

379. ИА (с) 71 (с-м)  
Ж-71

С. П. Григорова

# ЖИЗНЬ МУЗЕЯ

БЮЛЛЕТЕНЬ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ  
ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ



№3

Год II

1927

МОСКВА

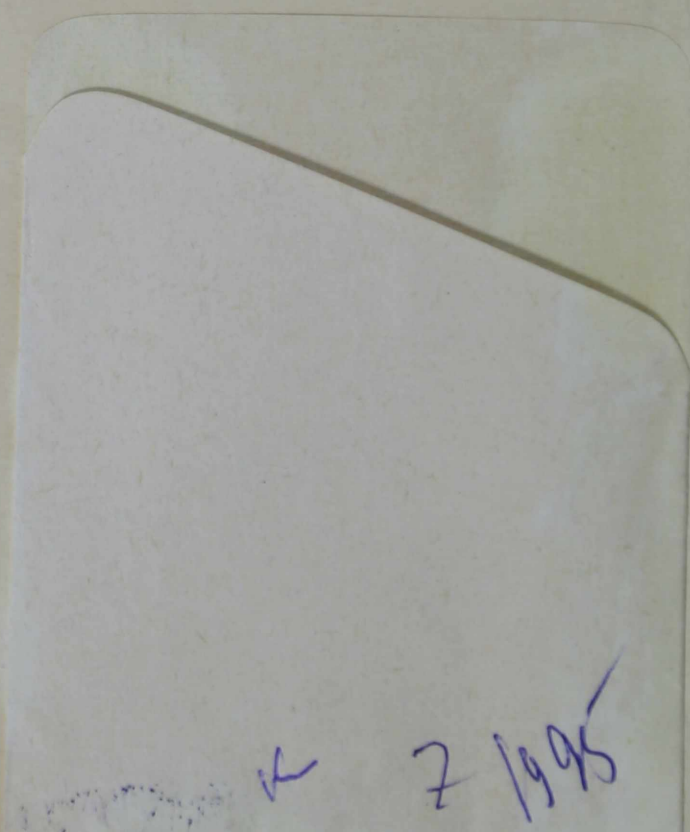
1995

2631

Печатается по постановлению Ученого Совета  
Государственного Музея Изящных Искусств.

Книга отпечатана в 16-й тип. „Мосполиграф“.

Рисунок на обложке: Якопо Сансовино. Мадонна с младенцем и Крестителем. Бронза  
Fig. sur couverture: Jacopo Sansovino. Vièrge à l'enfant et S. Jean Baptiste. Bronze



К 7/1995



379. 14(c) 71 (C-M)  
Ж-71

7М  
Ж 71

# ЖИЗНЬ МУЗЕЯ

## Бюллетень Государственного Музея Изящных Искусств

(„La Vie du Musée“ Bulletin du Musée d'Etat des Beaux Arts)

№ 3

А П Р Е Л Ь

1927 г.

По постановлению Ученого Совета Государственного Музея Изящных Искусств этот выпуск Бюллетеня посвящается

ПАМЯТИ

ТРИФОНА ГЕОРГИЕВИЧА ТРАПЕЗНИКОВА

(род. 12—IV—1882 г., ум. 11—VII—1926 г.).

11-го июля 1926 г. в Брейтбрунне, в Баварии, 44-лет от роду скончался Трифон Георгиевич Трапезников. Среди музейных работников Р.С.Ф.С.Р. это имя хорошо известно. Москвич по рождению, Т. Г. для завершения образования в 1900 г. уехал в Германию. Окончив Гейдельбергский Университет по специальности истории искусства „magna cum laude“ и получив степень „доктора философии и свободных искусств“, Т. Г. провел еще несколько лет за границей, занимаясь в университетах Лейпцигском и Берлинском, в Ecole du Louvre, изучая музеи и памятники искусства в Италии, Германии, Франции, Бельгии. Объявление войны застало Трапезникова в Швейцарии, откуда он впоследствии переехал в Лондон, чтобы возвратиться в Россию, для зачисления в армию. Но он не был принят на военную службу и, явившись в Москву, вскоре (в 1917 г.) получил приглашение занять место помощника Хранителя Отдела Изящных Искусств Румянцовского Музея. В кругу московских историков искусства Трапезников был уже известен как ученик Н. Thode и автор докторской диссертации „Die Porträt Darstellungen der Mediceer des XV Jahrhunderts“ (1909), которая была с большою похвалою отмечена в западной науке. Благодаря прекрасной научной подготовке, близкому знакомству с заграничными музеями и личным своим качествам, Т. Г. скоро занял выдающееся место в московском музейном мире. В 1918 г. Трапезников вошел одним из главных участников в небольшой тогда еще круг руководящих музейных работников, задавшихся целью активно содействовать Советской власти в деле управления музеями, собирания, спасения и охраны музейных коллекций и памятников искусства и старины. Во вновь учрежденном тогда Отделе по делам музеев и охране памятников искусства и старины (впоследствии „Главмузей“ и „Отдел Музеев Главнауки“) Трифону Георгиевичу выпала специальная задача— охрана старинных усадеб, отличающихся богатством художественно-бытового материала или связанных с памятью выдающихся русских людей:



