ



№2

Год I

1926

МОСКВА

Российский Центр культурного
и исторического наследия
библиотека

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

Книга отпечатана в 16-й тип. „Мосполиграф

Рисунок на обложке: Аттический краснофигу
Fig. sur couverture: Cratère attique à figure

379. АИ(С)71(С-М)
Ж-71 З 2087
Жизнь музея.
№ 2-1926. - М.
-50к

К

✓ З 2087.

W

ЖИЗНЬ МУЗЕЯ

Бюллетень Государственного Музея
Изящных Искусств

№ 2

АПРЕЛЬ

1926 г.

КАРТИННАЯ ГАЛЛЕРЕЯ МУЗЕЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ.

(La galerie de peinture du Musée des Beaux Arts, par N. Romanoff).

11-го ноября 1924 г. был торжественно открыт в Музее изящных искусств новый отдел — Картинная Галлерей, в начале в составе двух постоянных зал: Нидерландско-Немецкого и Голландского и временной выставки картин, переданных Музею из Эрмитажа и других собраний Ленинграда.

С тех пор прошел год, весь заполненный большой работой по перемещению коллекций Музея, по переоборудованию его отдельных помещений, и снова в начале сентября 1925 г., к юбилейным дням Академии Наук СССР, в Музее открылись три новых зала Картинной Галлерей: Итальянский XIII—XVII в., Французский XVII в. и Французский XVIII—XIX в., кончая школой Барбизона. Наконец к празднику Октябрьской Революции в 1925 году открыт последний зал Картинной Галлерей, включающий в себе итальянские картины XVIII в., испанские и фламандские XVII в. Таким образом вся Галлерей развернута теперь в ее целом, хотя по недостатку места, далеко не с тою полнотою в отдельных ее частях, какая намечалась в предварительном плане и какую позволяет уже собранный материал. Вопрос о расширении места, необходимого для Галлерей и экспозиции некоторых особенно больших картин,—это вопрос времени и денежных средств, который может быть решен в недалеком будущем.

Пока же приходится на первых порах удовлетворяться тем составом зал и материала, который удалось отвести для Галлерей и разместить в ней к ноябрю 1925 г.

Первым залом новой Галлерей должен, естественно, считаться в хронологиче-

ском смысле и в порядке самого обзора зал итальянских картин XIII—XVII вв.

Две характерных черты сразу бросаются в глаза в этом зале. Прежде всего выступает систематический характер в подборе материала. Здесь представлены все главные эпохи и течения в развитии итальянской живописи. Зритель постепенно переходит от *maniera bisantina* и первых опытов XIII века к школам Сиены и Флоренции в XIV веке, затем к типичным образцам XV века во Флоренции, Сиене, Умбрии, Венеции, наконец к стилю классической эпохи расцвета в XVI веке. Далее следуют болонцы и маньеристы, натурализм, романтики и стиль католической реакции XVII в. Последние картины зала уже вводят посетителя в XVIII век.

Само собой разумеется, что далеко не все этапы этого развития выражены равномерно в качественном смысле. Из так называемых „великих“ мастеров представлены лишь Тициан, Веронези и Корреджио, каждый — одним произведением, не дающим настоящего представления о силе и значении их творчества. И тем не менее типичные черты каждой эпохи и местной художественной школы выступают в итальянском зале вполне ясно.

В особенности интересна группа примитивов, в которой первое место по значению занимает редкий образец так называемой „*maniera bisantina*“ — большая икона мадонны с младенцем, восседающей на троне (XIII век); в той же группе выделяются большое подписное „Распятие“ Гвидо да Сиена, „Мадонна“ Липпо Мемми и триптих XIV века. Группу примитивов, в виду интереса, вызываемого ею уже в настоящем ее

ОБЕРЕНО

БИБЛИОТЕКА
С. И. С. 2002

123 2009

составе, особенно желательно усилить пополнениями по возможности наилучшего качества из Государственных фондов.

Очень хорошими образцами представлена группа болонцев и натуралистов XVII века. Здесь выделяются прекрасные по качеству картины Лодовико Карраччи, Гверчино, Карло Дольчи. Красивую и сильную группу образуют итальянские натюрморты XVII века (Кампидолио, Джузеппе Рекко, Пьетро Бонци, Беттера), вообще встречающиеся не часто в таком подборе. Выразительна и характерна группа картин Строщи. Гордость итальянского зала составляют также картины Маньяско, особенно его „Трапеза монахинь“ и полный романтизма и фантастики „Пейзаж с фигурами“. Произведения болонцев, романтиков и натуралистов XVII века выделяются и качественно и количественно в составе итальянского зала и придают всему собранию особый индивидуальный оттенок, как раз в соответствии с тем повышенным интересом, какой эта эпоха итальянской живописи вызывает в современных историках искусства. Эти две черты итальянского зала: состав картин, необычайно подходящий для изучения эволюции итальянской живописи в ее целом, и интересный подбор картин XVII века, как нельзя лучше оправдывают существование данного собрания картин даже на ряду с таким богатым и замечательным собранием их, как в галерее Эрмитажа. Но само собой понятно, что необходимо постоянное совершенствование самого подбора картин и их пополнение, чтобы собрание итальянских картин в качественном отношении было вполне достойно столичного Музея, служащего культурно-художественным центром не только для одной центральной области, но и для других частей СССР. Особенно нуждаются в пополнении и в замене более высокими по качеству образцами группа примитивов и картин XV и XVI вв. И некоторые лучшие по качеству образцы этих периодов могут быть получены московским Музеем, если Эрмитаж, призванный помочь образованию Московской Галереи, не будет забирать для себя из фонда все лучшее и правильно поймет задачи музейного строительства в СССР.

Итальянские картины XVII и XVIII вв. заняли и часть следующего зала.



Мадонна с младенцем, XIII в.
Vierge à l'enfant, XIII-me s. (maniera bisantina).

Из итальянцев XVII века выделяются превосходные по живописи картины Лейса „Старая кокетка“ и Луки Джордано „Аполлон и Марсий“. Из итальянцев XVII и XVIII вв. хорошими образцами представлены Дан. Креспи, Феррари, Ваккаро, Бонито, Фонтенбассо, Гварди, Белотто, Паннини, в особенности интересны „Музыканты“ Чиппера и „Нахождение Моисея“ Фонтенбассо. В том же зале, в его средней части, находится несколько испанских картин XVII века, среди которых есть и несколько выдающихся: Менезес „Креститель“, Моралес „Христос“, Мурильо „Иосиф с младенцем“, Вальдес Леаль „Рождество Христово“, и три изображения „мертвой природы“.

Последнюю часть зала занимают Фламандцы XVII века. Лучшим украшением фламандской группы можно считать три эскиза Рубенса, „Портрет Воувера“ Ван Дейка, две „Лавки с естественных припасов“ и „Собаку с мясом“ Снейдерса, „Бегство в Египет“ и „Этюд мужской головы“ Иорданса, и несколько прекрасных образцов творчества Тенирса и малых фламандцев (Брегель Бархатный, Зиберехтс, Кокес, Рейкарт). Необходимость развесить в одной зале три различные группы картин (Итальянские, Испанские, Фламандские) вызвана конечно, недостатком места, отведенного для Картинной Галлерей в данный момент.

Между фламандским и голландским залами находится зал Нидерландской школы (XV—XVI вв.), в соответствии с значением Нидерландского искусства как общего корня, от которого отходят две самостоятельных ветви, с одной стороны фламандская школа, с другой— голландская. Рядом с картинами старых нидерландцев (Якоб ван Оостзанен, Ян Мостарт, Мастер Женских Полуфигур, Гиллис Мостарт, Виллем Кей, Вредеман де Фрис, Питерсен, Бейкелар) в той же зале выставлены и старые немцы Кельнской школы, Лука Кранах („Ревность“), Мастер А. В. („Бегство в Египет“).

Особый интерес для изучения истоков голландского реализма представляет большая картина мастерской Яна Мостарта „Се человек“ с полуфигурами в величину натуры. В отношении красоты мастерства в особенности выделяются маленькая картина „Се человек“ самого Мостарта, „Голгофа“ Якова ван Оостзанена, портреты Виллема Кей, „Ревность“ Луки Кранаха (собр. Д. И. Шукина, происходит из собр. Ch. Schuchardt'a в Веймаре) и два хороших образца Кельнской школы.

Своеобразную чарующую красоту столь редких у нас старых нидерландцев и немцев дополняет интересный большой гобелен нидерландской работы начала XVI века „Аллегория Надежды“, с изображением ветхозаветных праведников и героев веры.

Более законченный и цельный характер носит примыкающий с другой стороны к Нидерландскому залу Голландский зал, в котором удалось представить все основные группы голландских картин XVII века: голландский

пейзаж (Вейнантс, Гойен, Рейсдадь, ван дер Неер), италянизирующий пейзаж (Ян Бот, Карель Дюжарден, Я. Веникс, Н. Бергэм), пейзаж с фигурами людей и животных (Ф. Вуверман, П. Поттер), буржуазный жанр (Питер де Хоог, Метсю, Г. Доу, Стен, Терборг, Охтервельт, Л. де Йонге, Мирис), жанр Гаарлемской школы (Д. Хальс, Дейстер, П. Кваст, Паламедес, Кодде, Як. А. Дюк), крестьянский жанр (Адриан и Исаак Остаде, Дрохслот), портрет (Равестейн, Морельсе, Паламедес, Б. ван дер Хельст, Ван Кейлен, В. дер Флит, Г. Кейп, Майтенс, Нетчер), мертвая натура (особенно богатая и яркая группа: К. Хеда, Де Хеем, Бейерен, Кальф, Ван Альст и др.), но главное сокровище Голландского зала составляют картины Рембрандта: „Артаксеркс, Аман и Эсфирь“—одно из самых замечательных его созданий, его же замечательный „Христос“ (Bode 215) и так называемая „Аллегория“—картина с неразгаданным сюжетом, исполненная частью, несомненно, самим Рембрандтом; перед ними решительно бледнеют две других картины Рембрандта, переданные Эрмитажем Московской Галлерее, „Турок“ и „Старуха с библией“.

Наибольшее впечатление после Рембрандта составляет группа учеников и последователей Рембрандта (Ливенс, А. де Гельдер, Ф. Боль, Экгоут, Паудис, Кнюпфер и др.), картины Вувермана и картины „Мертвой натуры“. Хотя в общем Голландский зал один из лучших в Галлерее, но, конечно, отдельные картины среднего качества в этом зале могут и должны быть заменены первоклассными произведениями тех же мастеров, тем более, что при богатстве ленинградских фондов голландскими картинами это сделать нетрудно при условии, что в конце концов проявится все же действительная широта научного взгляда в отношении новой Московской Галлерей и готовность пойти навстречу ее нуждам.

Галлереею завершают два французских зала один XVII—XVIII века, другой—XVIII—XIX в. Это, по общему признанию, самые красивые и сильные залы в Галлерее. В первом зале в особенности хороша удачно составленная группа портретов (Турньер, Жувене, Риго, Детроа, Ларжильер, Миньяр). Историко-мифологическая и религиозная живопись XVII в. представлены двумя картинами



Л. де Ионге: Хорошее вино.

L. de Jonghe: Le bon vin.

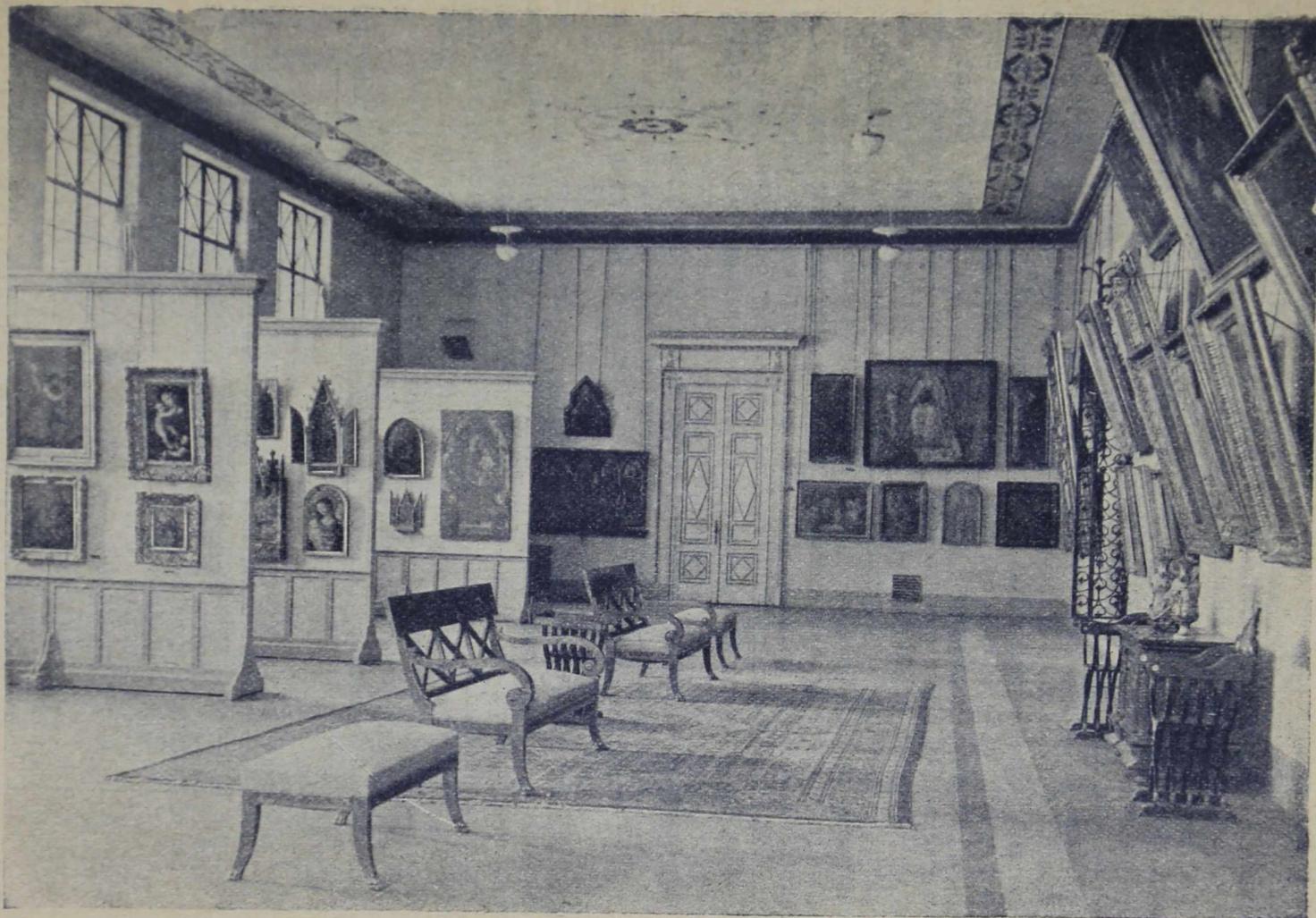
Никола Пуссена (из них в особенности интересна и качественно выдается его ранняя картина „Битва“), произведениями Себастьяна Бурдона, Ресту, Лафосса, Н. Куапеля, Лесюера. Три пейзажа Клода Лоррена, пейзажи Дюге, батальи Бургиньона и Пароселя довершают состав этого зала. Удачный темно-красный цвет его стен и самые картины производят характерное впечатление чего-то крепкого и сильного, великолепного в своей тяжелой пышности, еще чуждой утонченности XVIII века. Это впечатление подчеркнуто красивым бронзовым бюстом Людовика XIV, стоящим в центре зала. Следующий зал особенно богат и большими именами и превосходными картинами. Портреты Л. М. Ван Лоо, Токке, Ф. Г. Друэ, Вуаля, Натье, Рослена, Пэна представлены нередко выдающимися образцами. Произведения К. Ж. Верне, Гюбер Робера, Фрагонара, Буше, Греза, Маргариты Жерар, Буальи представлены в таком подборе и нередко настолько всесторонне (Буше, Грез, Гюбер Робер), что лучшего трудно желать. Тем более чувствуется отсутствие картин Ватто и слабый характер двух произведений

Ланкре, переданных в Москву из Ленинграда.

Начало XIX века характеризуют Давид, Герен, Энгр, Орас Верне, Жерико, Делакура, из которых каждый представлен, к сожалению, всего одним произведением.

Зато наиболее сильной группой и, может быть, не только во Французском зале, но и во всей Галлерее должна быть признана плеяда барбизонцев, представленных действительно с редкой полнотой и богатством. В Музей переданы все картины барбизонцев из Третьяковской Галлерей и из бывших частных собраний Москвы. Ряд небольших, но замечательных по тонкости картин Дюпре, Руссо, Добиньи, Милле, Декан, 9 картин Диаз де ла Пенья, характеризующих его различные манеры, и 14 картин Коро, среди которых много первоклассных („Купанье в лесу“, „Порыв ветра“), составили бы гордость любого европейского музея. И в завершение две картины Курбе: „Море“ и „В горах“, — совершенно исключительного мастерства и очарования.

Пока здесь и приходится поставить завершающую все черту. К сожалению,



Зал картин Итальянской шк.

Salle de la peinture Italienne.

недостаток места не позволил выставить французские картины третьей четверти XIX века, в которых школа реализма и старого академизма обновляется влияниями импрессионизма; пока нет места и для немцев этой же эпохи; и несколько прекрасных образцов немецкой живописи (Менцель, Вотье, Кнаус) временно хранятся в запасе Галлерей. Как только появится возможность выставить весь этот материал, черта, поставленная после Барбизона, отодвинется к концу XIX века до грани, проведенной Мане, Моне и Сезанном. Галлерей получит таким образом свое естественное завершение. Старое искусство Запада найдет в ней себе место от его начатков и до высших достижений реализма XIX века. За ними начинается уже господство совсем иных тенденций: импрессионизма, анализа и завершившего их синтеза, определяющих характер новейшего искусства, представленного с таким блеском и богатством в двух филиалах Музея Изыщных Искусств, в I и II Музеях Нового Западного Искусства.

Так разворачивается перед посетителем в трех находящихся в близком соседстве друг от друга музеях, образующих объединенный Музей Западного Искусства, широкая картина многовековой эволюции европейского художественного творчества. Несомненно, что эта картина во всех ее частях должна быть гармонично построенной, поэтому необходимо позаботиться о пополнении ее пробелов: количество картин наиболее известных мастеров следует

сильно увеличить, а картины слабые по качеству заменить лучшими. Начальный и средние моменты этой эволюции в Музее Изыщных Искусств должны быть представлены так же хорошо и сильно, как и последний ее фазис, выраженный так блестяще в собраниях I и II Музеев Нов. Зап. Искусства. И эти цели должны осуществляться со всей энергией и с этого же дня. Только тогда работа по организации новой Галлерей в Музее Изыщных Искусств получит плановый характер, будет действительно увязана с работой его двух филиалов; только тогда все эти три Музея сольются в гармонический цельный организм, одинаково прекрасный в каждой его части и в целом. Во всяком случае, начало уже сделано. Галлерей старой западной живописи в Москве есть свершившийся факт московской художественной жизни. Первые два зала новой Галлерей были торжественно открыты год тому назад, в дни празднования Октябрьской Революции. Ее последний зал закончен снова к празднику Октябрьской Революции.