16 ОКТ 2009





*Трифон Георгиевич Трапезников  
род. 1882 г., ум. II—VII—1926 г.  
Triphon Georgiewitch Trapeznikof*

Льва Толстого, С. Т. Аксакова, Баратынского, Тютчева, и др. Отличаясь высоко развитым чувством долга, Т. Г. не щадил здоровья и сил в этой трудной, тревожной работе. Частые раз'езды во всякую погоду по подмосковным и более отдаленным усадьбам, ночевки где и как придется, споры и переговоры с совхозами, часто заявлявшими свои притязания на „дом помещика“, не могли испугать Трапезникова, отдавшего свои силы на служение высокой задаче—спасению и охране культурных ценностей родины. Длинный ряд усадеб был устроен и организован в качестве бытовых и мемориальных музеев под руководством и при энергичном содействии Трифона Георгиевича.

Ясный ум, спокойное самообладание, деловой такт создали авторитетное положение Трапезникову в Музейном Отделе. Он был непременным участником в решении всех главных вопросов, занимавших Музейный Отдел, а часто и главным исполнителем ответственных поручений Отдела. В 1921 г. Трапезников был командирован в Ревель в распоряжение представителя Наркоминдела. Несколько раз Т. Г. выполнял обязанности заместителя Заведующего Отделом.



Занятый усиленно в центре, Т. Г. не покидал своей работы и в Отделе Изыщных Искусств Румянцовского Музея. Занимая должность Хранителя Гравюрного Кабинета Отдела Изыщных Искусств, Т. Г. много работал над приведением в порядок папок с гравюрами западных школ. Под его ближайшим руководством велась работа по отбору, систематизации и инвентаризации западных гравюр старого состава. При его содействии был выработан метод и схема регистрации новых поступлений, пополнявших Отдел. Эти налаженные им работы ведутся и теперь в Гравюрном Кабинете по тем же образцам и схемам.

По инициативе Трифона Георгиевича богатое собрание итальянских, французских и английских гравюр (18—19 в.), вывезенное из имения Барятинских (12577 листов) пополнило Гравюрный Кабинет Музея.

Непосредственное и большое участие принимал Т. Г. и в разрешении вопроса о передаче Музея Изыщных Искусств из ведения Главпрофобра в заведывание Музейного Отдела Главнауки. Ему ясна была принципиальная необходимость и фактическая неизбежность реорганизации этого большого московского музея, имевшего прежде главным образом значение университетского учебно-вспомогательного учреждения. Его превращение в настоящий музей искусства, состоящий более чем на половину из оригиналов высокого художественного значения, являлось неотложной очередной задачей, осуществление которой сделалось теперь возможным в связи с общим преобразованием жизни.

Но силы уже начинали изменять не знавшему усталости и отдыха работнику. Отправившись в мае 1923-го года в заграничную командировку для изучения областных, бытовых, мемориальных и графических музеев, Т. Г. сильно переутомился после трудной зимы и испытал здесь первые припадки сердечной болезни. По возвращении в Москву, осенью 1923 г., Трапезников уже больной принял участие, в качестве хранителя Отдела Гравюр Музея Изыщных Искусств и члена его Правления, в новой жизни и работе Музея, но вскоре был вынужден прервать эту работу. Болезнь сердца быстро развивалась. Зима, проведенная в Москве, еще ухудшила состояние больного. Весной 1924 г. он снова возвратился к работе в Музее, но то было лишь временное улучшение. Отправившись осенью для лечения за границу, Т. Г. провел там тяжелый год медленного угасания. Он умер в Германии, стране, которая в сущности была его культурной родиной, где он получил высшее образование и определился как внутренний, духовный человек и научный работник. Но Трапезников не только внутренне, а даже и по внешности и манерам был и оставался всегда человеком западного воспитания, и это заметно выделяло его в русской среде. И однако в глубине его груди билось чисто русское сердце. Оно и побудило Трапезникова беззаветно, до конца отдаться трудной работе спасения и охраны культурных ценностей в Р. С. Ф. С. Р. после пронесшейся революционной бури. В тяжелых условиях русской жизни тех годов этот внешне спокойный человек, захваченный одной мыслью, одним порывом, не хотел беречь или рассчитывать свои силы. Здесь не хватило его западной выдержки, а русское сердце увлекало к роковому для него исходу.