Да послужит это совпадение (в сущности неслучайное) благоприятным предзнаменованием для дальнейшего развития новой Московской Галлерей.

Она, действительно, обязана своим возникновением свежести и широте музейных планов революционной эпохи. Мы верим, этот творчески-революционный дух поможет окрепнуть и развиться своему же собственному детищу.

Н. Романов.

La nouvelle Galerie de Moscou doit son existence à l'animation de l'activité des Musées dans l'USSR durant les années de la Révolution. Les principaux éléments qui formèrent la nouvelle galerie furent les collections de tableaux des vieux maîtres de l'Europe du Musée Roumiantzoff, complétées par les oeuvres d'art transportées de l'Ermitage et des Fonds de l'Etat.

Les travaux d'organisation de la Galerie de tableaux du Musée, commencés il y a un an, furent achevés pour l'anniversaire de la Révolution le 10 novembre 1925.

Dans la salle de la peinture italienne citons en premier lieu le groupe des primitifs avec la grande «Vierge à l'Enfant» de l'école toscane du XIII siècle, dans la «maniera bisantin». Les Bolonais et les naturalistes du XVII s. sont représentés par des tableaux de belle qualité de L. Caracci, le Guerchin, C. Dolci, Strozzi. Les natures-mortes de

Campidoglio, Recco, P. Bonzi, Bettera forment un fort beau groupe. La salle Italienne s'enorgueillit d'un «Repas des religieuses» de Magnasco et d'un «Paysage avec figures» romantique et fantasque du même maître.

Dans la salle suivante nous trouvons les maîtres italiens du XVII et du XVIII siècles, un petit groupe de tableaux espagnols du XVII (entre autres «St. Joseph et l'Enfant Jésus» — un Murillo de la meilleure période) et nombre de tableaux des maîtres Flamands du XVII siècle (entre autres trois belles esquisses de Rubens et le «Portrait de Wouver» par Van Dyck).

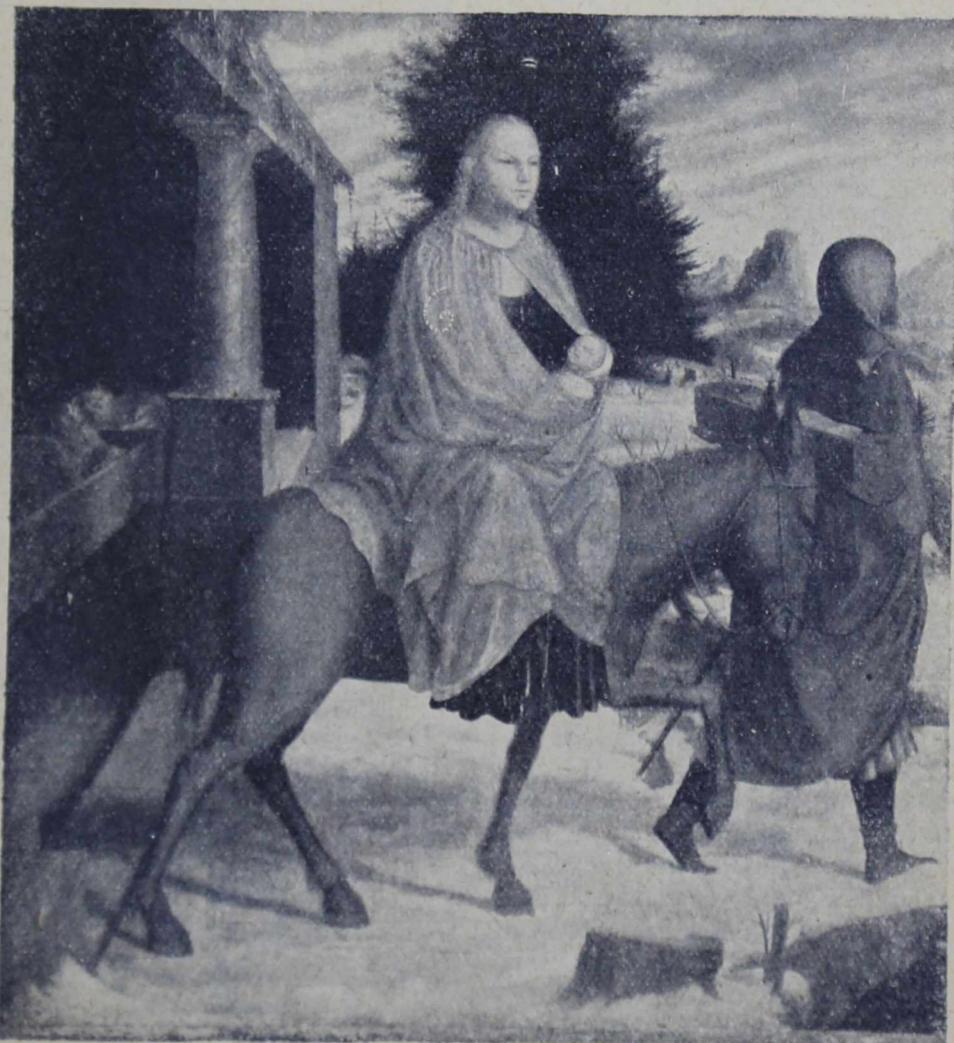
Dans la salle de l'école néerlandaise les tableaux de J. van Oostanen, J. Mostart, Pietersen, Beukelaar, les portraits de W. Key attirent surtout l'attention; dans la même salle sont exposés les vieux maîtres allemands (le Maître A. B. «La fuite en Egypte», Lucas Cranach «La Jalousie» coll. D. Stschukine, provenant de la collection Ch. Schuchardt à Weimar).

La salle de l'école hollandaise a un caractère plus achevé et plus complet; les principaux groupes des maîtres hollandais y sont représentés (J. v. Goyen et S. Ruysdal, v. der Neer, J. Both, Ph. Wouvermann, P. Potter, P. de Hooch, Metsu, G. Dow, Steen, Terborch, D. Hals et son école, A. et I. van Ostade, W. Ravestyn, Moreelse, B. Helst, Heda, de Heem, Beyeren, Kalf, W. Aelst). Mais les pièces de maîtrise de cette salle sont les deux fameux tableaux de Rembrandt «Assueses, Aman et Esther» et son «Christ» (Bode, 215), de même que le «Sujet allégorique» (dont une répétition se trouve au musée d'Amsterdam).

Les deux salles Françaises sont particulièrement belles. Dans la salle du XVII siècle le groupe des portraits (Tournières, Jouvenet,

Rigaud, de Troy, Largillière, Mignard) est fort réussi. Le beau «Combat» de N. Poussin, les toiles de S. Bourdon, Restout, S. Vouet, Lafosse, N. Coypel, Lesueur, les paysages de Cl. Lorrain et de Dughet, les batailles du Bourguignon et de Parrocel complètent cette salle.

La salle suivante contient d'excellents tableaux du XVIII siècle. (L. M. van Loo, Tocqué, Fr. Drouais, Nattier, Ch. J. Vernet, H. Robert, Fragonard, Boucher, M. Gérard, Boilly). La peinture française de la première moitié du XIX siècle est représentée principalement par le groupe de Dupré, Rousseau, Daubigny, Decamps, Diaz de la Pena et quatorze toiles de Corot, parmi lesquelles plusieurs pourraient faire honneur à plus d'un musée européen.



Мастер А. В.: Беэзмао в Еэунет.

Maître A. B.: Fuite en Egypte.

ИЗ НОВЫХ ПОСТУПЛЕНИЙ.

(Acquisitions nouvelles).



Голова из Египта Саисской эпохи
(Базальт).
Tête égyptienne de l'époque Saïte
(basalte).

К наиболее выдающимся поступлениям 1925 года в Отделе Древнего Востока относятся древне-египетские предметы:

1. Древне-египетская голова (базальт; высота 4,1 см., длина—3,3 см.) гладко выбритого мужчины, очевидно, писца или жреца. Сильно вытянутая теменная часть черепа, неестественно увеличенные уши, опухлость век, слабо подчеркнутые надбровные дуги, приплюснутый нос и ровные утолщенные губы указывают на портретное сходство и на резко реалистическую манеру художника, старавшегося передать как можно точнее черты лица оригинала. Работа тонкая и тщательная. Камень хорошо отполирован. Саисская эпоха. Передана из Ялтинского музея.

2. Статуэтка (фаянс, высота—12,2 см., длина—5,5 см.) сидящей богини Исиды с младенцем Гором на коленях (от фигуры Гора сохранились одни только ноги). Голова Исиды украшена обычной прической, уреем и монументальным символическим знаком „st“, входящим в состав имени „Исида“. Трон богини украшен любопытным чешуйчатый орнаментом и знаком соединения царств. Общая трактовка всей статуэтки тщательная и тонкая, обличающая довольно высокое, слегка манерное искусство позднего нового царства, м. б., даже Саисской эпохи. Передана из Госфонда.

3. Статуэтка (бронза, высота—7,5 см., длина—4,2 см.) сидящего Имхотепа, обоготворенного мудреца древности и покровителя письменности. На шее Имхотепа ожерелье, на теле — короткий передник, в руках развернутый на коленях свиток папируса, на котором написано: „...Имхотеп, сын Пта“. Вся фигура выдержана в обычном и шаблонном типе изображений Имхотепа, отличаясь лишь тщательной обработкой материала. Позднее Новое Царство (м. б., Саисская эпоха). Передана из Госфонда.

Среди последних пополнений Картинной Галлерей, без сомнения, особенно замечательным является изображение мадонны с младенцем, восседающей на троне, над которым вверху парят традиционные ангелы (0,87 м. Х. 1,73 м., рис. стр. 2). Эта „Мадонна“, до-



Статуэтка Исиды с младенцем Гором.
Statuette d'Iside avec l'enfant Horus.

ставленная в Москву из Смоленского (б. Тенишевского) Этнографического Музея, представляет редкий тип так называемой в Италии „ансона“ — алтарной иконы в стиле „*maniera bisantina*“ XIII века. В эту эпоху итальянские художники, повторяя образцы своих учителей византийцев, впервые начали смягчать строгость византийского декоративно-орнаментального стиля чертами реального миропонимания и чувства. К этим первым начаткам национально-итальянского стиля относится и наша „Мадонна“. Она принадлежит, повидимому, к Тосканскому кругу и в характере типа и складок имеет нечто общее с „Мадонной“ *Coppo di Marcovaldo* (XIII в.) в *Uffizi*, во Флоренции. Но определить точнее автора и место данной „ансона“ среди других аналогичных можно только в результате более детального обследования, в связи с необходимой работой по снятию некоторых прописей, закрывающих кое-где этот в общем превосходно сохранившийся образец итальянской живописи XIII века.

Среди пополнений Картинной Галереи следует упомянуть и приобретенную Музеем через антикварный магазин Главнауки картину „Хорошее вино“ (0,44×0,53 м., рис. стр. 4) Лудольфа де Ионге (*Ludolf de Jonghe*), одного из лучших голландских жанристов XVII века. Картина с красивой подписью художника (на балке потолка) отличается хорошей сохранностью. На воздушном темном фоне таверны выделяются две выразительных фигуры: хозяина, который гладит по сердцу рукой, чтобы выразить приятное ощущение, разливающееся по всему организму от прекрасного вина, которое он подает гостю. Последний, повидимому, вполне разделяет его мнение. С тонким вкусом передан костюм гостя: желтая кофта с голубенькими ленточками в сочетании с серым тоном штанов. В этом выборе изящных светлых тонов чувствуется внутренняя связь с тем пониманием чистых цветных тонов, точно насыщенных светом спектра, которое мы видим у Вермера Дельфтского. Предвосхитил ли де Ионге, учившийся в Дельфте у Паламедеса, часть той красоты, которою чарует нас Вермер, или прямо отразил влияние последнего, но этот тонкий колористический эффект придает еще больший интерес этому

произведению де Ионге, которое вообще является одной из лучших жанровых картин в Голландском Зале Галереи.

Среди картин немецкой школы особый интерес представляет выдающаяся по своим художественным качествам картина „Бегство в Египет“ (43 см. X 39 см., рис. стр. 7) Швабского мастера А. В. (2-я полов. XVI в.) из сюиты „Жизнь Марии“, остальных пять частей которой находятся в Дрезденской Картинной Галерее. Прежние атрибуции этой серии Августу Брауну и Амбергеру в настоящее время отвергнуты в пользу упомянутого швабского



Статуэтка Имхотеп (бронза).
Statuette d'Imhotep (bronze).

монограммиста, которому удалось приписать еще ряд произведений *).

В сентябре 1925 года Гравюрный Кабинет Музея получил в высшей степени ценный дар английского художника-гравера Франка Брэнгвина — собрание его графических работ (167 офортов, 40 гравюр на дереве, 86 литографий, 1 рисунок, 6 цветных репродукций с картин Брэнгвина, альбом *ex libris*ов, альбом репродукций с офортов и роскошно изданный альбом репродукций с рисунков и акварелей Брэнгвина).

Подробнее о поступлении дара Брэнгвина говорится ниже в отделе Хроники (стр. 37).

В собрании резцовых гравюр-портретов, приобретенном Музеем из частных рук, была обнаружена любопытная гравюра немецкого мастера XVII века Якова ф. Зандарта (1630—1708) с портрета, писанного Вениамином ф. Блоком (1631—1690), склеенная с несколькими листами старинной рукописи. По изысканиям, сделанным учен. сотруд-

специал. Гравюрного Кабинета В. М. Невежиной, местом деятельности Я. Зандарта и В. Блока, а также оригинала портрета, пастора Г. Л. Пфафрейтера, в указанный на гравюре период времени оказался город Регенсбург. В полном соответствии с этим находится и рукопись, являющаяся отрывком семейной хроники Пфафрейтеров и датированная 1686 г. Автор хроники дает бесхитростную, но яркую картину немецкой провинции XVII века: он рисует жизнь маленьких людей — переплетчика, пастора, пивоварихи, швеи, — задеваемых крупными политическими событиями времени и происшествиями личного обывательского существования. Запись событий чередуется с текстами Писания и нравоучительными стихотворениями.

Подробная работа об этой рукописи В. М. Невежиной будет своевременно опубликована в VI вып. „Памятников Музея Изящных Искусств“.

Notons comme acquisitions nouvelles de la Section de l'Orient Classique:

1) Tête égyptienne (basalte, hauteur 4, 1 c. longueur 3,3 c.) d'homme imberbe, évidemment scribe ou prêtre; l'exécution en est fine et soignée. Époque Saïte. Transmise du Musée de Jalta.

2) Statuette tronante (faïence, haut. 12,5 c., long. 5,5 c.) de la déesse Iside, l'enfant Horus sur les genoux (les pieds seuls de l'enfant sont conservés). Le traitement de l'ensemble démontre l'art assez cultivé et déjà maniéré de la dernière période du Nouvel Empire, peut être époque Saïte. Transmise au Musée des Dépôts de l'État.

3) Statuette (bronze, haut. 7,5 c., long. 4,2 c.) d'Imhotep assis, scrupuleusement travaillée.

Parmi les dernières acquisitions de la Galerie de Peinture il nous faut signaler: 1) «La vierge à l'enfant» (p. 2) transportée du Musée Ethnographique de Smolensk. C'est une «ancona» dans la «maniera bisantina» du XIII siècle. Selon toute évidence elle appartient à l'école Toscane. 2) «Le bon vin» de Ludolf de Jongh (p. 4). Le tableau porte une belle signature et offre un parfait état de conservation. Dans le choix raffiné de ses tons clairs on devine un certain rapport intérieur avec le colorit lumineux de Vermeer de Delft dont les tonalités pures semblent être empruntées au spectre. 3) Notons aussi une belle toile de l'école Allemande «La fuite en Egypte (p. 7) du maître Souabe A. B. appartenante à la suite

«Vie de Marie» dont les cinq autres parties se trouvent dans la Galerie de Dresde.

Quant au Cabinet des Estampes, il a reçu en Septembre 1925 du peintre-graveur anglais Frank Brangwyn R. A. un don exceptionnel, appelé à occuper une place d'honneur dans les collections du Cabinet. C'est presque tout l'oeuvre graphique du maître (166 eaux-fortes, 40 gravures sur bois, 86 lithographies, 1 dessin, 1 album édition d'Alignan et P. Turpin, Paris, 1 album d'ex-libris, 1 monographie sur Frank Brangwyn, 6 reproductions de tableaux en couleurs).

Une autre acquisition du Cabinet des Estampes — une gravure au burin, trouvée dans une petite série de gravures du XVII siècle, école allemande, devient intéressante à cause d'un manuscrit, attaché à un portrait gravé par Jacques de Sandrart d'après Benjamin Block. Le model du portrait, le pasteur L. Pfaffreuter, est un natif de Ratisbone, où nous trouvons actifs à la même époque B. Block et J. Sandrart. Le manuscrit, une chronique de famille, datée de 1686, nous raconte d'une manière naïve et séduisante la vie de la petite bourgeoisie allemande du XVII siècle — parfois victime des grands événements politiques, mais toujours béate dans son milieu domestique.

La description de la gravure et du manuscrit faite par le conservateur adjoint du Cabinet M-me V. Nevejina, va paraître dans la VI-me livraison des «Monuments du Musée des Beaux Arts à Moscou».

*) Подробная публикация о картине „Бегство в Египет“ появится в VI выпуске „Памятников Музея Изящных Искусств“.

В подписи под рис. на стр. 11 вместо слов «Мировая Хроника» читать: «Отрывок из послания Иакова на коптском языке».

Fig. page 11 au lieu de „La Chronique du Monde“ lire: „Fragment de l'épître de St-Jacques en copte“.



Из коптской рукописи: „Мировая хроника“.
Fragment du manuscrit Copte: „La Chronique du Monde“.

КОПТСКИЕ ПАМЯТНИКИ.

(Monuments de la culture Copte, par T. Kozmine-Borozdine).