Высокое сознание долга—плод германской культуры—чистота и благородство души, присущие Трифону Георгиевичу, создали ему за 7 лет, проведенных Трапезниковым в Москве, большой круг друзей и почитателей. Этому не мало содействовали личная доброта и отзывчивость Трифона Георгиевича. Множество людей различных общественных кругов и положений обращались постоянно к Трапезникову с просьбой о содействии, совете и помощи в том или другом деле. У Трапезникова в таких случаях была, как говорится, „легкая рука“. Обычно он очень



успешно хлопотал за других и только об одном человеке забыл позаботиться, о самом себе. Автор этих строк, работавший в течение семи лет в Румянцовском Музее и в Музее Изящных Искусств в тесном сотрудничестве с Трифоном Георгиевичем, также пользовался его ценными советами, дружеским сочувствием и нравственной поддержкой.

Заслуги Трапезникова будут, без сомнения, не раз еще отмечены в анналах русского музейного дела его товарищами по Отделу Музеев. Но самый драгоценный и прекрасный памятник воздвиг себе Трапезников в человеческих сердцах, исполненных глубокой любви к нему и благодарной о нем памяти.

Н. Романов.

Conformément à la décision du Conseil du Musée des Beaux Arts, le № 3 du Bulletin du Musée est consacré à la mémoire de Triphon Georgievitch Trapeznikoff, élève de H. Thode, docteur de l'Université de Heidelberg, auteur du livre, intitulé «Die Porträt Darstellungen der Mediceer des XV Jahrhunderts», décédé le 11 Juillet 1926. Collaborateur infatigable du Département des Musées du Narkompross, Trapeznikoff a beaucoup contribué à la conservation des domaines seigneuriaux de la province, fameux par la valeur des objets d'art, qui y sont conservés, ou bien par la mémoire des hommes célèbres russes, attachée à ces lieux, tels que—Léon Tolstoï, Serge Aksakoff, les poètes Boratynsky, Tjutcheff etc. Toute une série de maisons seigneuriales de la province, menacées durant les rudes années de la révolution, fut organisée, grâce à son énergie, en musées d'histoire et de moeurs. Trapeznikoff prit infailliblement part à la solution de toutes les questions principales, qui occuperent le Département des Musées, et se trouva souvent exécuteur principal de missions responsables. Il fut aussi du nombre de ceux qui ont accompli le travail préliminaire, relatif à la réorganisation du Musée des Beaux Arts. Comme conservateur du Cabinet des Estampes, il dirigeait tout son travail scientifique, décidait le choix des estampes et leur organisation systematique. C'est grâce à son concours, que le Cabinet des Estampes s'est accru de la collection importante (12577 estampes), transmise du domaine des Barjatinsky. Son activité fiévreuse fut un terrain propice pour la maladie de coeur, qui le gagna bientôt. En 1924 Trapeznikoff alla en Allemagne pour le traitement de sa maladie et y mouru, âgé de 44 ans (à Breitbrunn en Bavière).

Homme et savant formé par la culture européenne, Trapeznikoff garda son fond d'âme profondément russe et le manifesta en sacrifiant toutes ses facultés au sauvetage des valeurs artistiques et historiques de sa patrie. Une haute connaissance du devoir,—effet de son éducation germanique, un esprit clair, une noblesse de coeur, une bonté d'âme toute exceptionnelle distinguaient cet homme incomparable. Ses mérites seront, sans aucun doute, plus d'une fois signalés dans les annales de l'histoire des musées russes, mais le plus beau monument lui est érigé dans le souvenir reconnaissant de tous ceux, qui ont eu le bonheur de le rencontrer sur leur chemin.

N. Romanoff.



## О ДОСТРОЙКЕ ЗДАНИЯ МУЗЕЯ.

(Projet d'agrandissement de l'édifice du Musée, par A. Efros).