Одновременно с сильно нарастающим в последнее время за границей интересом к культуре коптов, в связи с новыми открытиями, Восточный Отдел Музея открыл к юбилейным торжествам Академии Наук новый зал, посвященный коптскому искусству и письменности. Большинство собранных памятников происходит из б. собр. В. С. Голенищева. Богатый подбор подлинников, многие из которых являются униками, привлекает внимание как русских, так и иностранных ученых, и пользуется исключительным интересом среди широкой публики.

В зале сосредоточены памятники письменности, скульптуры и прикладного искусства.

Имеется большая коллекция чрезвычайно интересных коптских рукописей на пергаменте и папирусе с текстами из св. писания, житий святых, апостольских постановлений, и документального характера (IV—X в. нашей эры). Некоторые рукописи украшены изящно исполненными миниатюрами („Мировая

хроника“), виньетками, изображающими птиц и разнообразных животных, заставками.

Затем в коллекции имеются глиняные черепки и куски известняка (ost-gasa) с коптскими текстами, представляющими отрывки из св. писания, частные письма, счета и различные документы.

Интересно представлены образцы коптской скульптуры и эпиграфики: надгробные плиты и архитектурные фрагменты. Исключительное внимание вызывает рельеф, представляющий апостолов, и рельеф с изображением эмблем двенадцати месяцев. Из надгробных плит необходимо отметить плиту матроны с изображением оранты, а также некоторые плиты, где еще звучат древнеегипетские мотивы, как подобия дверей, и кресты, вышедшие из иероглифа жизни (анп).

Наконец, в зале сосредоточены памятники художественной промышленности коптов, по преимуществу ткани. Богатые по сюжетам, яркие по краскам,

так называемые „коптские ткани“ по своей технике могут быть отнесены к роду гобелен.

Ткани эти весьма интересны и разнообразны по материалу, технике и рисунку. Большею частью представлены образцы тканья с льняной основой и льняным и шерстяным утком. В собрании Музея имеется ряд кусков тканей, нашитых или вотканных в холст, украшавших, повидимому, туники и плащи. Изображенные на них сюжеты чрезвычайно разнообразны: среди более ранних из них (III—V вв.) преобладают по большей части классические мотивы (герои, эроты, сцены вакхические, сцены охоты и др.), на более поздних (V—VIII вв.) христианские мотивы (библейские сцены, изображения святых, всадники с нимбом и различные знаки христианской символики). Кроме того, рассматриваемое собрание владеет тремя цель-

ными туниками с нашитыми кусками тканой материи. Одна из них, относящаяся, повидимому, к римскому императорскому времени, украшена изящными классическими фигурами, другая, византийского времени, богато обрамлена тканой полосой с орнаментом, подражающим изумрудному ожерелью. Большинство экспонированных тканей происходят из Верхнего Египта, из Ахмимского Коптского кладбища. Из памятников художественной промышленности христианского Египта в собрании Музея еще имеются хорошие образцы резьбы по дереву, бронзовые и костяные изделия и керамика. Богатый материал коптского собрания является в настоящее время предметом научных обследований ряда специалистов-коптологов и подготавливается к изданию.

Т. Козьмина-Бороздина.

Vu l'interêt actuel pour la culture copte, le Musée des Beaux Arts à Moscou a inauguré à l'occasion du biscentenaire de l'Académie des Sciences une salle spécialement consacrée à l'art et aux monuments épigraphiques coptes. La plus importante des collections exposées—la collection des tissus, nous enseigne d'une manière parfaite sur l'art textile de l'Égypte chrétien et sur les différentes influences de la culture hellénistique et chrétienne du III au VII siècle après J. Chr. Outre les échantillons dé-

tachés de tissus à dessin nous voyons trois tuniques bien conservées, ornées de pièces d'étoffe tissue. Les manuscrits coptes sur parchemin et papyrus, contenant des fragments des «Acta Sanctorum», des règles apostoliques et des actes de droit privé (du IV au X siècle de notre ère) méritent une attention spéciale. Quelques uns de ces manuscrits sont ornés de vignettes et de miniatures curieuses. Les monuments de la sculpture et de l'épigraphie copte présentent aussi un intérêt considérable.



Коптская надгробная плита с изображением оранты.
Dalle sépulcrale copte avec une orante,

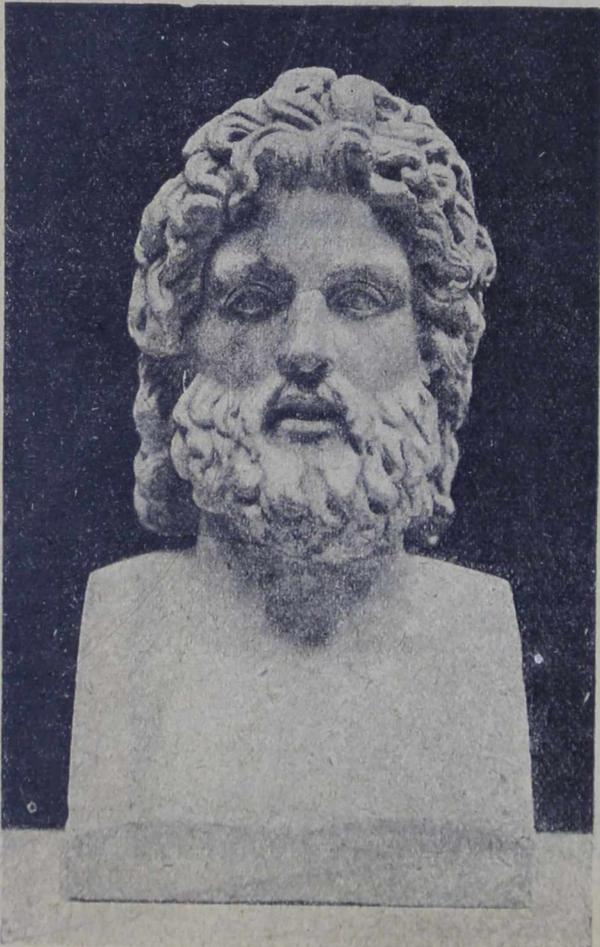


Туника из Египта Римской императорской эпохи.
Tunique égyptienne de l'époque romaine impériale,

НЕКОТОРЫЕ НОВЫЕ ПОДЛИННИКИ АНТИЧНОГО ОТДЕЛЕНИЯ МУЗЕЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ.

(Quelques oeuvres authentiques nouvellement acquises de la Séction de l'Art Antique du Musée des Beaux Arts, par N. Tsherbakoff.)

Собрание античных оригиналов Музея Изящных Искусств, неуклонно пополняясь новыми, в большинстве ценными в художественно-археологическом отношении памятниками, передаваемыми из Государственного Фонда или же покупаемыми у частных лиц, постепенно начинает все более и более привлекать внимание как специалистов, так и широких масс. Поступления состоят из произведений скульптуры, живописи, вазописи, архитектурных фрагментов, терракотт, стекла, нумизматики, глиптики, т.-е. охватывают собою почти все виды античного большого и малого искусства. Из оригиналов, обогативших



Мраморная голова Асклепия.
Tête en marbre d'Asclepios.

Античное Отделение за последние годы, особого внимания заслуживают ¹⁾:

I. Мраморная голова Асклепия (высота 0,426 м.; передана в 1924 г. из Государственного Фонда). Новы: вся грудь (из мрамора), нос (из мрамора) и часть прядей на голове и бороде (из алебаstra). Мрамор головы белый, мелко-зернистый, несколько потемневший и выветрившийся; на левой стороне лица, особенно на лбу, темноватожелтые пятна. Скорее кроткие, чем величавые черты лица, благобно-страдательное выражение глаз, пышные волнистые волосы, сдерживаемые на темени узкою повязкою, сановитая борода,—все это позволяет видеть в изваянии голову Аполлонова сына, Асклепия, бога-врача, „целителя болезней, рожденного людям на радость, чудесно смягчающего тяжкие боли“ ²⁾.

Ассиметрия лица (левая сторона выше и уже правой, верхняя губа у правого угла приподнята) указывает на то, что голова, являющаяся, вероятно, фрагментом стоящей статуи, повернута была в три четверти влево. По типу данная голова, уже не бесстрастно-спокойная, безмятежно-олимпийская, а вся проникнутая дыханием внутренних переживаний, волнений, восходит к оригиналу (бронзовому?) эпохи раннего эллинизма, прибл. к посл. четв. IV в. до Р. Хр.; по исполнению же (легкое, частичное применение бурава в обработке завитков волос) изваяние надо считать хорошей римской копией примерно последней четверти I века по Р. Хр.

II. Мраморный мужской торс (высота с базой 0,71 м.; передан в 1924 г. из б. Румянцовского Музея). Изваяние, помимо своих художественных достоинств, крайне интересно, как составленное из половинок двух античных

¹⁾ Предлагаемое описание антиков является предварительным, подробно они будут своевременно изданы в „Памятниках Государственного Музея Изящных Искусств“.

²⁾ Из „Гомеровского гимна к Асклепию“.

статуэток; верхняя часть (собственно торс с левым бедром) высечена из каррарского, прекрасно отполированного мрамора, нижняя же половина (обе голени и база)—из роскошного пентеликского мрамора с очаровательным золотисто-желтым, от времени, отсветом. Все правое бедро и вставка на правой стороне живота—реставрация из серобелого мрамора, шероховатая источенная поверхность коего дает основание думать об его античности. Торс изображает какого-то героя, с великолепно-развитою мускулатурою, в бурном, неудержимо-стремительном, напряженном движении влево; голова была обращена влево, руки протянуты вниз и вправо; хламида, застегнутая на правом плече круглою пряжкой, закрывая часть спины, эффектно и живописно развевалась по правую сторону. Насколько можно судить по скудным данным безголового, безрукого и безногого торса, герой представлен был в позе, напоминающей (в обратном, зеркальном изображении) царицу амазонок Ипполиту, обороняющуюся от Геракла ³⁾.

Торс является удачной римской копией с эллинистического бронзового оригинала (повидимому, пергамской школы) припл. середины II века до Р. Хр.

Ноги из пентеликского мрамора, явно не принадлежащие торсу как по своим сравнительно большим пропорциям, так и по материалу, композиции и стилю, относятся к статуэтке какого-нибудь римского императора или полководца. Панцырь около ног, так нарушающий своею массою очерк их, но необходимый здесь отчасти в качестве атрибута, главное же по условиям техническим (для устойчивости статуэтки из мрамора), брусок под правую пяткою, самый стиль изваяния приводят к несомненному выводу, что перед нами отражение оригинала в бронзе. В основе фрагмента лежит, надо думать, отлитая Лисиппом (припл. 380—300 гг. до Р. Хр.), не сохранившаяся бронзовая статуя Александра Великого (356—323 гг. до Р. Хр.) с копьем, слабым отголоском коей признают одну бронзовую ста-



Мраморный мужской торс.
Torse viril en marbre.

туэтку в Лувре ⁴⁾, по композиции ног сходную с издаваемым фрагментом. Сочиненный Лисиппом тип парадной статуи героизованного властелина оказал могучее влияние на позднейшие античные стоящие фигуры не только династов, но и богов и героев. Исполнена была статуэтка, надо полагать, припл. в середине II в. по Р. Хр.

III. Аттический краснофигурный кратир изящного стиля, эпохи Фидия (высота 0,405 м., диаметр отверстия 0,41 м.; передан в 1923 году из Российского Исторического Музея, куда был пожертвован К. М. Мазуриным; найден в Ноле ⁵⁾). Несмотря на частичные, многочисленные склейки, сохранность хорошая. На лицевой стороне кратира (см. рис. на обложке), украшенного полосами двойных пальметт и мэандра, представлено событие из жизни Диониса: в середине на скале сидит Гермес, кото-

³⁾ Friederichs-Wolters, № 1243; M. Collignon, *Geschichte der griechischen Plastik*. 2. Band, 1898, fig 207; A. N. Smith, *A catalogue of sculpture in the department of greek and roman antiquities of British Museum*. Vol. II, 1900, № 1200.

⁴⁾ Springer-Wolters, *Handbuch der Kunstgeschichte*, I¹¹, 1921, fig. 659.

⁵⁾ Город в Южной Италии, основан вскоре после 470 г. до Р. Хр.; здесь 19 августа (Секстия) 14 г. по Р. Хр. скончался имп. Август.

рому Зевс приказал передать своего сына, малютку Диониса, на воспитание нисским нимфам. Гермес изображен вестником-путником,—в петасе (широкополая с низкою тульею шляпа), хламиде (короткий плащ), в высоко завязанных сандалиях, с керикэем (кадуцеем). На руках посланца—маленький Дионис, доверчиво просящийся на руки стоящей перед Гермесом нимфы. Позади Гермеса—мэнада Мефиса, опирающаяся на фирс. Около Гермеса, Диониса и мэнады написаны их имена (Ἑρμῆς, Διονύσος, Μῆφισα). Вся картина необыкновенно ясна, изящно-проста по композиции, лаконично-выразительна. Четырьмя фигурами выявлены жите и стихия Диониса: достаточно одной нимфы, чтобы зритель понял, куда прилетел Гермес, и фигура одной мэнады с таким многоговорящим именем (Μῆφισα значит охмелевшая) сразу же дает почувствовать будущий буйно-веселый, страстно-хмельной, изступленно-вдохновенный фиас бога живительных, приливающих сил природы. На оборотной стороне, между двумя убегающими направо и налево женщинами, изображен величественный старец-скиптроносец. Надписей здесь нет, картина вряд ли имеет в виду какой-либо определенный сюжет, будучи безлично-декоративною; быть может, старца надо считать Фивским царем Кад-

мом, от брака дочери коего, Семелы, с Зевсом родился Дионис. Относящийся припл. к середине V века до Р. Хр., кратир Музея Изящных Искусств ласкает взор чистотою, соразмерностью своей формы, красивым, смелым, безупречным рисунком, редким вкусом в размещении орнамента, высоким стилем всей росписи.

Воспроизводимые здесь оригиналы—часть античной культуры. Они говорят об эпохе, когда изысканный художественный вкус пронизывал решительно всю жизнь, и быт питался таким искусством, которое во многих отношениях остается для нас недостижимым; когда, не говоря уже о великих мастерах пластики, живописи и зодчества, даже скромный гончар-кустарь умел соединить красоту формы с требованиями практической жизни. От созданий классического мира дошли до нас самые скудные остатки. „И если мы подумаем, что эти жалкие обломки, эти крупички составляют в настоящее время половину нашей культуры,... тогда мы получим возможность по жизненной силе этих остатков судить о полноте прежнего [культурного] богатства“⁶⁾ древних Эллады и Рима.

Н. Щербаков.

1) Tête en marbre d'Asclépios (haut. 0,426) transmise en 1924 des Dépôts de l'Etat. Parties restaurées: le nez et la poitrine (en marbre), quelques mèches sur la tête et dans la barbe (en albâtre). Le marbre est blanc. Reproduction remontant probablement au dernier quart du I siècle de notre ère d'après un original hellénistique du dernier quart du IV siècle avant J. Chr.

2) Torse viril en marbre (haut. la base y comprise 0,71), transmis en 1924 du Musée ci-devant Roumiantzoff, composé de fragments de deux statuettes antiques: 1) du torse, proprement dit, d'un guerrier ou héros (en marbre de Carrare)—reproduction romaine d'après un original hellénistique en bronze, datant du

milieu du II siècle avant J. Chr., et 2) de jambes appartenantes à la figurine d'un empereur ou général (en marbre du Penthélique) du milieu du II siècle après J. Chr.

3) Cratère attique à figures rouges de l'époque de Phidias (fig. I haut. 0,405, l'orifice large de 0,41), transmis en 1923 du Musée Historique de Moscou et trouvé à Nola. Sur la face du cratère une scène de l'enfance de Dionysos; Hermes, Dionysos, la ménade Méthyse (chacune des trois figures est accompagnée d'une inscription) et la nymphe de Nysse. Au revers un vieillard (Cadmus?) tenant un sceptre à la main entre deux femmes, fuyantes dans des directions opposées.

⁶⁾ К. Федерн. Данте и его время. Пер. с нем. В. М. Спасской под ред. пр.-доц. М. Н. Розанова. Москва, стр. 6.

КАРТИНЫ Н. КНЮПФЕРА В МУЗЕЕ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ.

(Deux tableaux de N. Knupfer au Musée des Beaux Arts, par Sh. Rosenthal).



Гравюра П. де Йоде.
Gravé par P. de Iode.

Среди картин Голландского Отдела Музея Изящных Искусств имеется две картины Николауса Кнюпфера, одна подписанная, из собрания Д. И. Щукина, „Се человек“ и другая, неподписанная, так наз. „Мифологический сюжет“. Обе картины характеризуют мастера в различные периоды его жизни. Николаус Кнюпфер (1603—1660 г.) по рождению немец, но по художественным вкусам до сих пор причисляется к голландской школе; голландская культура наложила на Кнюпфера такую сильную печать, что вплоть до недавнего времени, до архивных изысканий о месте его рождения, его считали голландцем. И действительно, он крайне схож с мастерами круга Рембрандта в выборе сюжетов, в их интерпретации, в разработке проблем светотени и в своеобразных, типично рембрандтовских нарядах своих героев. В его картинах своеобразная смесь голландских и фламандских влияний. Наряду со склонностью к охряным и серым краскам, столь свойственной Утрехтской школе, и с любовью, подобно голландским каравад-

жистам, передавать ракурсы и кирпично-красные тона тела, в картинах Кнюпфера выявляются фламандская пышность (в костюмах женщин и в развевающихся тканях) и несвойственная голландцам любовь к изображению обнаженного тела.

Влияние голландской культуры на Кнюпфера сказалось не только в заимствовании живописных особенностей этой школы, но в заимствовании и сюжетов для своих картин из репертуара голландской литературы. Современная Рембрандту и Кнюпферу голландская литература дает нам ключ к пониманию сходства существующего в некоторых отношениях между всеми художниками круга Рембрандта (предшественниками и последователями), сходства, обусловленного зависимостью от общих литературных источников. Стоит обратиться к одному из любимых голландских поэтов XVII века Якову Катсу, чтоб раскрыть сюжет так называемого „Мифологического сюжета“ Кнюпфера.

До сих пор „Мифологический сюжет“ интриговал своей загадочностью. „Кто этот царь в богатой одежде и вишнево-красной порфире, поддерживаемый слугами, протягивающий по направлению к зрителю яблоко? Кто эта женщина в желтом, оставляющем открытой грудь, платье, с пером в голове, запрокинувшая в аффекте голову? Эти вопросы остаются пока безответными. Может быть, художник сознательно загримировал своих героев, намеренно вложил в руку царя смущающее нас яблоко, играя исторической правдой?“ — писал В. Блох в „Среди коллекционеров“ (№ 9.—1911 г.).