Было ясно с самого начала реорганизации Музея Изыщных Искусств, что два обстоятельства станут тормозить быстрое проведение намеченного плана: во-первых — недостаточная значительность имеющегося налицо музейного материала, во-вторых — недостаточная емкость музейного здания. Предполагалось, что первое препятствие будет преодолено передачей Музею обширной группы экспонатов из Гос. Музейного Фонда, в частности, — из огромных запасов, накопленных после революции в Ленинграде и особенно в Эрмитаже. Эти предположения оправдались; они осуществились к настоящему времени почти полностью; в Музей влился большой и важный материал; одни отделы Музея существенно видоизменены, другие созданы заново. Даже труднейшая задача, встретившая наибольшее сопротивление, затормозившее почти на четыре года оформление картинной галлерей Музея, сейчас в большей части решена: по кускам, от раза к разу, Эрмитаж отдает из своих запасов нужные нам картины и скульптуры, отходя на все более суженные позиции. Еще некоторый запас выдержки и настойчивости со стороны Музея и немного больше доброй воли и музейной широты взглядов со стороны Эрмитажа — и историческая задача будет решена: Москва получит нужное ей собрание западного искусства.

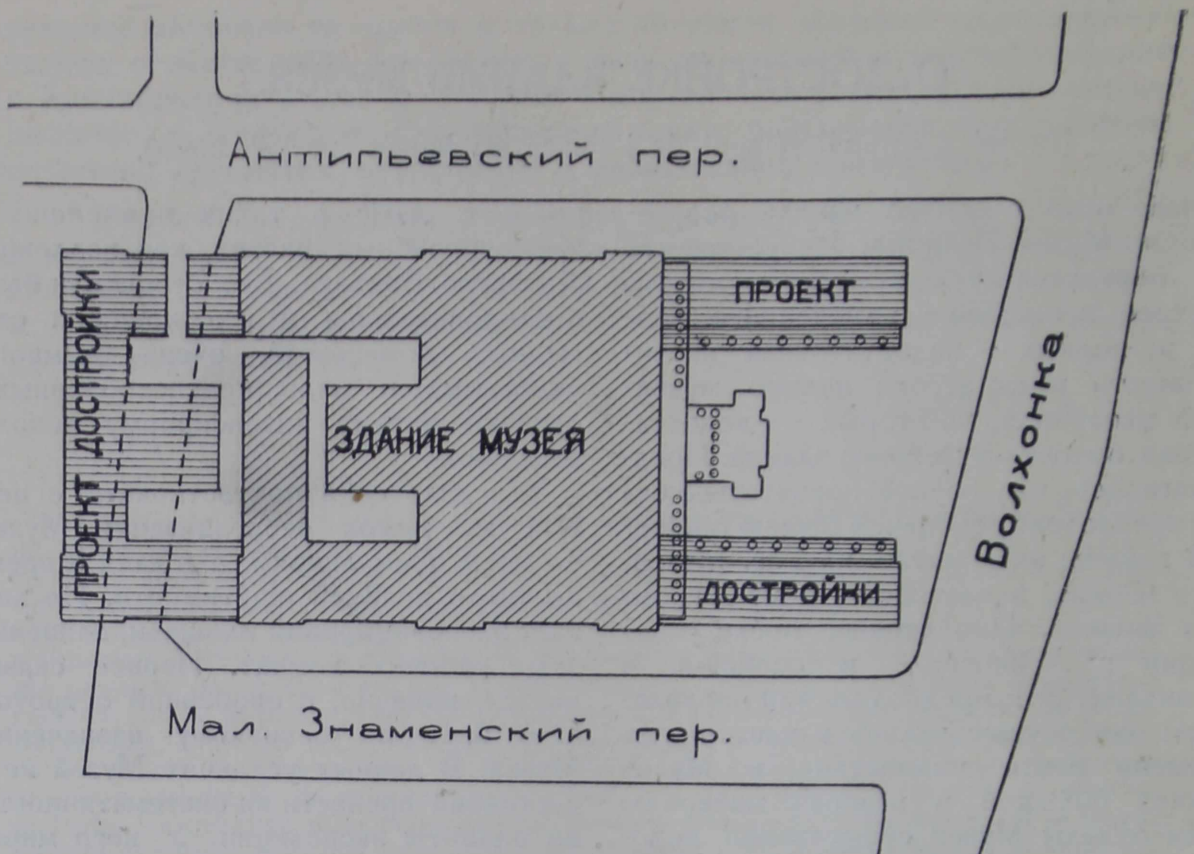
Однако, тем самым только ставится в своей наибольшей остроте вопрос о втором капитальном недочете Музея. По виду, Музей Изыщных Искусств вместителен и обширен. Но его величина декоративна: торжественная лестница, высокие залы, внутренние дворы, много воздуха, достаточно света. Экспозиционная же площадь и рабочие помещения малы. Они были даны в обрез с самого начала. Даже в своем прежнем составе Музей только-только вмещал имевшиеся у него коллекции. Он был построен без всяких перспектив на развитие. Видимо, он мыслился своим организаторам неподвижным и вполне завершенным. За ним как бы отрицалась не только возможность, но и право на

прирост, даже в таких важнейших и жизнеспособных частях, как коллекции Древнего Востока. Его строители были последовательны и в отношении служебных помещений, очень немногочисленных и мало приспособленных к сколько-нибудь интенсивному использованию.