В этих нескольких строках сказывается наш чисто-эстетический подход к голландской живописи. Увлекаясь формальными проблемами, мы упускаем из виду, что картина не только поверхность интересная своими фактурными особенностями, но еще некая величина со вложенным в нее духовным содержанием. А между тем не следует забывать, что признание современников художники приобретали нередко именно за повествовательное качество своих

картин. Но вернемся к Кнюпферу. Сличение текста Катса (1), иллюстрированного гравюрой Адриана ван дер Венне, с картиной Кнюпфера не оставляет ни малейшего сомнения в том, что изображенными являются Феодосий II, император византийский, и жена его императрица Евдокия, в язычестве Аテナис. Вот как передает это почерпнутое из византийских хроник сказание Якоб Катс: Феодосий дарит жене своей Аテナис, яблоко удивительной красоты и необычайных размеров; императрица обещает хранить его, как залог супружеской любви, но отдает его в благодарность за написанный мадригал прекрасному юноше Паулинию; последний, ничего не подозревая, преподносит яблоко императору. Разгневанный Феодосий призывает жену; Аテナис клянется своей верностью в том, что она съела яблоко; Феодосий показывает ей яблоко и, обличив ее во лжи и неверности, подвергает пожизненному изгнанию, Паулиния же немедленно казнит. Текст Катса и гравюры Адриана ван дер Венне сразу же разъясняет непонятную ситуацию на картине Кнюпфера: понятным становится и смущающее нас яблоко, и скипетр в руке царя, и экзальтированная поза царицы, и группа перешептывающихся в испуге придворных. Свойственная Катсу любовь к изображению психологических коллизий и фиксации напряженного театрального действия — черты, столь свойственные художникам круга Рембрандта, налицо в картине Кнюпфера, которая и должна быть названа так, как назвал ее сам Якоб

Катс: „Атенаис, царица византийская, осужденная за яблоко на изгнание“ (2).

Следует отметить, что Феодосий II, изображенный на картине Музея Изыщных Искусств, является автопортретом Кнюпфера, как это видно из прилагаемой гравюры Петрус де Йоде. (3). Этот автопортрет, относящийся к 1649 г., помогает нам примерно датировать картину Музея Изыщных Искусств и отнести ее, исходя из того, что Кнюпферу в лице Феодосия II было в то время лет 40, к середине сороковых годов (4), т.-е. к среднему периоду творчества Кнюпфера.

Вторую картину Музея Изыщных Искусств „Христос перед Пилатом“, приходится отнести к 50-м годам 17-го века, когда Кнюпфером были написаны „Погоня за счастьем“ (Шверин), „Антоний и Клеопатра“ и, быть может, „Цинцинат“ (Амстердам). Своеобразная двухъярусная композиция картины Музея Изыщных Искусств, б. м., связана со сценой тогдашнего голландского театра. Нельзя также не отметить ее сходства с композицией офорта Рембранта, на ту же тему (В 76).

К концу своей жизни Кнюпфер выходит из под влияния Рембрандта. Красочная гамма его картин, изображаемые им типы и самые сюжеты его картин приближаются к кругу Рубенса („Похищение Фортуны“, Копенгаген; „Вино, женщина и песня“, Роттердам; „Диана и нимфы“, Прага).

Несомненно, „Христос перед Пилатом“, картина, упоминаемая еще Терстеном в 1770 г., относится к наилучшим вещам, написанным Кнюпфером.

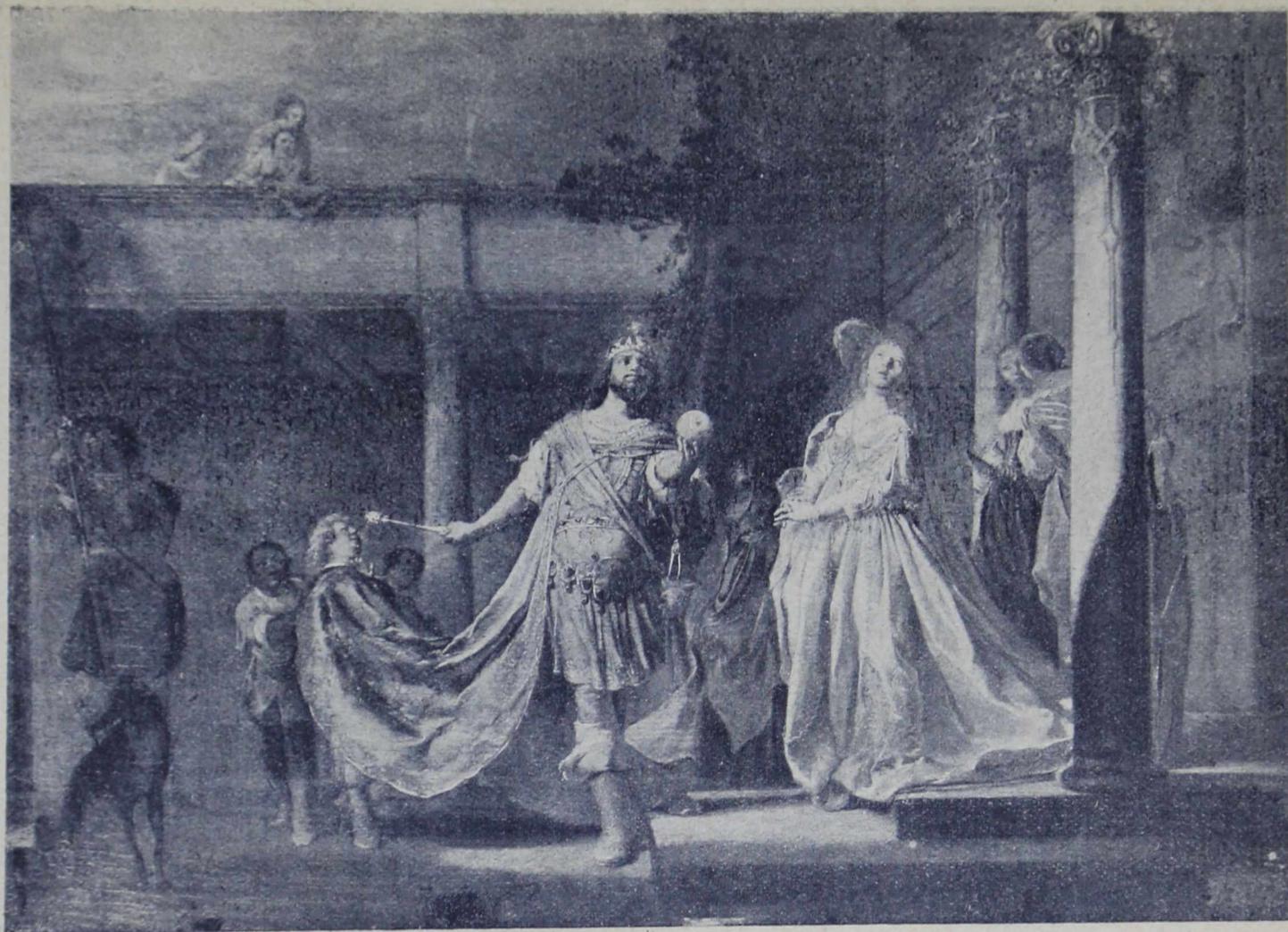
П Р И М Е Ч А Н И Я.

- 1) Jacob Cats. Alle de Werken 1620 Amsterdam. 1 Deel. Tooniel der Manneleyke Achtbaarheid etc.
- 2) Оглавление к изданию Катса 1726 г.
- 3) Cornelis de Bie. Het gulden Cabinet van der edele Schilderconst etc. mit portraits. Antwerpen 1662. В тексте под гравюрой неправильно указано, что Кнюпфер в 1603 г. поступил в обучение к художнику Найсену в Лейпциге. По указанию О. де Би и Сандрарта, 1603 г. является годом рождения Кнюпфера.
- 4) Кнюпфер неоднократно пользовался чертами своего лица для своих композиций. Так, он изобразил самого себя не только в лице

Феодосия II на картине Музея Изыщных Искусств, но и в лице Иосифа, рассказывающего сны, в Шверинском музее, и в лице Цинцината Амстердамского Музея. В Дрездене имеется портрет художника с семьей, который Ф. Шли относит примерно к 1640 г. На этой картине Кнюпферу лет 35, на гравюре де Йоде, относящейся к 1649 г., ему около 45 лет. На картине Музея Изыщных Искусств Кнюпфер изобразил себя лет 40. Моделью для Аテナис ему послужила его жена, и для двух пажей, держащих мантию, его два сына.

L' article est consacré à deux tableaux de Nikolaus Knupfer, qui se trouvent dans la Galerie du Musée des Beaux Arts à Moscou. Le sujet du premier a été récemment déchiffré par l'auteur de l'article à l'aide du texte de Jacob Cats, poète populaire hollandais du XVII s. C'est un

sujet tiré des chroniques byzantines, représentant l'empereur Theodosius II et son épouse Athénaïs exilée à cause d'une pomme — preuve de son infidélité. Il y a raison de croire que ce tableau a été peint entre 1640 et 1645: citons une gravure de P. de Jode 1649, qui aide



Н. Кнупфер¹⁰: Феодосий II уличает Атегнаис 33 × 57 см.

N. Knupfer: Athenais prise en faute par Théodosius II.

à dater ce tableau. Elle nous montre Knupfer à l'âge de 45 ans. Sur le tableau «Théodosius II et Athénaïs» nous reconnaissons Knupfer sous les traits de Théodosius, mais plus jeune que sur la gravure.

Le second tableau de Knupfer «Christ devant Pilate», mentionné encore en 1770 par Terwesten, doit être considéré comme une des plus belles toiles de Knupfer. Sa composition à deux étages peut être rapprochée de l'architecture

scénique du théâtre d'Amsterdam du XVII siècle, de même que l'eau forte de Rembrandt «Christ devant Pilate» (Bartsch 76). Nous supposons, qu'il a été peint vers la fin de la vie de l'artiste entre 1650—1653. Par son coloris et sa typologie ce tableau se rattache plutôt à Rubens qu'à Rembrandt dont l'influence prédominait durant la première période de l'activité artistique de Knupfer.

„РЫБАКИ“ КОНСТ. ТРОЙОНА.

(„Les pêcheurs de crevettes“ de C. Troyon, par A. Ephros).

Среди последних приобретений, сделанных Музейным Отделом для Галереи нашего Музея, одной из лучших является небольшая работа Конст. Тройона. Она писана маслом на дереве. Размер 40×30,5 см. Она очень заметна среди картин художника в Музее. Она служит прекрасным усилением всей группе наших барбизонцев. Произведениями Тройона Музей вообще богат. Их больше, нежели Музей имел возможность выставить. Они высокого уровня. Ими представлены все периоды творчества Тройона, кроме раннего. Их совокупность так внушительна, что обычные оговорки, которые знаменитые современники и историческая критика любила делать относительно Тройона, едва применимы. Во всяком случае сарказм Бодлера, гримаса Гонкуров, нравоучения Бюргера-Торе, анекдоты Альфонса Карра, резкости Т. Готье, снисхождения Ш. Блана возникают перед этой группой работ Тройона не сами собой, от тех же впечатлений и отталкиваний, но скорее в качестве простого материала, оставленного историей, которую независимо проверяешь и с которой, по большей части, не видишь надобности соглашаться.

Все вещи Тройона имеют в Музее типический и традиционный характер: это „животные“ и „пейзаж“. Новое приобретение—исключение. Оно освежает привычное представление о художнике. Мотив картины индивидуален. Она изображает рыбаков, среди корзин у лодок, на берегу. Берег высоко поднят и отлого спускается к волнам. Лодки также продольно и косо лежат на нем. Две рыбачьих фигуры работают возле них, таская корзины. Высоко, очень высоко поднято небо, ветряное и облачное, с просветами. В левом

углу, внизу, привычная подпись художника, отдельными, заглавными буквами: „С. TROYON“.

Этот мотив, в самом деле, у Тройона очень редок. Сначала он даже представляется уникальным. Ни в одном из больших музеев Европы, в том числе в Лувре, его не встретишь. Классификаторы произведений Тройона подобной группы не выделяют. Они по существу правы; мотив этот совсем не характерен для художника. Но, тем не менее, он в его творчестве все же существует, и наши „Рыбаки“ не единичны. Литературные источники позволяют группировать несколько таких работ. Так, в 1859 г. художник послал в Манчестер картину, изображающую „Pêcheurs, débarquants du poisson sur le rivage“. В следующем, 1860 г., при распродаже Тройоном из мастерской ряда своих вещей, мы встречаем среди них „Marine“, с ремаркой „Effets du matin, avec tons violets harmonieux“. Посмертная vente 1866 г. включала еще несколько картин этого рода, в том числе—„Prairie des bords de la mer près Trouville“—„avec pêcheuses de crevettes“, 0,59×0,83 см., и „La mer près de Trouville“, 0,22×0,33 см.,—равно как большую серию этюдов: двадцать семь „Paysages des bords de la mer“, „Marine“ и „Plages et bords de la mer“.

На аукционе коллекций comtesse de Nadaillac, в 1887 г., была продана картина Тройона, очень близкая к нашей, писанная также на дереве, размером 0,24×0,32, названная в каталоге аукциона „Plage a marée basse“ и имевшая следующее описание: „Рыбаки на берегу: один несет корзину с рыбой, другие тянут сети по волнам, бегущим вправо. Солнце, пробивающееся сквозь облака, освещает деревушку в глубине



К. Тройон: Рыбаки.

C. Troyon: Les pêcheurs de crevettes.

картины. Слева подпись художника". Наконец, на аукционе коллекций А. Дреу-фуса, 1889 г., среди прочих вещей Тройона, были „Pêcheurs de crevettes“.

В каком отношении к этим данным находится наша картина? Несколько хронологических дат и географических указаний определяют с достаточной достоверностью, когда она возникла, и где она была написана. Они суммируются так. До 1859 г. среди работ Тройона рыбацких мотивов мы не находим. Вся эта группа относится, таким образом, к конечному периоду творчества художника, к его последнему пятилетию. Этот промежуток можно сузить еще больше. Тройон жил ряд месяцев в Нормандии в 1859—60 г.г. Он работал на взморье, на берегах Ламанша. Названия его „марин“ и „берегов“ включают имена „Трувилля“ и „Гонфлера“. Это — маленькие городки одного округа, Pont l'Evêque, рядом лежащие. В творчестве барбизонцев мы их встречаем не раз. Трувилль представляет собой небольшой порт с морскими купаньями. Его имя сопровождает название этих работ Тройона особенно часто. Манчестерская картина датируется именно 1859 г. (А. Hustin). В 1860 г., в Гонфлере, Тройоном написана „большая марина с прекрасно светящимся, слегка облачным небом“ (W. Gensel). В частности „Pêcheuses de crevettes“ посмертного аукциона носит точное указание на „Bords de la mer, pres de Trouville“. Среди огромного количества выполненных Тройоном за 30 лет произведений

рыбачьих мотивов исключительно мало. Можно действительно сказать, что это несколько уник. Времени, чтобы их сделать, Тройону нужно было немного, особенно считаясь с характером его работы. Он писал безостановочно и быстро. Он мог в день закончить картину. Отсюда возникла его склонность к вариантам, и образовывались из них циклы. Но их обширность очень разная. „Коровы“, „быки“ и пожалуй, еще „овцы“ заполняли его внимание напряженно, во все периоды работы. Их количество подавляюще. „Собак“ — меньше, еще меньше птичьего царства. Эта группа осуществляется на протяжении небольших лет работы. О „рыбачьих“ мотивах, выходящих за пределы 1859—60 г.г., мы ничего не знаем. Только за несколько месяцев до смерти, в 1874 г., в большой картине „Plage“, Тройон использовал мотив рыбацкой барки; но он соединил его с изображением быков в упряжке, пригнанных за рыбой, причем быки являлись опять-таки центром картины. Его времяпрепровождения на Нормандском берегу, в течение нескольких месяцев 59-го или 60-го г.г. больше чем достаточно, чтобы осуществить весь маленький цикл рыбацких картин, и серию этюдов моря и берегов. Мы можем считать, что эти 1859—60 г.г. и являются датой нашей картины, Трувилль (может быть, Гонфлер) — местом ее возникновения, и ее автентичным названием — „Pêcheurs de crevettes“.

Абрам Эфрос.

Une des plus belles acquisitions du Département des Musées, dont on ne saurait saluer avec trop de satisfaction l'entrée dans la Galerie du Musée des Beaux Arts, est le tableau de Troyon «Les pêcheurs de crevettes» (16 H. 0,40, L. 0,35—bois) signé «C. Troyon».

L'artiste est particulièrement bien présenté dans la Galerie, mais cette récente acquisition apporte une note fraîche dans notre conception de son art. Nous ne rencontrons que rarement dans son oeuvre des tableaux représentant des pêcheurs au bord de la mer, mais tout de même de pareils tableaux existent et doivent être

datés de 1859—60, car à cette époque là Troyon séjourna en Normandie. (En 1859 l'artiste envoya à Manchester des «Pêcheurs, débarquants du poisson sur le rivage»; en 1860 il organisa la vente de ses tableaux parmi lesquels nous signalons une marine, etc.). Dans le titre de ses tableaux on trouve souvent les noms de Trouville et de Honfleur—petites villes, situées au bord de La Manche. Conformément à ces indications le nouveau tableau du Musée, de même que tout le groupe mentionné, doit être rapporté à 1859—60, c'est à dire à la période finale de son activité artistique.



Портрет из Фаюма.
До реставрации. Avant la restauration.



Portrait funéraire du Fayoum.
После реставрации. Après la restauration.

О РЕСТАВРАЦИИ „ФАЮМСКИХ ПОРТРЕТОВ“.

(Restauration des portraits funéraires du Fayoum, par W. Souckoff).

Государственный Музей Изящных Искусств обладает драгоценнейшей коллекцией так называемых „Фаюмских портретов“. Название они получили по месту своего нахождения (Оазис Фаюм, находится в 60 километрах от Каира, на левом берегу Нила). Портреты были найдены в 80-х годах прошлого столетия. Они служили для изображения портрета покойника, помещаемого на погребальных пеленах мумии. Покойники, мумиям которых принадлежали портреты, хотя и были похоронены по древне-египетскому обряду, но к коренным египтянам не принадлежали, — это были иноземцы, среди которых преобладали довольно многочисленные греческие колонисты.

В Египте издавна мумии полагались в ящики-гробы (делавшиеся из разных материалов), формы которых воспроизводили в общих линиях контуры мумии: лицо, руки и ноги изображались рельефно в штукатурке. На лицо иногда клалась рельефная маска усопшего. В более позднее время вместо масок стали вставлять в пелены мумии живописные портреты умерших. Эти портреты написаны на досках энкаустическими восковыми красками, различной техникой. На некоторых портретах краски положены очень густо, специально имевшимися для этого инструментами, называемыми каутерием и цестром, которые при употреблении раскаливались. Есть портреты, где эта техника перемешивалась с писанием кистью, в других же употреблялась только одна кисть. Краски иногда клались прямо на доску, а иногда приготавлился белый грунт в виде так называемого левкаса. При писании кистью краски разогрева-

лись или краски разводились пуническим воском, тогда живопись очень походила на темперу.

Портрет, изображенный на прилагаемом здесь снимке (до реставрации и после реставрации) должен быть отнесен к технике писания кистью густыми восковыми красками. Он может относиться ко времени Клавдия или Нерона (I в. по Р. Х.). В оригинале он изображен немного меньше натуральной величины человеческого лица.

Исследования показали, что применение кисти в энкаустике обозначает завершение развития этой живописной техники, ее последнее усовершенствование.

Постоянное наблюдение над находящимися в Музее портретами выяснило, что те портреты, которые сделаны при посредстве вжигания раскаленными инструментами, каутерием и цестром, значительно устойчивее к влиянию времени и восковая краска на них прочно держится; между тем как исполненные кистью местами начали осыпаться.

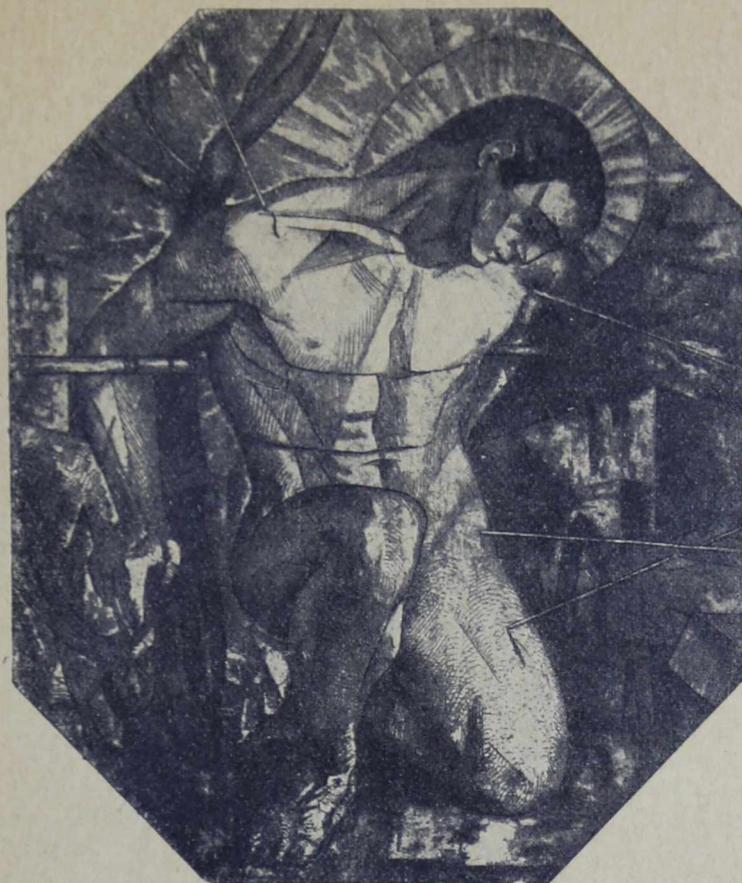
В последнее время, чтобы прекратить дальнейшее осыпание некоторых портретов, Всероссийская Реставрационная Комиссия Музейного Отдела Главнауки поручила художникам - реставраторам Д. Ф. Богословскому и В. Д. Сухову принять меры к закреплению осыпающейся живописи, заполнению специальной замазкой трещин в дереве и снятию белесоватых пятен на портретах. В настоящее время эти работы закончены, и портреты, в исправленном виде, выставлены в музее для обозрения.

В. Сухов.

Le Musée des Beaux Arts possède une précieuse collection de portraits funéraires du Fayoum.

Le portrait d'homme (1 siècle après J. Chr.?) reproduit avant et après sa restauration (fig. 17 et 18), appartient au groupe de portraits peints à la cire. Nous avons pu observer que les portraits, exécutés à l'aide du procédé de la cautérisation, sont moins susceptibles aux dévations du temps, et que ceux qui sont faits au pinceau s'écaillent plus facilement. Les

peintres-restaurateurs. M. M. W. Souckoff et D. Bogoslovsky, chargés par la Commission centrale de restauration attachée au Département des Musées, ont entrepris la restauration de quelques uns de ces portraits. Grâce à leurs efforts, les couleurs qui risquaient de tomber en poussière furent raffermies, les fissures bouchées avec un ciment spécial et les taches blanchâtres éloignées, après quoi les portraits purent être de nouveau exposés dans les salles du Musée.



И. Нивинский. Св. Севастьян (офорт).
I. Nivinsky. St. Sébastien (eau forte).

ВЫСТАВКА „ОФОРТЫ ИГН. НИВИНСКОГО“.

(L'exposition des eaux-fortes d'Ignace Nivinsky, par N. R.).

18-го октября в портиках мраморной лестницы музея, за колоннами, открылась выставка „Офорты Игн. Нивинского“, устроенная Гравюрным Кабинетом Музея с помощью самого художника. К выставке издан каталог всех офортов Нивинского (от 1912—1925 г.) со статьями П. Эттингера, Н. Романова и самого художника, характеризующими его творчество. Выставка представляет итог 13-летней работы художника как офортиста. Она начинается ранними листами художника из „Итальянской Сюиты“ 1912 года, в которой еще преобладает чистый офорт. Просто и графически красиво и сочно переданы дворники, палаццо и площади городов, каналы и мостики Венеции, амфитеатр Вероны. Только по строгой выдержанности техники можно догадаться, что, несмотря на высоту техни-

ческого мастерства, все это еще пробы учебного характера. Далее приемы становятся разнообразней: акватинта, сухая игла, мягкий лак применяются в офортах 1913 — 1914 г.г.

В то же время Нивинский, как и естественно для графика, все более уходит от стиля реализма в область отвлечения и синтеза. Это особенно бросается в глаза в изображениях нагого тела; живое тело Нивинский вписывает в геометрические грани каменной кариатиды. Путь через абстракцию кажется художнику средством передать сверхчеловеческое; первое его большое достижение в этом направлении представляет офорт 1915 г. „Св. Севастьян“, в котором трагическая сила страдания кажется тем ярче по контрасту с физической мощью юного тела. Нивинский любит прибегать в изображении фигур,

в особенности женских, к немного перекошенным контурам. Последние, сообщая типовую отвлеченность фигурам, часто помогают ярче передать движение, уловить и подчеркнуть что-то особенно характерное в типе форм.

Из всех техник офорта акватинта становится излюбленной, т. сказать, специальной техникой Нивинского. Он совершенствуется в ней, применяя эту технику к изображению южной природы в „Крымской Сюите“ 1916—17-го года, и особенно к изображению обнаженной натуры. Его гравюры акватинтой: „Туалет“, „Девушка“, „в Студии перед зеркалом“, говорят уже о вполне определившемся стиле, о художественной зрелости мастера. Живописная контрастность красочных тонов в изображении видов Крыма, симфония мягких нежных переходов светотени в передаче женского тела в работах Нивинского делает понятным его пристрастие к акватинте, технике, дающей возможность разрешить гравюру в чисто „живописную“ композицию из тоновых сплошных пятен. Чего еще не достаёт для полного раскрытия живописного стиля — это выражения самой консистенции материала и цвета. И вот перед нами опыт передачи шелковистой мягкости и блеска тела женщины в „Отдыхе“ (1916 г.), изображенной вполне реалистично по тону, — и с оттенком отвлеченности, монументального покоя в очертаниях фигуры.

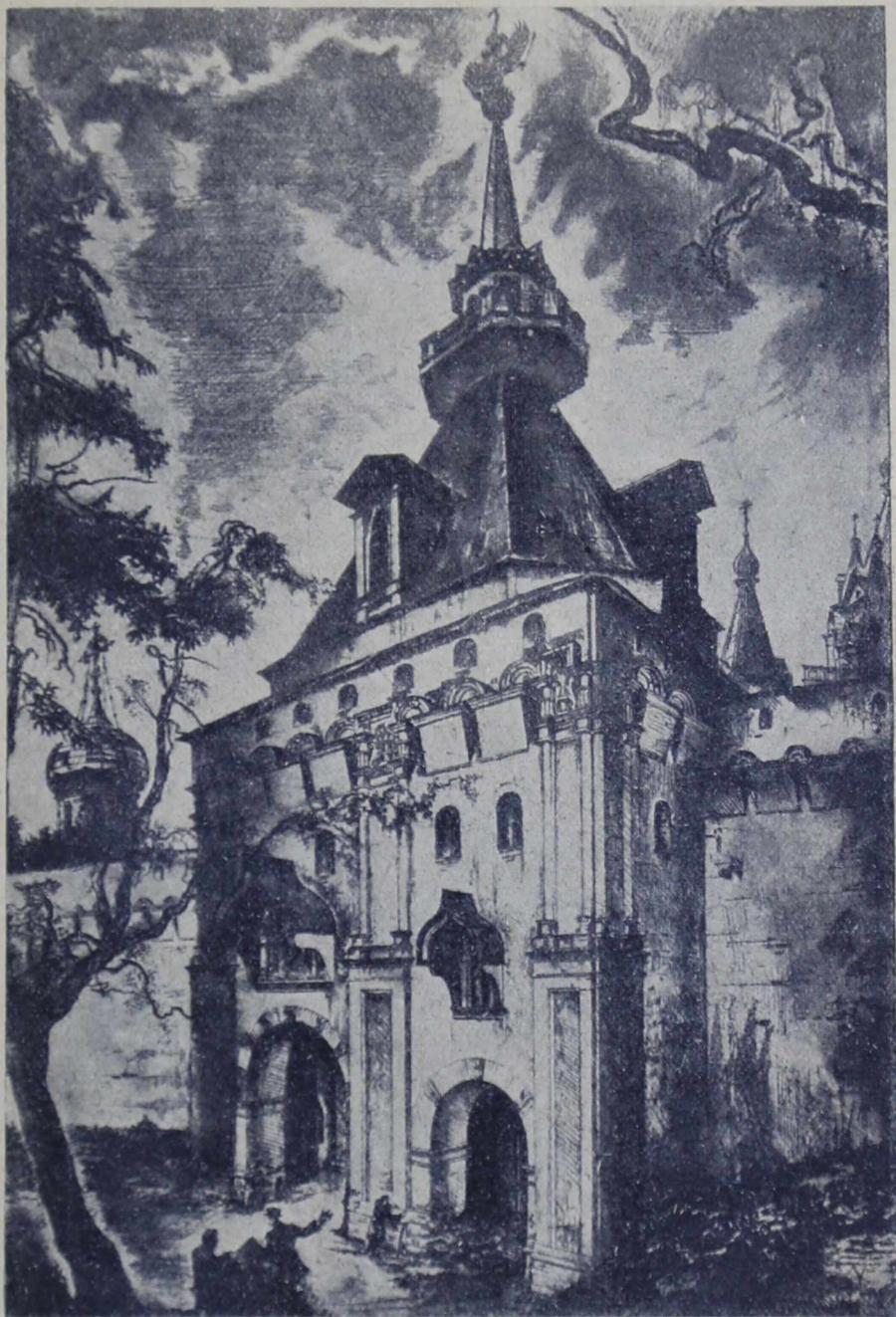
Вслед за тем все чаще появляется и цвет в офортах Нивинского („Купальщицы“). Но цвет Нивинский, как и подобает графику, понимает отвлеченно, как средство оживить впечатление, перевести изображение в эстетическую, нереальную сферу одного, много двух, цветных тонов.

Нивинский оставляет эти опыты только для своих больших офортов 1920—21 г.: „Пасхальная ночь“, „Pietà“, „Вход на лестницу Саввино-Сторожевского монастыря“, „Красная Башня“. В этих больших листах Нивинский возвращается к чистому офорту. Но в богатстве и силе черных штрихов и пятен, в свободе мастерства чувствуется расстояние, отделяющее эти превосходные листы зрелого периода от первых опытов Нивинского в офортах ранней итальянской сюиты.

Вслед за этими большими работами Нивинский снова обращается к применению цветных тонов в офорте.

Но теперь в офортах 1923—25-го г. он применяет цвет как средство для совсем особых целей, выражению которых должна, по его мнению, служить гравюра как произведение графики. Углубляя начало отвлеченности в графическом стиле, Нивинский не смущаясь нарушает принцип единой точки зрения, выделяет отдельными границами образ, особенно привлекший его внимание, ставит его часто под углом к главному изображению, как нечто независимое от последнего, или покрывает цветным геометрически очерченным тоном, не связанным со всем изображением. (Листы из „Сюиты Кавказских Каприччио“, „В лесу“). В этом случае цветной тон и „белый“ штрих (оттиснутый без краски) должны передавать различные пространства в композиции и оживлять своим контрастом черные тона гравюры. Эти новые приемы, конечно, намечают возможность нового подхода к гравюре. Цельность обозримой сразу картины превращается в временный поток отдельных впечатлений, связанных с ней по ассоциации; пространства и плоскости спорят между собой или по контрасту выделяют друг друга, цвета оживляют целое и даже вносят оттенок настроения. Гравюра — не картина. Вы можете взять в руки этот легкий лист бумаги, повертывать его во все стороны, рассматривать отдельно каждый образ без связи с общим. Гравюра вообще слишком условна в своих средствах для того, чтобы всегда изображать реальность, она скорее представляет переход от впечатления к вызванной им мысли, от образа к повествованию.

Но если в последних офортах Нивинского нет привычного для нас единства и цельности реальной картины, то единство графического целого, гармония тонов, пятен, линий, т.-е. цельность листа в формально-эстетическом смысле является главной задачей Нивинского в офортах этого последнего периода. Конечно, эти новые приемы и стремления Нивинского пока еще не вышли из области опытов. Но последний (1926 г.) офорт Нивинского „Вид на Кисловодск“ (цветная акватинта, белый штрих с цветной прокладкой) представляет уже, несомненно, первое большое достижение художника на новом пути. Новые приемы красиво скомбинированы на плоскости листа. Реалистическая панорамность ви-



И. Нивинский: „Красная Башня“ Саввино-Сторожевского монастыря (офорт).
I. Nivinsky: „La Tour Rouge“ du monastere Sawino-Storoshevsky (eau-forte).

да смягчается цветным воздушным тоном, обобщающим детали пейзажа в гармоническое целое, от которого трудно оторвать взор.

Этот лист показывает, что художник уже овладел своим замыслом, что он су-

En octobre fut inaugurée l'exposition des «Eaux-fortes d' Ign. Nivinsky», réunissant son oeuvre de treize années.

Dans les premières planches de la «Suite Italienne» (1912) l'eau-forte pure prédomine. Dans les eaux-fortes de 1913—1914 l'artiste emploie déjà l'aquatinte, la pointe-sèche, le vernis mou. Il s'éloigne de plus en plus du réalisme vers l'abstraction et la synthèse. Le chemin de l'abstraction lui apparaît comme un moyen d'exprimer le surhumain (St. Sébastien 1915) et l'aquatinte devient son procédé de prédilection. En même temps la couleur fait son apparition dans les eaux-fortes de Nivinsky, mais il la comprend d'une façon abstraite comme un moyen de transporter l'image dans un plan esthétique et irréel, restreint à un ou tout au plus à deux tons. Les grandes planches de Nivinsky, ou il revient de nouveau à l'eau-forte pure, appartiennent aux années 1920—1921, mais la richesse et la force des valeurs, la li-

meet неразрывно слить с неустанной свежестью творческих исканий красоту и совершенство своих будущих созданий в области графики.

Н. Р.

berté du métier marquent la distance qui sépare ces oeuvres mûres («La Tour Rouge du monastère Savvino-Storojevsky») de la première «Suite Italienne».

Dans ses dernières eaux-fortes (1923—1925) Nivinsky, approfondissant encore le principe de l'abstraction, rompt l'intégrité apparente de sa composition, isolant certaines formes par des limites particulières ou bien par un ton au contours géométriques, introduisant le trait blanc (tiré sans couleurs) pour exprimer les différents plans de la composition et pour aviver le coloris de la planche.

Mais si les dernières eaux-fortes de Nivinsky n'ont plus l'intégrité d'un tableau réaliste, — l'intégrité de l'oeuvre graphique, l'équilibre des tons, des valeurs et des lignes deviennent pour Nivinsky le problème principal dans l'oeuvre de ses dernières années, comme le prouve la meilleure eau-forte de ce style «La vue sur Kislovodsk».



И. Нивинский. Вид на Кисловодск (офорт).
I. Nivinsky. Vue sur Kislovodsk (eau forte).



„Allons!“ — литография Энгельмана по рис. А. Шефера.
(Lith. d'Engelman d'après Ary Sheffer).

ВЫСТАВКА ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ.

(L'exposition de l'illustration révolutionnaire de l'Europe, par N. Tsheremouchina).

Весной 1925 года у некоторых работников Музея Изыщных Искусств возникла мысль пересмотреть имеющийся в Гравюрном Кабинете материал, иллюстрирующий эпохи старых революций и могущий дать некоторые основы художественной „иконографии революций“. Оказалось, что Гравюрный Кабинет является обильным источником для организации такого рода выставки. По революции 1789 года во Франции нашлись не только редкие, мало известные у нас гравюры, но и уникальные документы.

В первом отделе Выставки, иллюстрировавшем „Крестьянские восстания и войны XV—XVII вв.“, даны были гравюры Жака Калло, и коллекция репродукций гравюр Вехтлина, Бегамы, Бузинга, изображающих отряды восставших крестьян со знаменами „Лаптя“, с примитивным вооружением из грабель, кос, кистеней.

Притеснения крестьян и насилия, чинимые над ними ландскнехтами и духовенством, нашли самое яркое оформление в „Летучих листках“, где гравюра на дереве сопровождалась кратким текстом, объясняющим смысл изображения. Значение подобного листка для масс отметил еще Лютер в одном из писем 20-х гг. „Нападайте на антихристово племя не только словами — но и рисунками“. На выставке были показаны самые популярные листки: „Езда на крестьянине“ — „Обращение жестокого помещика в собаку“, „Крестьянин — агитатор“ и др.

Во втором Отделе „Великой французской революции“, наиболее полном, надо различать 3 основные категории: 1) иллюстрации в прямом смысле слова, т. е. реалистическое воспроизведение историко-революционных событий; 2) иллюстрации сатирического характера, — карикатуры (от caricare отягощать,

усиливать), изображающие события в преувеличенном смешном виде, отчего сама суть явления особенно бросается в глаза зрителям, 3) иллюстрации аллегорические, где явлению придана торжественно-символическая форма, где сохранена изысканность классического стиля.