Это дало себя почувствовать с первых же шагов реорганизации Музея, по всем трем линиям, а в данное время достигло крайней остроты. Не хватает экспозиционной площади, запасных зал, рабочих комнат. Первое сказывается, конечно, с особенной остротой. Оно бьет по основному назначению Музея. В данных условиях Музей не в состоянии провести ни систематичности, ни полноты экспозиции. У него много больше возможностей, нежели это сейчас проявлено. Значительная часть картинной галлерей вынуждена оставаться в свернутом виде; древне-восточные коллекции очень стеснены; отдел слепков должен был сократиться на целые эпохи и перевести памятники на положение закрытого запаса, и т. д. В силу того-же, экспозиция страдает другим недостатком, вызванным особенностями плана здания и специальной приспособленности его частей к отдельным видам коллекций: Музей должен сейчас мириться с чересполосицей отделов, их разбросанностью, случайностью расположения; лучшим тому примером служит состояние картинной галлерей, разобранной коллекциями Востока, оставшимися в своих исконных помещениях, или — положение отделения коптских памятников, нашедших себе место за залом французской живописи, и т. д. Внести сюда логику можно только путем жесткой хирургической операции, произведенной за счет одного отдела в пользу другого. Хирурги бы нашлись, но Музей предпочитает ждать иных возможностей, одновременно и более мягких, и более капитальных.

Та же картина наблюдается в запасных помещениях. Они либо малы, либо непригодны для большого материала, требующего специальных условий хранения. Поэтому однородный за-





Проект достройки здания Музея.

*Projet d'agrandissement de l'édifice du Musée des Beaux-Arts.*

пас сейчас размещен по разным частям здания. Работа над ним затруднена, так как его приходится держать преимущественно в неразвернутом виде. Чтобы получить для картин, особенно нуждающихся в лучших условиях, нужную площадь, Музей должен был использовать одну из зал верхнего этажа, принадлежащую отделу слепков. Быстро возросшему и интенсивно работающему научному персоналу Музея сейчас, в сущности говоря, работать негде: у Музея почти нет рабочих кабинетов, — есть только своего рода „углы“, наспех выгороженные при помощи витрин, щитов, штабелей картин, и т. п. Их «угольные жильцы» живут, в полном смысле слова, на бивуаках, передвигаясь вместе с материалом, отгораживающим их столы и книги от проходящих. Наконец, так же трудно положение с подсобными учреждениями Музея; места для них либо нет совсем, либо им выгорожены такие же закуты в каком-нибудь конце здания. Так, например, существует за стенкой из нескольких больших картин реставрационная мастерская.

Это до конца дошедшее несоответствие между все более насыщающимся

памятниками и все живее работающим Музеем и его тесной архитектурной оболочкой не позволяют далее откладывать задачу получения прироста площади. Музею нужна пристройка нового корпуса, или несколько новых корпусов, как ответвлений главного здания Музея. Эти добавки не могут быть самостоятельными. Они должны быть непосредственно связаны со старым зданием и составлять вместе с ним одно архитектурное целое. Конечно, эта задача неблагоприятная и трудная. Специфический и не слишком удачно разрешенный фасад Музея заставляет приспособлять к себе, как подчиненную деталь, каждую добавочную часть. Но найти решение все же можно, тем более, что достройка могла бы идти по двум направлениям: во-первых — сзади Музея, во-вторых — по фасаду, вдоль палисадника.

Достройка заднего корпуса должна быть выполнена параллельно главному зданию, двумя этажами, вдоль проезда, находящегося позади Музея, используя этот проезд. Его закрытие для уличного движения не создаст затруднений, так как вдоль боков Музея есть пря-



мые проезды, соединяющиеся непосредственно с главной уличной артерией, идущей по фасаду. Этот задний корпус должен быть отделен от основного здания внутренним двором; так будет сохранен свет в этой части для старой и новой постройки. Примерная ширина этого второго двора — пять саженей, а ширина заднего корпуса — около десяти. Такой план означает, что Музей должен будет посягнуть не только на застройку проезда, но и на часть сада, принадлежащего Институту Маркса и Энгельса. Сам Институт уже широко использовал сад, в противоположном конце, для своих новых построек. Надо надеяться, что он столь же легко пойдет навстречу своему музейному соседу, тем более, что этому соседу понадобится только узкая полоса в несколько сажен, как добавка к идущему под застройку уличному проезду.