К наиболее интересным реалистическим иллюстрациям относится гравюра на меди Helman'a (по рис. Monnet).

Прекрасно иллюстрирует „массовые сцены“ Helman, и, умело упрощая композицию, — передает движущиеся толпы людей. Они внутренне связаны единым порывом, позы их и жесты сильны и выразительны; — „Клятва в зале мяча“ реалистическое изображение революционного выступления 3-го сословия — украшена кроме того эффектной группой аллегорических фигур: „Революции, Свободы, Борьбы“. „Осада Тюильери 10 августа 1792 г.“ одна из лучших гравюр Helman'a, где масса, идущая под выстрелами к дворцу, передана в стиле поистине героического реализма.

Helman оставил в своих гравюрах живой отголосок Великой Эпохи. Этого не скажешь о прекрасных технически цветных гравюрах Скиавонетти. Они сентиментально-романтичны и в сцене суда над Людовиком, и в сцене прощания с семьей, — и особенно в сцене казни. Им невольно противопоставляешь полные жизненной правды гравюры анонимного мастера „Взятие Бастилии“ и „Шествие 14 июля с головами изменников делу народа“.

К этой же категории живых и выразительных иллюстраций относятся листы: „Женщины идут в Версаль за хлебом“, „Восстание в Нанси“ и особенно „Арест короля Людовика XVI в Варенне“. Из 4-х композиций на эту тему наилучшая по экспрессии гравюра Гюйо. Сильный эффект светотени глубоко гармонирует с сюжетом: лунный свет, факелы, — в центре ярко освещенная карета пойманного короля, ее окружила горсть революционеров, они забаррикадировали мост, они бросают камни под колеса и тащат с козел кучера.

В общем, почти все главные моменты революции нашли талантливых иллюстраторов. Очень интересны также документы эпохи: ассигнации тонкого художественного рисунка, ордер на

перемену квартиры, хлебная карточка и „диплом офицера за подписью Бонапарта“.

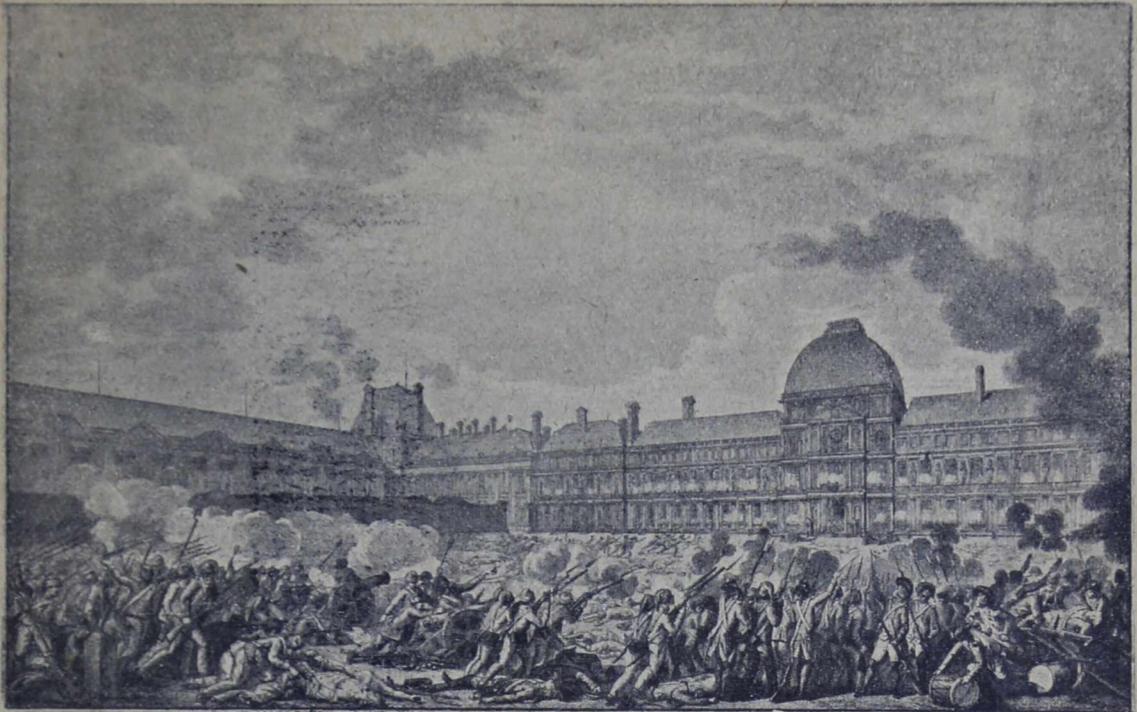
Из иллюстраций XIX века выделялась литография Энгельмана по Ary Scheffer „Allons“. — Добровольцы идут на фронт, прощаясь с родными. Созданная в 1826 году в эпоху тяжелой реакции Карла X эта композиция дышит страстной тоской по Великой эпохе 1789 года и по своей формальной проработке следует художественной традиции революционных лет.

Следующий момент революционной истории Франции — 1830 год — особенно ярко иллюстрирован репродукцией картины Э. Детайль „На баррикадах“, и гравюрою Фрилле с знаменитой картины Девериа „Клятва Луи-Филиппа Орлеанского“, великолепно выражающей характер этой буржуазной монархии. И сам Луи-Филипп и все собравшиеся блистают мундирами и туалетами, сверкают ордена и драгоценности, грациозно вырисовываются в ложах силуэты дам.

Из эпохи 1848 года интересны репродукции гравюр анонимных мастеров: февральские дни — эти дни победы, братанье революционной массы с войском, и затем, — июньские дни разгрома пролетарской гвардии на баррикадах.

Эпоха 1871 года была представлена серией русской гравюры на дереве, Герасимова, Даугеля, Вейермана, — использовавших западные оригиналы. Из них самыми сильными по впечатлению являются малоизвестные гравюры: „Типы коммунаров“, „Разрушение у Порт-Майо“, „Суд над коммунарами“. Кроме того, было выставлено много репродукций с литографий современников Домье, Van Elven и литография (оригинал) „У баррикады“ Манэ. При всей условности импрессионистски схваченного момента композиция Манэ жутко-реальна. Версальцы выстрелили. Дым окутал фигуры, их почти не видно. Но кажется, еще момент, рассеются клубы дыма — и глазам откроются упавшие борцы Коммуны. А на фоне и вокруг бесформенные, полуразрушенные силуэты домов Парижа. Несколькими яркими линиями и условно-упрощенными силуэтами Манэ как никто увековечил 1871 год.

Переходя к иллюстрации сатирической, на самое центральное место придется поставить знаменитые карикатуры 1889—1793 года, периода наибольшего



„Осада Тюльери 10 авг. 1792 г.“ — грав. Helman по рис. Monnet.
„Siège des Tuileries le 10 août 1792“.

расцвета их. Яркие и по красочной поверхности, и по композиции, и содержанию — цветные и раскрашенные гравюры дают нагляднейший материал. Авторы их неизвестны, но ясно, что это — плакатно-резкое, меткое искусство, художественно увековечившее общественные группировки 1789 года. Вот сидит башмачник за работой и утешает жену, пришедшую с непомерно вздорожавшей провизией, что в 1790 году уже цены понизятся, революционное правительство отменит также налоги на кожаные изделия. „И тогда, Мари-Жанна, вернутся хорошие времена!“ В этом красочно выразительном „лубочно-плакатном“ духе исполнена знаменитая гравюра — „Похороны монархии“. Этот необычайно яркий лист иллюстрирует праздник — спектакль, организованный якобинцами на площади. О нем писали, что ни один парад войск так не способствовал пропаганде Республики, как это живописное зрелище, — длинная процессия с яркими нарядами аристократов, духовенства, и орудиями казней, среди масс народа.

Многочисленные карикатуры на аристократию и церковь, особенно на римского папу, посылающего Франции свои „грозные буллы“, — оказывающиеся

только мыльными пузырями (bulles de savon).

Буржуазное общество во Франции 1830—1848 годов характеризуют карикатуры знаменитого Гранвилля (где в виде баранов, волков, медведей и сов выведены сильные мира), а также литографии Гаварни, Домье и других из группы журналов „Caricature“ и „Charivari“.

Из эпохи 1870—71 года на выставке представлены были литографии Дранэ, изображающие продовольственный кризис во время осады Парижа, хвосты за хлебом, дровами и мясом, топку квартир мебелью. Карикатурами Cham и Daumier на палачей Коммуны заканчивается 1871 год.

Общие черты с карикатурами можно отметить и в иллюстрациях аллегорических. Аллегория сатирическая та же карикатура. В отличие от обычной карикатуры, в усиленном комическом виде рисующей явления, аллегория воздействует чисто эстетической стороной, создает символически прекрасные образы, комбинируя их по смыслу исторического события. В целом ряде художественных иллюстраций 1789 г. тесно сплетены элементы карикатуры и аллегии; от такого сочетания со-

дается какая-то особенная острота впечатления. Примерами такого рода гравюр могли служить на выставке „Франция ждет Неккера“, „Фонтан Возрождения“ и особенно знаменитая „Гидра контр-революции“ Лемуара. Эта композиция представляет сочетание античной аллегии с политической карикатурой 1789 года. Представление о надвигающейся на революционную

ном одеянии, в фригийской шапке, со строго-прекрасным лицом камеи, — обычно с мечом или знаменем. На целом ряде гравюр 1789—93 годов видна эта Немезида королей, — воинственная Дева Баррикад. Особенно красив и выразителен этот же мотив в редкой гравюре „Республиканский календарь“, исполненный черной манерой неизвестным автором. Богиня сидит на вершине горы и „диктует



Prend Courage Marie Jeanne le bon temps va revenir.

Бодришь, Мари Жанна, хорошие времена вернутся!

Францию монархической опасности в виде чудовища с сотнями вновь и вновь вырастающих зияющих пастей стало широко популярным, как плакатный мотив. Его можно видеть и в массе лубочных листов, и на тонко моделированной композиции (мотив этой гидры утвердился прочно и в XIX веке, и в нашей русской политической карикатуре 1905 и 1917 годов).

Из аллегорических мотивов, столь же формально устойчивых, — замечателен облик „Революции“, — женщины в антич-

свои законы по книгам астрономии“. Связь этой композиции с зарождающимися мотивами стиля Empire сразу видна. В этом же духе аналогичная фигура сидящей Республики украшает редкий „Диплом офицера за подписью Бонапарта“. Тот же мотив Революции и в аллегориях XIX века: в „Свободе на Баррикадах“ Делакура, в „Марсельезе“ Гюстава Доре, у Стейнлена и других, вплоть до русских революционных памятников 1917 года. Не останавливаясь подробно на аллегорических иллюстра-

циях XIX века, необходимо отметить одну из самых сильных композиций — „1871 год“ Домье, в виде монументальной женской фигуры в трауре над трупами жертв.

Такой же бичующей силой отличается и гравюра Ф. Ропса „Третья республика во Франции“ продажная, порочная, в виде куртизанки, сохраняющей фригийскую шапку на голове. Может быть, известный элемент аллегии есть и в „Забастовке“ Ф. Ропса, где изображена девушка - работница на фоне стены с объявлениями о балах и о стачке, висящими рядом.

Необходимо отметить, что на выставке была представлена лишь небольшая часть из имеющегося в Гравюрном Кабинете обширного материала. Вы-

L'installation temporaire de l'ensemble des estampes, illustrations et périodiques illustrés avait pour but de montrer au public russe l'image réelle et tragique des guerres religieuses et des mouvements révolutionnaires en France et en Allemagne du XVI au XIX s. Le cabinet d'Estampes a fait choix des oeuvres célèbres de Jacques Callot, des caricatures sociales de la fin du XVIII siècle, des illustrations de 1789 (Basset, Lenoir, Villeneuve, Huyot, Helman,

ставка была открыта к 1 мая 1925 года и продолжалась до конца августа. В течение этого времени выставку посетили 84 экскурсии, получивших объяснения от лекторов-руководителей Музея, и множество частных лиц. В конце сезона лучшие гравюры были сфотографированы Свердловским Университетом, Издательским Бюро АХРР'а (для издания альбома „Революция и Война“), газетой ВЦСПС „Труд“.

Из анкетных отзывов экскурсантов, особенно слушателей высших школ и курсов просвещения при Н.К.П., можно сделать вывод, что выставка по своему содержанию и теме отвечала интересам и запросам современного зрителя.

Н. Черемухина.

Duplessis-Bertaux, etc), des estampes des maîtres du XIX s. (Delacroix, Ary Scheffer, Daumier, Steinlen, F. Rops) en y joignant les journaux illustrés de l'époque, tels que «Le Charivari», «La Caricature», etc, et en faisant ressortir trois groupes principaux: illustrations de scènes historiques, types allégoriques et caricatures. L'exposition eut un grand succès et les pièces exposées ont été reproduites dans maints journaux illustrés de Moscou.

ЗАНЯТИЯ С ДЕТЬМИ В МУЗЕЕ ПО АМЕРИКАНСКОМУ МЕТОДУ.

(Causeries pédagogiques organisées pour les enfants dans le Musée d'après la méthode américaine; par N. Romanoff).

В текущем академическом году в Музее Изысканных Искусств было положено, по предложению и инициативе сотрудника Института методов внешкольной работы А. У. Зеленко, начало новому виду просветительной работы, а именно занятиям с детьми (от 10 до 14-летнего возраста) по методам, широко разработанным и применяемым в американских музеях. Эти методы диктуются руководящим принципом, направляющим вообще жизнь американских музеев. Этот основной принцип выражается в стремлении музеев возможно шире итти навстречу культурным нуждам местного общества, стать в этом отношении, так сказать, домом общественного пользования в возможно более широком смысле. К нуждам такого рода относятся в особенности запросы и потребности, связанные с делом воспитания и развития кругозора детей.

Значит ли это, что детей—дошкольников и школьников 1-й ступени—надо по воскресным дням проводить в потоке утомительных экскурсий по залам Музея, объясняя им значение и красоту выставленных здесь предметов? Вообще, что может быть печальнее этой ревности не по разуму, гордящейся невероятным количеством „пропущенных“ экскурсий, при чем о качестве подобной работы и невозможных условиях ее именно в воскресные дни, когда от множества посетителей в Музее нельзя ничего ни разглядеть, ни услышать, решительно никто не беспокоится!

Естественно, что дети должны быть избавлены от утомления и скуки, какие неизбежно они всегда испытывают от неудержимой лавины слов руководителей и массы чуждых впечатлений. Это, разумеется, еще не значит однако, что детям и не нужно посещать музеи.

Среди его бесценных духовных сокровищ найдется и для них не мало доступного и радостного, отверзающего очи и уста, окрыляющего мысль. Но для этого музей должен быть близок детям, стать их домом, пребывание в котором интересно для ребенка, потому что здесь он может живо чувствовать, действовать, творить. Вот почему в Америке существуют особые детские музеи, где дети являются и публикой и соиздателями самого музея, его лекций. Но детей приветливо встречают и в больших американских музеях, где они рисуют, лепят, смотрят и читают, где им предоставляют отдельные залы для их собственных детских выставок и коллекций. Лекторы-руководители американских музеев давно усвоили себе особые задачи и приемы в своей работе с детьми. Вместо того, чтобы навязывать детям чуждые им интересы и понятия, применяя к ним шаблоны, пригодные для взрослых, они стремятся пойти навстречу детям, их собственным детским интересам и запросам, использовать особенности детской психики.

Цель этой работы — приблизить к детям предметы материальной и художественной культуры человечества, чтобы облегчить детям эмоционально-художественные восприятия и историко-социальные ассоциации.

Метод таких занятий заключается, во-первых, в насыщении детской фантазии образами исторической эпохи, которые помогают оживить памятник искусства, связать его не только с эпохой, но и с эпопеей исторической жизни, с повествованием о событиях того времени, преданиями, сказками; и, во-вторых, в организации для детей занятий более подвижного характера, которые могут дать им больший простор для инициативы искания, разрешения задач, загадок, для моторных реакций в виде рисования по памяти или с натуры, для воспроизведения движениями собственного тела позы данной статуи или фигуры в картине, и вообще для углубления переживаний с помощью драматизации.

Руководитель таких занятий должен в результате своей работы осторожно и постепенно воспитывать в детях любовь к посещению музея, вызывать в них понимание исторических эпох и связи прошлого с настоящим, и в за-

ключение, наконец, открыть глаза детям и на красоту искусства, как на основную его сущность и самодовлеющий закон, чтобы зародить в них желание самим развивать в себе художественные эмоции. Сначала дети смотрят на музей как на место забавных игр и интересных занятий; постепенно, вместе с ростом их знаний и общего развития под влиянием музея, он становится для них излюбленной школой, и, наконец, развиваясь эстетически, они начинают посещать музей ради удовольствия видеть те произведения, которые им кажутся особенно красивыми. Но на живом примере можно лучше всего пояснить задачи и метод таких занятий.

В одном из своих первых опытов по постановке занятий с детьми в Музее Изящных Искусств А. У. Зеленко начал с того, что рассказал детям сказку Андерсена „Бронзовый кабан“, который служит в качестве фонтана на одной из площадей Флоренции, затем детям было предложено отыскать несколько статуй в Музее по указанным характеристикам для них атрибутам и действиям, между прочим была дана задача отыскать и слепок с флорентийского „Бронзового кабана“, а также отыскать „Волчицу, кормящую двух близнецов“. Дети, тотчас же, разбившись на группы по 3—4 человека, рассеялись по залам Музея в поисках указанных статуй. Каждую группу сопровождала, в целях методического наблюдения, общего присмотра за детьми и ободрения падающих духом, одна из сотрудниц, ведущих культурно-просветительную работу. Когда дети находили ту или другую статую, они внимательно запоминали позу, движения и композицию фигуры, воспроизводя их в собственных движениях или зарисовках. Консультация с сотрудницей обычно не мало помогала при этом верному изображению позы или жеста. Затем все группы снова сошлись в аудиторию музея и здесь должны были сказать, как удалось им разрешить свои задачи, какие статуи они нашли, и также описать их и повторить позой собственного тела композицию найденной статуи. После чего все участники занятий направились к найденным статуям, чтобы на месте все могли критически проверить описание, рисунки и правильность позы, принятой рассказчиком.