Пристройку по фасаду Музей может провести полностью на своем участке. Двухэтажных зданий здесь возводить нельзя. Хитрейший реконструктор, думается, тут отступит. Этого и не нужно. По бокам палисадника, во всю его длину, можно возвести перпендикулярно к главному зданию два крыла, одноэтажных, являющихся для него как бы боковыми подступами. Если дать им тоже колоннаду, они могли бы образовать вместе с главным зданием своего рода *cour d'honneur*, красивый, и может быть, даже торжественный. Общая площадь этой пристройки даст несколько меньше, чем задний корпус, но в экспозиционном отношении, как в смысле света, так и по размерам помещения, эти бо-

ковые крылья более выгодны, в особенности для развития картинной галереи: тут будут единственные в Музее небольшие залы, столь необходимые для целого ряда эпох живописи.

Осуществление этих планов полностью удовлетворит потребности Музея не только в его внешнем состоянии, но и в расчете на дальнейшее развитие. Было бы лишне сейчас излагать планы перемещения коллекций применительно к застройке. Возможны несколько вариантов. Но во всяком случае ясно, что основное будет разрешено: все отделы развернутся полностью, чересполосица прекратится, в экспозиции будет достигнуто последовательное развитие материалов; Музей получит нужные рабочие помещения. Более того, Музей сможет без затруднения принять в свой состав новые звенья, будь то отдел византийских древностей, или новая западная живопись. Эти части для него вполне органичны, и их соединение с Музеем произойдет легко и закономерно.

Однако, это — музыка будущего, хотя и достаточно близкого. Сейчас Музею нужно получить реальные возможности начать проведение мер, обеспечивающих постройку. Мы знаем, что средства будут получаться с неизбежной постепенностью. Раньше, чем через три-четыре года, Музей своих строительных предположений, конечно, не осуществит. Но именно потому-то следует начинать немедленно. Музей должен как можно скорее закончить свой теперешний, переходный, бивуачный период.

Абрам Эфрос.

L'article démontre la nécessité urgente de la construction d'un bâtiment complémentaire à l'édifice du Musée, dont les salles ne suffisent pas à loger tous les précieux monuments d'art qu'il possède et à réserver la place nécessaire au travail scientifique du personnel du Musée.

Ce bâtiment complémentaire aurait pu être ajouté à l'arrière partie du Musée, ainsi qu'à la façade principale en forme d'ailes unies au bâtiment central par une colonnade. De cette manière le Musée aurait acquis le moyen d'exposer avec plus d'ampleur ses collections déjà si riches.





*Зал Библиотеки Музея Изящных Искусств.  
Salle de la Bibliothèque du Musée des Beaux-Arts.*

## БИБЛИОТЕКА МУЗЕЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ.

(La Bibliothèque du Musée des Beaux Arts, par X. Malitzkaja).

Библиотека Государственного Музея Изящных Искусств возникла из библиотеки Кабинета Изящных Искусств при Московском Университете. Первоначально библиотека, как и Кабинет в целом, ставили своей основной задачей обслуживание университетских занятий по истории искусства.

В соответствии с преобладанием в составе Кабинета, позднее Музея Изящных Искусств, слепков с античных памятников, при приобретении книг отдавалось долгое время предпочтение литературе по античному искусству. Наличие определенных ежегодных ассигнований на приобретение памятников и книг, в размере 10 тыс. рублей начиная с июля 1909 г., позволяло библиотеке Музея приобретать в числе других и такие капитальные дорогие издания по искусству, как например: Н. Brunn und P. Arndt „Griechische und römische Porträts“; F. Furtwängler und Reichhold „Griechische Vasenmalerei“; M. Collignon „Le Panthéon“; Н. Brunn

u. Bruckmann „Denkmäler griechischer u. römischer Sculptur“; С. Robert, „Die Antiken Sarkophag-Reliefs“ и мн. др.