Как раз перед статуей флорентийского кабана, исполненной в духе совершенного реализма эллинистической эпохи, один из музейных работников задал детям вопрос о причине, побудившей Андерсена написать сказку именно об этом кабане и о степени правдивости изображения. Не без труда, лишь при посредстве наводящих вопросов, удалось привести детей на мысль, что побудительным толчком для написания сказки послужило, вероятно, выражение большого добродушия в морде кабана. Зато реалистически-правдивый характер передачи свалывшейся шерсти зверя и других подробностей дети тотчас же отметили. Вслед затем все перешли к волчице с близнецами. Кто-то из детей вызвался сам рассказать легенду о Ромуле и Реме, связь которой с данной статуей он сам сразу угадал. В заключение детям было предложено несколько вопросов, а именно: кто изображен правдивее, кабан или волчица, однородны ли все части в изображении волчицы, какая из двух статуй лучше. К удивлению задавшего вопросы, удачные ответы не заставили себя ждать. Дети сразу указали, что волчица совсем не похожа на волчицу, что изображение далеко от правды, при чем отмечены были прямолинейность оцепенелых очертаний, однообразные нежизненные завитки шерсти, похожие на выдуманный узор. Сразу подмечено было также различие схематически-орнаментального стиля волчицы и реалистически изображенных младенцев. Дети даже догадались о причине этого различия, о том, что близнецы сделаны позднее, чем архаическая статуя волчицы. Труднее было выяснить последний вопрос, касающийся эстетической оценки обеих статуй. Большинство сразу заявило, что кабан лучше, потому что он изображен правдиво в противоположность волчице. И только после некоторых наводящих вопросов удалось заронить мысль о том, что внешний реализм не всегда необходим для совершенства художественного образа.

L'article a pour but de démontrer toute l'importance des travaux pédagogiques qui peuvent être entrepris dans nos musées avec les enfants, suivant la méthode, adoptée par les musées

Надо было свести эстетическое оправдание архаически-орнаментального схематизма форм волчицы к их внутренней своеобразной цельности. И неожиданно кто-то из детей помог подойти к решению вопроса, заметив, что волчица потому не похожа на реального волка, что содержание для всей группы дано сказкой, а в сказке все не так, как в жизни. Эта верная мысль дала возможность перекинуть мост к вопросу о художественной цельности форм, независимо от их отношения к реальности, и подвести таким образом к правильной эстетической оценке римской волчицы.

Возможно, что вопросов эстетического порядка не следовало поднимать уже во время первых опытов постановки подобных занятий, что к ним нужно подходить лишь очень постепенно. Но во всяком случае этот опыт ясно показал, как начавшись сказкой, игрой и воспроизведением предмета, занятия незаметно углубились и расширились до тонких эстетических переживаний и постановки самых острых и существенных вопросов искусства. В течение всего времени занятий оживление и активность детей не ослабевали, скуки совершенно не было заметно, и только под конец беседы появились признаки естественной усталости, в чем, однако, виноват был не метод, а, скорее, увлечение им, понятное на первых порах.

Во всяком случае опыт ясно показал, что этот метод занятий с детьми в музеях единственно правильный, что он лучше всего может ответить на запросы и склонности детей и вызвать в них привычку и любовь к посещению музея, в котором и для них есть много интересного и важного. Необходимо поставить и развить в стенах наших музеев этот вид культурно-просветительной работы. В ее большом воспитательном значении нельзя, конечно, сомневаться, и можно быть уверенным, что на почин А. У. Зеленко *) откликнется радушно не один Музей Изысканных Искусств.

Н. Романов.

d'Amérique. L'auteur nous décrit les moments principaux d'un premier essai, réalisé dans le Musée des Beaux Arts, qui confirme la justesse de la méthode et sa grande valeur pédagogique.

*) Для настоящей статьи автор использовал отчасти конспект о целях и методах занятий с детьми в музее, составленный А. У. Зеленко, которому приносит здесь свою искреннюю благодарность.

Х Р О Н И К А.

(Chronique)

Работа Музея в 1925—26 г.

(Travaux du Musée en 1925—26).

В порядке дальнейшего развертывания Музея в течение апреля—начала мая была открыта для обозрения коллекция деревянной скульптуры Средневековья и раннего Ренессанса. Экспонаты отчасти собраны из предметов, имевшихся ранее в составе коллекций Музея и хранившихся в запасе, отчасти из новых поступлений. Из числа их выделяются рельефы германской и французской школ и статуя испанской школы. Выставка устроена на верхней площадке лестницы, ведущей из дворика Средних Веков в верхние залы. Организация выставки происходила под непосредственным наблюдением Зам. Директора В. Е. Гиацинтова при содействии ученых сотрудников Отдела скульптуры В. К. Андреевой и К. М. Малицкой.

К 1-му мая было приурочено открытие выставки, имеющей целью ознакомить широкие массы с отражением революционных движений Европы 16—19 вв. в современной им графике по материалам Гравюрного Кабинета. В организации выставки приняли участие: лектор-руководитель Н. М. Черемухина, заведующий Отделом Русской Гравюры В. Я. Адарюков, научные сотрудники В. А. Мамуровский, А. Н. Греч, Ш. М. Розенталь, Н. Ф. Фролова и практикантка О. В. Николина. Общее руководство устройством выставки принадлежало директору Музея Н. И. Романову.

К дням торжественного празднования в Москве 200-летнего юбилея Академии Наук в Музее были устроены и открыты новые залы: 1) Зал коптских древностей (рельефов, тканей и рукописей) в Отделе Древнего Востока. Устройство зала производилось под руководством вр. и. о. зав. Отдела Древнего Востока Т. Н. Бороздиной-Козьминой и научными сотрудниками: В. И. Авдиевым, М. М. Кобылиной и практиканткой Л. В. Крыловой; 2) пять зал Отделения Античного Искусства в Отделе Скульптуры, при чем в одном из зал выставлено

собрание античной оригинальной скульптуры, терракот, ваз и монет. Вся работа была произведена под руководством заведующего Отделением Античного Искусства Н. А. Щербакова научными сотрудниками В. Д. Блаватским, Н. М. Лосевой, А. И. Пинт и практикантом Н. П. Кивокурцевым; 3) залы Картинной Галереи, а именно один зал Итальянской живописи (13—17 в.), где работа производилась под руководством директора Музея Н. И. Романова, ученым сотрудником В. Н. Лазаревым, научной сотрудницей М. З. Мсерианц и практиканткой С. П. Сабельниковой, и два зала Французской живописи 17—19 вв., устроенных под руководством заведующего Отделением Французской живописи А. М. Эфроса, научной сотрудницей Е. В. Гольдингер и лектором-руководителем А. Н. Замятиной.

В эти юбилейные дни среди гостей Музей посетили несколько иностранных ученых, как-то: Эдуард Мейер, Г. Тирш, Зимкус, фан-Вейхе и известный индустриальный ученый, ректор Бомбейского университета Модри и другие.

В половине октября на площадке мраморной лестницы была открыта выставка офортов И. Нивинского.

К празднику Революции (8 ноября) был устроен и последний зал Картинной Галереи, включающий в себе итальянские картины 18-го в., испанские и фламандские 17-го в.;—в связи с последней группой картин была переработана и развеска немецких и нидерландских картин в Нидерландском зале Галереи. Все эти работы производились под руководством директора Музея Н. И. Романова ученой сотрудницей В. Д. Заголкиной, научными сотрудницами Ш. М. Розенталь, М. З. Мсерианц и практикантками С. П. Сабельниковой и О. В. Николиной.

Также к празднику Революции, согласно производственному плану Музея, была открыта временная выставка: „Быт

и труд крестьянина в западной и русской графике". Согласно тому же плану намечены следующие выставки: 1) выставка гравюр Брэнгвина в марте, 2) выставка портретов Пушкина в апреле и 3) выставка французских рисунков в мае.

Музей принимал также участие в выставке Главнауки, открывшейся в конце ноября месяца.

Осенью 1925 г. в Гравюрный Кабинет Музея поступил щедрый дар известного английского художника-гравера Брэнгвина. История поступления этого дара такова: Франк Брэнгвин, высоко цenia значение русского искусства для всего мира, давно уже имел намерение принести в дар русским художникам полное собрание своих гравюр с тем, чтобы оно хранилось в одном из художественных музеев Республики. При посредстве и содействии живущего в Лондоне художественного критика А. А. Бакши начались переговоры и сношения между Брэнгвином и Гравюрным Кабинетом б. Румянцовского Музея, вошедшим теперь в состав Музея Изыщных Искусств. В результате Брэнгвин выразил согласие передать свой дар в Гравюрный Кабинет Музея Изыщных Искусств. Еще весной 1925 года в Музей был передан Брэнгвином альбом замечательно исполненных цветных репродукций с его рисунков, а в сентябре в Музей прибыло и все собрание гравюр Брэнгвина.

В письме, обращенном к директору Музея, Брэнгвин пишет: „Республика

искусства есть истинное братство людей, не знающих границ государств или барьеров политики. Именно, как член такого братства, я и прошу русских художников принять мой скромный дар, вызванный сочувствием и восхищением перед их творчеством“.

Присланное Брэнгвином собрание включает в себе всего 300 оригинальных листов, альбом ex-libris'ов и два альбома репродукций.

В виду большой художественной ценности, какую представляет творчество Брэнгвина, и по качеству его листов, и по их современному содержанию (мотивы современных городских, фабричных и механических сооружений в их художественном претворении, труд, пролетариат, жертвы мировой войны и т. д.), Музей предполагает устроить выставку произведений Брэнгвина, как указано выше, чтобы познакомить с ними возможно более широкие массы.

С своей стороны, русские художники-граверы: Остроумова-Лебедева, Кругликова, Нивинский, Павлинов, Добров, Шиллинговский, Богаевский, И. Соколов, Каплун, И. и А. Павловы, Куприянов, Кравченко, Ватагин, Фаворский, Костенко, Масютин, Колесников, Фалилеев, Качура-Фалилеева — передают Брэнгвину как свой ответный дар, через посредство Музея Изыщных Искусств, собрание своих работ (более 200 листов), которые Брэнгвин имеет в виду передать в Кабинет Гравюр Британского Музея.

En Mai 1925 le Musée des Beaux Arts a exposé une collection de sculpture en bois du Moyen Age et de la Renaissance (écoles allemande, française, espagnole). En même temps il arrangea d'après les collections du Cabinet des Estampes une exposition temporaire, qui avait pour but la représentation dans l'art graphique des mouvements révolutionnaires du XVI au XIX s. en Europe.

Dans le courant du moi de Septembre, en l'honneur du biscentenaire de l'Académie des Sciences, le Musée a installé et inauguré plusieurs salles nouvelles: 1) La salle des Antiquités Coptes (reliefs, tissus, parchemins); 2) Cinq salles de la Séction de l'Art Antique; dans l'une des salles sont exposées les sculptures antiques originales, les terres-cuites, les vases et les monnaies; 3) La salle de la peinture Italienne, contenant les oeuvres du XII au XVIII s. et deux salles, consacrées à la peinture Française du XVII et XVIII s.s. Durant ces jours solennels le Musée a reçu la visite de plusieurs savants étrangers, entre autres M. M. Edouard Meyer, G. Tiersch, I. van Simkous, I. van Wyche et du

recteur de l'Université de Bombay le professeur Modi.

En Octobre Le Cabinet des Estampes organisa l'exposition temporaire des eaux-fortes du peintre-graveur I. Nivinsky.

En Novembre on inaugura la dernière salle de la Galerie de Peinture, contenant les tableaux de l'école italienne du XVII, XVIII s.s. et ceux des écoles espagnole et flamande du XVII s.

Le 7 Novembre à l'occasion de l'anniversaire de la Révolution on ouvrit au public l'exposition, consacrée au laboureur, à son milieu et son travail, d'après les oeuvres graphiques, tirées des collections du Cabinet des Estampes.

Le Musée annonce l'organisation des expositions suivantes:

1) L'exposition des estampes de Fr. Brangwyn R. A. Mars 1926; 2) L'exposition des portraits de A. Pouchkine, Avril; 3) L'exposition des dessins des maitres français, Mai.

Le Musée a pris part à l'exposition organisée par l'Administration Centrale de toutes les Institutions scientifiques du Commissariat de

l'Instruction Publique et inaugurée en Novembre dans les salles du Musée Historique.

En Septembre 1925 le Cabinet des Estampes du Musée a reçu du fameux peintre-graveur anglais Fr. Brangwyn R. A. une collection de ses estampes et lithographies, envoyées comme don aux peintres russes. Grâce au concours du critique d'art A. A. Bakshy, l'artiste a indiqué comme lieu de conservation de sa donation le Cabinet des Estampes du Musée des Beaux Arts à Moscou. A leur tour les peintres-

graveurs russes—Mmes Ostrooumova-Lebedeva, Krouglikova, Katchoura-Falileeva, Mrs Nivinsky, Pavlinov, Dobrov, Schillingovsky, Bogaevsky, J. Sokolov, Kaploun, Kravtchenko, I. et A. Pawlov, Kouprejanov, Wataguin, Favorsky, Kostenko, Massioutin, Kolesnikov, Falileev, ont envoyé à Londres par l'entremise du Musée des Beaux Arts leur don de reconnaissance, que Mr. Brangwyn a l'intention de transmettre au Cabinet des Estampes du Musée Britannique.

ПЕРЕЧЕНЬ НОВЫХ ПОСТУПЛЕНИЙ.

(Sommaire des acquisitions nouvelles).

С 1 января по 1 октября 1925 г.

(Du 1-er janvier au 1-er octobre 1925 an.)

А. Переданы Отделом Музеев Главнауки:

(Transmises par le Département des Musées).

а) В Отдел Древнего Востока.

в) В Отдел Картинной Галлерей.

(Dans la Séction de l' Orient Classique):

(Dans la Galerie de Peinture):

1. Гемма—сердолик эпохи сассанидов.

Картини:

б) В Отдел Скульптуры.

(Dans la Séction de la Sculpture).

1—3. 3 статуэтки нищих раб. мастерской Simon Troger XVII в. (кость и дерево).

4. Голова воина в шлеме с рельефом кентавромахии итальянск. раб. XVI в. (воск).

5. Бюст Виктора Гюго (Victor Hugo) раб. Rodin (мрамор).

6. Статуэтка Венеры франц. раб. XIX в. (алебастр).

7. Лев терзающий коня

8. Пантера, терзающая лань.

9. Собака, рвущая медведя

10. Всадник итал. раб. XVI в. (бронза).

11. Собака, франц. шк. XVIII в. (мрамор).

12. Сундучек, облицованный бронзовыми рельефными пластинками, итал. раб. XVI в.

13. „Св. Моника с сыном“ (?) деревян. группа раскрашен. XVII в.

14—23. 10 античных сосудов (стекло).

24—33. 10 античных ваз.

34. Голова Асклепия (мрамор) римская копия с греческого оригинала IV в. до Р. X.

M. Drolling. „Мальчик в окне“.

R. Tournières. „Семейный портрет“.

J. Swebach. 4 картины: „Пейзаж с 4 всадниками“, „Набор лошадей“, „Кавалеристы у постоянного двора“, „Пейзаж с проходящей армией“.

J. B. Isabeu. „Портрет кн. Б. В. Голицына“.

J. Kupczky. „Портрет Льва Кирилловича Нарышкина“.

F. Krüger. „На конюшне“.

M. Перун. „Придворный бал“.

H. van Balen, „Благовещение“.

J. L. Meissonier. „Мужчина в красном камзоле“.

Phil. van Dusk. „Песня“.

W. Cl. Hede. „Натюр морт“.

Cl. J. Vernet. „Рыбаки“.

S. Rosa „Портрет Массаньелло“.

Fr. Lefevre. „Леда“.

C. van Loo. „Интимная сцена“.

S. Torelli. „Портрет С. К. Нарышкина“.

S. Rombouts. „Пейзаж“.

г) В Отдел Гравюры.

(Dans le Cabinet des Estampes):

Миниатюра E. Peter „Портрет мальчика“.

Рисунки (Dessins): D. Chodowiecki „В спальне“, „Конный портрет германск. принца“. R. Cosway „Амур“. P. Gavarni „В кафе“. J. Grandville „Ложа в итальянской опере“. M. Fortuny „Ландскнехт на страже“. Victor Adam. Этюд лошади. Этюд скачущей лошади. N. Charlet „Крестынин у двери“. H. Kauffmann „Конная тяга барки по реке“. E. Delacroix „Львы в пустыне“. „Мавр“. J. L. E. Meissonier „Человек с рапирой“.

44 листа гравюр западно-европейских мастеров; среди них L. v. Leyden „Венчание тернами“ (Couronnement d'épines B. 69), „Св. Иероним“ (St. Jérôme B. 114); Rembrandt „Иисус в храме“ (Jésus Christ au milieu des docteurs B. 64); J. Ribera „Мужская голова в профиль“; J. B. Jackson „Вознесение Мадонны“ (La Vierge sur les nuages) и офорты и гравюры C. Vischer, J. Suyderhoef, A. Ostade, L. Vorsterman, P. Pontius, O. Leoni, V. de Velde, A. Masson, N. и G. Edelinck, P. Drevet, R. Nanteuil, M. de Bye, P. Potter, J. Sadeler, J. Pesne.

Б. Приобретены Музеем.

(Acquis par le Musée):

а) В Отдел Древнего Востока.

(Pour la Séction de l' Orient Classique).

- 1— 2. 2 амулета глаза.
- 3— 5. 3 скарабея (из камня).
6. Маленькая фигурка лежащего льва.
- 7— 8. 2 фигурки сидящего павиана (бога Тота).
9. Фигурка кошки (богини Бастет).
10. Фигурка богини Сохмет.
- 11—12. 2 маленьких фигурки карликообразного божества.
13. Фигурка сидящей женщины (богини Маат).
14. Фигурка ибисоголового Тота.
15. Осирис (бронзовая статуэтка).
16. Гор на крокодилах (статуэтка).
17. Статуэтка, изображающая колено преклоненного египтянина (бронза).
18. Ушебти (фаянс).
19. Каменная статуэтка льва эллинистической эпохи.

б) В Отдел Скульптуры.

(Pour la Séction de la Sculpture).

1. Фрагмент мраморного рельефа с изображением Амура (часть стенки саркофага поздней римской эпохи).
2. Мраморная голова вакханки; найдена в Тибре— римская копия приibl. I в. по Р. X. с эллинистического оригинала приibl. II в. до Р. X.
- 3—4. 2 терракотовых статуэтки: Женская фигура, Эрот с лирою.
5. „Венера“ типа Медичейской—статуэтка французской работы XVIII в.
- 6—7. 2 краснофигурных лекифа.
8. Чернофигурная амфора.
9. Краснофигурная „Керченская“ пелика.
10. Коринфский арибалл.

в) В Отдел Картинной Галлерей

(Pour la Galerie de Peinture).

Картины:

Ludolf de Jonghe „Хорошее вино“.