Поступление в Музей в 1909 г. Голенищевской коллекции по древнему Египту поставило на очередь выпуск книг по восточному искусству. С приобретением копий Ф. И. Реймана с росписей катакомб, а также копий византийских и венецианских мозаик и с расширением собрания слепков за пределы античного мира, начался систематический подбор книг по ранне-христианскому искусству, западно-европейскому Средневековью и Ренессансу, главным образом в области скульптуры. В частности приобретен ряд соответствующих ценнейших увражей, атласов и изданий: G. Wilpert. „Le pitture delle Catacombe romane“, Roma. 1903; F. Roller „Les Catacombes de Rome“, С. Martin. „L'art Roman en Italie“ и „La Renaissance en France“. Paris; Dehio u. Betzold. „Bildhauerkunst“. С. Streit, „Tilmann Riemenschneider“. 1888 и мн. др.



Поступление собранной Пенским коллекцией рисунков старых мастеров послужило основанием к приобретению прекрасных изданий с репродукциями рисунков западных мастеров: *Vasari Society's Reproductions; Selected Drawing From Old Masters in the University Galleries and in the Library at Christ Church Oxford. Die Handzeichnungen des Michelangelo Buonarotti herausg. von K. Frey. Berlin* и др. Принесенное в дар Шекиным собрание картин раннеитальянской живописи дало повод к приобретению книг и по этой отрасли.

Вместе с тем, в связи с расширением круга читаемых в университете курсов по искусствознанию, Библиотека Музея обнаружила определенное стремление стать крупным самодовлеющим средоточием литературы по истории античного и западно-европейского искусства вообще, и вскоре же вышла за пределы, диктуемые непосредственным составом музейных собраний. Так началось приобретение книг по истории архитектуры, живописи, итальянской гравюры и т. д., а, с нарастанием интереса среди занимающихся историей искусства к теоретическим проблемам искусствоведения, также и по общей теории искусства.

В 1914 году Библиотека Музея представляла собой значительное и уже довольно систематическое собрание книг и журналов по истории искусства и его теории в количестве около 6500 томов.

Со времени открытия Музея в 1912 году при Библиотеке начал функционировать и читальный зал, что позволяло ей обслуживать не только университетский персонал, но и более широкие круги лиц, занимающихся историей искусства.

Органическое развитие Библиотеки было резко нарушено в 1914 году. С началом мировой войны почти совершенно приостановился приток иностранной литературы, в том числе и новых журналов. Особенно неблагоприятным периодом для библиотеки в смысле ее пополнения были годы с 1917-го по 1921-й, что обуславливалось как невозможностью приобретать книги за границей, так и крайне тяжелым общим положением Музея, оказавшегося изолированным, в качестве университетского учреждения, от общего развития музейной жизни страны. С 1922 г. возобновился хотя и в очень ограни-

ченных размерах приток новых поступлений: изредка стали проскальзывать номера иностранных журналов, а также поступали отдельные пополнения из Библиотечного Фонда.

С 1924 г. Музей и его Библиотека вступили в новый период своего развития и работы. Музей Изыщных Искусств переходит в ведение Музейного Отдела Главнауки и реорганизуется. С присоединением к Музею Картинной Галереи и Кабинета Гравюр Отделения Изыщных Искусств б. Румянцевского Музея, а вместе с ними и библиотеки Отделения, в Библиотеку Музея Изыщных Искусств лавиной влились около 12 тысяч томов. Это поступление заметно пополнило ряд пробелов в прежнем составе Библиотеки Музея, особенно в области истории западной живописи и гравюры. В частности с библиотекой отделения Изыщных Искусств б. Румянцевского Музея перешли в Библиотеку Музея Изыщных Искусств ценные собрания книг, незадолго перед тем принесенные в дар Отделению Н. С. Мосоловым, Д. И. Шуккиным, Н. Г. Солдатенковой и др. Эти собрания заключали в своем составе прекрасный подбор иностранных журналов по истории искусства до 1914 г., часто с самого их основания, из которых многие отсутствовали в Библиотеке Музея, и ряд роскошных изданий по истории искусства как напр.: *Breviarium Grimani; Racinet: Le costume historique. L. Guiffrey, E. Muntz et A. Pinchart: Histoire générale de la tapisserie; E. Molinier и др.: La collection Wallace. Издания выставок Burlington Fine Arts Club: Exhibition of Early German Arts 1906; Illustrated Catalogue of the Faence of Persia and the Nearer East 1907* и др.

Собрание Д. Т. Щукина кроме того обогатило Библиотеку значительным количеством так наз. *ventes*—иллюстрированных каталогов—аукционов частных собраний, начиная с редких изданий этого рода, относящихся к 18-му веку, вплоть до изданий 20-го века.