I. Victors „Шарлатан“.

Barendt Fabritius „Сретение“.

г) В Отдел Гравюры.

(Pour le Cabinet des Estampes).

Гравюры:

Fr. Mazzuoli. Chiaroscuro с Рафаэля „Ап. Петр и Иоанн исцеляют больных“.

3 гравюры Wierix „La dame au bois“, „L'enfance de Jésus“, „S-te Famille“.

G. Pencz „Gustus“.

Cl. Mellan „Портрет L. M. Gonzaga“.

Офорты: Spielman „Виды Голландии (5 листов), H. Swanevelt „Via Flaminia“, H. Struck „Пейзаж“, „Молящийся еврей“, „Шлахтензее“, „Могила Гейне“, „Нью-Йорк“, „Бруклинский мост“, „Небоскребы“, „Могила в Тивериаде“, „Могила Рахили“, „Портрет Сегантини“.

Грав.: A. Dürer „Kleine Passion“ (заглавный лист), A. Altdorfer „Меркурий“.

Офорт: Rembrandt V. Rijn „Портрет Haaring'a. Грав.: Lucas v. Ley-

den „Искушение“. В. Beham „Скупой“. D. Hopfer „Св. Георгий“. A. Aldegrevet „История Сусанны“.

Офорты: L. Hervier „Барки“ (Злиста).

Грав. резц.: Bourgeois „Натурщик“, H. Dupont „Натурщик“.

Офорты: M. Lalanne: „Les ormeaux de Cénon“ „Les bords de la Seine à Argenteuil près Paris“, „Les bords de la Seine à Bezons près Paris“.

Ch. Daubigny „Пейзаж“.

Офорты: C. Jacques. „Pifferaris“, „Tir à la bécasse“.

Альбом офортов J. A. Klein'a.

„ „ J. Ch. Reinhardt'a.

Литографии Jentz em „Pierre d'Oubril“.

„ „ H. Anschütz, V. Berger, A. Borum, S. Bergmann, J. Cardon, S. Eberle, W. Flachenecker, A. Freymann, F. Hohe, R. Leiter, S. Mayer, Schöninger, S. Shreiner, N. Strixner, L. Troidlin.

В. А. Фаворский. Грав. на дереве: Обложка к „Книге Руфь“; Титульный лист, фронтиспис и иллюстрации к „Книге Руфь“, „Тройной портрет“, „Свердловский зал“.

А. П. Остроумова-Лебедева. Цветн. гравюра на дереве „Портрет Бобби“; грав. на дер. „Смольный“.

П. А. Шиллинговский. Грав. на дер.: „Автопортрет“, „Петербург“ (10 оттисков), „Ex libris Библиотеки им. Ленина“, „Ex libris Э. Ф. Голлербаха“, „Ex libris А. А. С.“, „Набережная Невы“, „Пейзаж с руинами“, „Мастерская ксилографа“, „Печатная мастерская“, „Выставка“, „Рабочий стол“, „Марка“, офорт: „Проект книжн. знака Академии Художеств“.

М. А. Добров. Офорт: „Портрет П. Н. Миллера“.

А. И. Кравченко. Грав. на дер.: иллюстрации к рассказу Г. А. Гофмана „Повелитель блох“; иллюстрации к повести Н. В. Гоголя „Портрет“; 3 грав. к Путеводителю по Москве: „Троица“, „Румянцовский Музей“, „Дом кн. Гагарина на Новинском бул.“. „Кремль“, „Сбор фруктов“; грав. резц.: „Портрет“; офорт: „Охота“; цв. офорт: „Купальщицы“.

В. Е. Маковский. Офорты: „Портрет старика“, „Портрет И. Е. Цвет-

кова“, „Портрет И. М. Прянишникова“, „Портрет Д. А. Ровинского“.

И. А. Соколов. Цв. грав. на линолеуме: „Московский Совет“; черн. грав. на линолеуме: „Этюд“, „Рытье картофеля“, „Сапожник“, „Прачка“, „Портрет В. С. Иванова“; грав. на дер.: „Вид старого Каменного моста“.

Е. С. Кругликова. Монотипия: „Озеро“; офорты: „Фонтанка“, „Нева“, „Спуск к Неве у Биржи“, „Медный всадник“, „Петергоф“, „Сон“, „Яковлево“, „Старинный дом“.

Н. И. Дмитриевский. Грав. на дер.: „Ex libris Т. П. Мокровского“, „Ex libris Б. И. Клушина“, „Портрет Э. Верхарна“, „Микель-Анджело“, „Король на площади“ к поэме А. Блока. Иллюстрации к поэмам Э. Верхарна: „Город“, „Мор“, „Женщина на перекрестке“, „Восстание“. „Монастырский писец XIV в.“ „Альбрехт Дюрер“, „Гуттенберг“, „А. С. Пушкин“, „Прометей“.

К. Е. Костенко. Грав. на линолеуме: „Сиена“, „Аркады Ponte Vecchio“, „Закат“, „Портрет М. Волошина“, „Коктебель“, „Сан Джиминьяно“.

Л. Ф. Овсянников. Офорт: „Лондонский мост“; грав. на линолеуме: „Портрет отца“, „Пейзаж“; литограф.: „Портрет И. Ясинского“.

Е. Н. Качура - Фалилеева Офорты: Виды Стокгольма: „Памятник Карлу XII“, „Около Nordiska Museet“, „Вид на Stadshuset“, „Двор Stadshuset“, „На Norr Mälärstrand“.

Т. М. Правосудович. Литограф.: „Сумерки“.

В. Воинов. Грав. на дер.: „Крестьянский дворик“, „Долина реки Тосны“, „Задворки“, „Торговец“, „Зал гравюр в Эрмитаже“, „Торговец цветами“, „Деревенские задворки“; иллюстр. к „Бежин луг“, „В парке русского Музея“— 2 варианата, „Прачка“, „Скрипач“, „Сапожник“, „Портрет худ. В. М. Конашевича“, „Портрет В. И. Митрохина“.

Г. С. Берендгоф. Грав. на линолеуме: „1919 год“, „Ex libris А. Жарова“.

М. П. Ижевская. Офорт: Псков. „Гремячая башня“.

П. Митурич. Литограф.: „Натурщица“.

И. Н. Хохряков. Офорты: „Лес“ (2 вида).

Н. С. Бом-Григорьева. Акват.: „Сухарева башня внутри“; офорт: „Старый суконный двор“ (два вида).

А. Н. Павлов. Альбом грав. на дереве: „Мотивы Москвы“ (12 л.).

Н. М. Григорьев. Сух. игл. „Весна“; акват. „Ночь“.

Е. Н. Нозикова. Офорты: „Ворота на Каменном острове“, „На набережной Васильевского острова“, „Домики на взморье Галерной Гавани“.

С. М. Шор. Офорты: „Портрет старика“, „Девочка“.

И. Шпинель. Грав. на дер.: „Портрет старухи“, „Композиция“, „1905 год“.

В. Ф. Рейдемейстер. Грав. на дер.: „Дворик“, „Пейзаж с церковью“, „Монастырь“, „Пейзаж“.

П. Львов. Литогр.: „Дубы“, „Бульвар“.

Гидони. Литогр.: „Портрет Греко“; грав. на линолеуме: „Портрет Бодлера“, „Портрет В. П. Давыдова“, „Улица Толедо“, „Портрет Греко“, „Портрет Д. Г. Левицкого“.

Офорты В. В. Матэ. „Портрет Шишкина“, „Портрет Бенуа“, „Портрет Листа“.

Офорт Иордана „Портрет Д. А. Ровинского“.

Офорт Щербинина. „Bothwell castle in Chisdale“.

Альбом литографий худ. А. И. Лебедева.

Livres à gravures

Voltaire. La Henriade, Nouvelle edit. Paris 1770, с рис. Ch. Eisen gr. De Longueuil.

Oeuvres de E. A. Demoustier. Paris 1803; 6 том. с гравюрами.

Willy Geiger „Ex—libris Radierungen“: 8 офортов в папке.

Рисунки (Dessins).

Pietro da Cortona. Набросок (женская вооруженная фигура).

F. C. Bourgeois „Развалины замка“.

Прип. F. Bartolozzi „Эскизы головы“ по рис. Гверчино.

J. V. Huet. „Стадо“.

C. Roelenburg. „В гроте“.

Неизв. итал. мастера. „Венчание короля“.

Шк. Пармиджанино. „Мужчина с дубиной“.

Прип. Correggio. „Эскиз для плафона“.

„ M. Rosselli. „Мужской портрет“.

Прип. F. Zuccaro. „Человек с рапирой“.

„ C. Salviati. „Св. Семейство“.

„ Candido. (Pieter de Witte) Наброски к „Пираму и Тизбе“.

„ Domenichino. „Видение креста“.

„ Sallimbene. „Явление Богоматери“.

„ S. Galeotti. Эскиз для плафона.

Венец. шк. „Омовение ног“.

Прип. J. da Empoli „Поднесение чаши“.

„ Carracci. „Пан и нимфы“.

„ Biliverti. „Сидящая фигура“.

Альбом архитектурных рисунков Н. Брюллова.

В. Дары частных лиц.

(Dons des personnes privées).

а) В отдел Картинной Галереи

(à la Galerie de Peinture).

От Н. С. Щербатова: Неизв. итал. мастер „Вид города“, M. L. Vautier „Игра в шахматы“, школы ван дер Мейлена „Баталия“, Н. Ratzer „Горный пейзаж“, J. Grassi „Женская головка“, Ch. L. Verboeckhoven „Зимний пейзаж“, В. С. Коекоев „Пейзаж“, Неизв. маст. XIX в. „Пейзаж“, В. Beschey „Мифологический сюжет“, D. Seghers „Мадонна в цветах“, В. Belotto (Canaletto) два „Вида Венеции“, Неизв. маст. голл. шк. „Марина“, В. стиле Гюбер Робера „Руины с удильщиком“, F. G. Waldmüller „Выход детей из школы“, Сиенской школы „Мадонна с младенцем“.

б) В Отдел Гравюры.

(Au Cabinet des Estampes).

Гравюры.

От Ф. Брэнгвина (Fr. Brangwyn): Альбом с 10 оригин. офортами и 40 репрод. с рисунков и акварелей Ф. Брэнгвина. 1 рисунок, 11 плакатов, 6 репродукций с картин (в красках), 74 литографии, 40 гравюр на дереве, 166 офортов, альбом—собрание Exlibris, Монография о Ф. Брэнгвине—из серии „Modern Masters of Etching“. London 1924.

От В. А. Фаворского: грав. на дереве Фаворского: Обложка—титульный лист к журналу „Печать и революция“, обложка к произв. Валериана Бородаевского, „Заставка на объявление о детской музыкальной школе“, „Эгерия“ Муратова (фронтиспис), 4 иллюстрации к „Эгерии“ Муратова, обложка к книге Симонович-Ефимовой „Записки петрушечника“, „Св. Лука“, „Натюр морт“, „Из книг А. Эфроса“, „Из книг книжной лавки писателей“, „Вестник коннозаводства и коневодства“.

От В. Я. Адарюкова: 92 Ex-libris и издательских марок работы художников: Шиллинговского, Митрохина, Дмитревского, А. Кравченко, В. Воинова и др. 2 литографии Верейского, 3 гравюры на дереве Крейчик, 30 листов гравюр, литографий и фотографий.

От К. В. Кандаурова: 2 автолитографии худож. К. Ф. Богаевского: „Фантастический пейзаж“ (два листа).

От Е. С. Кругликовой: Гравюры Кругликовой: Альбом „Силуэты современников“, книга с гравюрами „Сказочки“, акватинта „Одно крыльцо“, монотип. „Натюр морт с цветами“.

От М. А. Доброва: Офорт М. Доброва „Портрет Д. А. Ровинского“.

От И. Н. Павлова: 3 книги с гравюрами на дереве И. Павлова: „Уголки Москвы“, „Московские дворики“, „Провинция“.

От Н. А. Шевердяева: Гравюра на дереве Шевердяева „Проект памятника Карлу Марксу“.

От В. А. Мамуровского: грав. на меди Скородумова „A Venetian Lady“.

От В. В. Владимирова: 4 офорта Владимирова: „Рыцари“, Маскарад“, „Арлекин“, „Пьеро“.

От Е. М. Боткиной: 22 офорта работы М. П. Боткина: „Начетчик“ (5 лист.), „Антикварий“ (10 различных оттиск.), „Старик“, „Портрет Боголюбова“ (3 листа), „Гончар“, „Итал. ни-

щий“, „Христос беседует с апостолами“, „Набросок“, 2 гравюры на меди раб. П. Пожалостина: „Портрет вел. кн. Марии Федоровны“, „Портрет Д. А. Милютина“, офорт работы В. Боброва „Портрет В. В. Самойлова“, гелиография Г. Скамони „Старушка“.

От Н. С. Бом-Григорьевой: офорт Бом-Григорьевой „Ex libris Григорьева Н. Н.“.

От П. Е. Корнилова: литогр. Верейского „Портрет Д. И. Митрохина“.

От М. И. Фабриканта: грав. на дереве А. Крейчик „Пейзаж с башнями“.

От А. И. Аристовой: грав. на линолеуме В. Ермолаевой: иллюстр. к Уот Уитман „Пионеры“ и грав. на линол. Н. Любавиной: программа и обложка к детским песенкам.

От П. А. Голованова: грав. F. Bartolozzi „Imitations of original drawings by Hans Holbein for the portraits of illustrious persons of the court of Henry VIII with biographical tracts“ Published by John Chamberlain. London 1792.

От А. В. Живаго: 2 гравюры Canali „Vue prise dans le port de Dieppe“ Ch. Vasseur „L'approche du Camp“, литогр. Engelmann „Vue de la porte du Palais des Doges“.

От В. Я. Бушиной: грав. Н. Sintzenich „Musik“.

От А. С. Петровского: грав. на меди неизвестн. гравера „Ex libris Гагарина“.

От С. П. Панаева: фотография И. Н. Панаева на смертном одре.

а) В Отдел Скульптуры:

(à la Séction de la sculpture).

От А. В. Живаго: гипсовый слепок мраморной головы Александра шк. Лизиппа (с оригин. Александрийского Музея).

От М. М. Маслова: Ольвийская медная монета.

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 телефо-

ну 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 праздничным дням осмотр Египетского зала для групп экскурсантов возможен лишь от 10 до 1 час. дня.

Число лиц, составляющих экскурсионную группу, в Египетском зале не должно превышать 25 чел., 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 10 до 3-х час. (с 1-го марта до 15 октября от 11 до 4-х час.)

Гравюрный Кабинет Музея открыт для занятий по средам, четвергам и воскресеньям от 10 до 2-х час. зимой и от 11 до 3-х с 1-го марта до 15 октября)

НАУЧНЫЙ СОСТАВ МУЗЕЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ.

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

Директор Музея — проф. Н. И. Романов.

Вр. и. о. Ученого Секретаря — И. С. Страхов.

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

Заведующий отделением Передней Азии — проф. В. К. Шилейко.

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

Заведующий отделением Античного Искусства — Н. А. Щербаков.

Заведующий Отделом Картинной Галлерей и отделением Голландско-Фламандской школы — проф. Н. И. Романов.

Заведующий отделением Итальянской школы — Д. И. Шукин.

Заведующий отделением Французской школы — А. М. Эфрос.

Вр. и. о. Заведующего Отделом Гравюр — Н. И. Романов.

Вр. и. о. Заведующего отделением Западной гравюры — А. И. Аристова.

Заведующий отделением Русской Гравюры — В. Я. Адарюков.

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

Заведующий отделением репродукций — А. С. Стрелков.

Ученые сотрудники — специалисты.

В. К. Андреева, А. И. Аристова, Т. Н. Бороздина-Козьмина, В. Д. За-

госкина, В. Н. Лазарев, К. М. Малицкая, В. М. Неvejeина, Н. А. Венкстерн.

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, Н. Ф. Фролова, М. М. Кобылина, М. З. Карпова-Холодовская, В. М. Ляховецкая, В. А. Мамуровский, А. И. Пинт, С. С. Ряжская, Ш. М. Розенталь, 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. редак. — А. В. Григорьев
Н. И. Романов
В. Е. Гиацингов
А. М. Эфрос.

СОДЕРЖАНИЕ.

(Table des matières).

	Стр.
Картинная Галерея Музея Изыщных Искусств— <i>Н. Романов</i> (La galerie de peinture du Musée des Beaux Arts, <i>par N. Romanoff</i>).	} 1
Из новых поступлений. (Acquisitions nouvelles).	} 8
Коптские памятники— <i>Т. Козьмина-Бороздина</i> (Monuments de la culture Copte, <i>par T. Kozmine-Borozdine</i>).	} 11
Некоторые новые подлинники Античного Отделения Музея Изыщных Искусств— <i>Н. Щербаков</i> . (Quelques oeuvres authentiques nouvellement acquises de la Section de l'Art Antique du Mu- sée des Beaux Arts, <i>par N. Tscherbakoff</i>).	} 14
Картины Н. Кнюпфера в Музее Изыщных Искусств— <i>Ш. Розенталь</i> (Deux tableaux de N. Knupfer au Musée des Beaux Arts, <i>par Sh. Rosenthal</i>).	} 17
„Рыбаки“ Тройона— <i>А. Эфрос</i> („Les pêcheurs de crevettes“ de C. Troyon, <i>par A. Ephros</i>).	} 20
О реставрации Фаюмских портретов— <i>В. Сухов</i> (Restauration des portraits funéraires du Fayoum, <i>par D. Souchoff</i>).	} 24
Выставка „Офорты Игн. Нивинского“— <i>Н. Р.</i> (L'exposition des eaux-fortes d'Ign. Nivinsky, <i>par N. R.</i>)	} 25
Выставка Западно-Европейской Революционной Иллюстрации— <i>Н. Черемухина</i> (L'exposition consacrée à l'illustration révolutionnaire de l'Europe, <i>par N. Tcheremouchina</i>)	} 29
Занятия с детьми в Музее по американскому методу— <i>Н. Романов</i> (Causeries pédagogiques organisées pour les enfants dans le Musée d'après la méthode amé- ricaine, <i>par N. Romanoff</i>).	} 33

ХРОНИКА.

Chronique.

Работа Музея в 1925—26 г. (Travaux du Musée en 1925—26)	} 36
Перечень новых поступлений. (Sommaire des acquisitions nouvelles	} 38
Правила для экскурсий. (Règles des excursions).	} 42
Дни и часы открытия Музея. (Jours et heures d'ouverture du Musée).	} 43
Научный состав Музея Изыщных Искусств. (Liste du personnel scientifique du Musée des Beaux Arts).	} 43

177 II