На ряду с печатной литературой Библиотека Музея Изыщных Искусств с самого начала систематически подбирала и репродукции памятников Древнего Востока, античного искусства, итальянской живописи. Огромное количество репродукций и фотографий по итальянскому и голландскому искус-



ству влилось в Библиотеку Музея Изыщных Искусств вместе с упомянутыми выше собраниями книг Мосолова, Щукина, Солдатенковой и др., повысив общее количество репродукций с 7 тысяч до 27 тысяч. В Библиотеке Музея Изыщных Искусств образовалось с течением времени и значительное собрание диапозитивов (ок. 5.000) в составе, соответствующем коллекциям самого Музея и содержанию университетских курсов.

В настоящее время Библиотека Музея Изыщных Искусств является ценным,

Оддел, имеющий исключительное значение среди музейных собраний СССР по богатству и ценности своих коллекций (памятники культуры и искусства Древнего Египта, клинообразные надписи, древне-восточная глиптика), — не имеет часто самых основных научных работ и изданий, необходимых для описания и изучения собранных в нем коллекций.

Особые запросы пред'являются к Библиотеке и в связи с образованием новых групп в скульптурном отделе:



Ф. Брэнгвин: «Пир Лазаря». Оборт.

Fr. Brangwyn: «Le Festin de Lazar». Eau-forte. 49,7 × 71 cm.

систематическим, а в некоторых отношениях и наиболее полным в Москве собранием книг по истории и теории искусства. Но вместе с тем современный состав библиотеки и условия ее пополнения далеко не обеспечивают как потребностей самого Музея, так и осуществления ею задач историко-художественной библиотеки вообще.

Наиболее остро необходимость в приобретении печатных изданий для научной обработки своих материалов испытывает Восточный Отдел Музея. Вследствие недостаточности средств на приобретение получилось странное положение

подлинников античного искусства и художественной промышленности, подлинников Средневековья и Ренессанса. Наконец, самое присоединение к Музею, в связи с его реорганизацией, картинной галереи и кабинета гравюр б. Румянцевского Музея, и обогащение Музея Изыщных Искусств в последние годы выдающимися образцами нидерландской, немецкой, итальянской, испанской и французской живописи настоятельно требуют постоянного и правильного пополнения Библиотеки во всех этих областях.

С другой стороны, самое развитие и углубление научной деятельности



Музея по описанию и изучению его памятников вызывают нужду в специальных монографиях по разнообразным вопросам истории искусства. Необходимость пополнения обуславливается и все возрастающей и расширяющейся деятельностью Библиотеки Музея по обслуживанию требований, предъявляемых к ней со стороны.

В настоящее время Библиотекой широко пользуются члены и сотрудники-аспиранты Исследовательского Института Археологии и Искусствознания, секций по истории искусств при Г.А.Х.Н. и Р.А.И.М.К., преподавательский персонал и учащиеся Университета, Вхутемаса и других Вузов, не говоря уже о практикантах, прикомандированных к Музею из числа лиц, окончивших художественную секцию этнологического факультета I МГУ. Библиотека обслуживает также, притом в весьма значительном размере, запросы профессионально-прикладного порядка со стороны художников, деятелей театра, работников прессы, издательских предприятий и т. п.

Между тем, незначительные средства, отпускаемые в настоящее время на Библиотеку Музея Изыщных Искусств,—около 800 руб. в год из золотого фонда и 1000 руб., добавляемых из спецсредств Музея,—не позволяют ей приобретать все необходимое из числа вновь выходящих книг, не говоря уже о недоступности для нее более или менее дорогих изданий, как отдельных монографий, так и целых серий, частью уже начатых выпиской в прежние годы. А в связи с этим пробелы в составе Библиотеки не только не заполняются, но все более и более увеличиваются.

Таким образом, Библиотеке Музея Изыщных Искусств, единственной в Москве по полноте и систематичности

подбора литературы в области истории западно-европейского искусства, угрожает опасность утраты ее научного значения и ценности не только как центрального книгохранилища по истории искусства, широко обслуживающего научные занятия по данной области, но и как подсобного аппарата самого Музея, поскольку без притока в Библиотеку Музея в должной полноте вновь выходящих монографий и специальной научной периодики невозможны планомерная и углубленная работа по изучению коллекций Музея также, как и сохранение Музеем постоянной связи с развитием западно-европейской науки.

Вместе с тем, интересы широкого обслуживания сторонних специалистов, учащихся, художников и всех интересующихся искусством заставляют думать о целесообразности открытия читального зала не только в дневные, но и в вечерние часы. В настоящее время этому препятствуют отсутствие в читальном зале электрического освещения (вследствие чего пользование Библиотекой в зимнее время уже к концу дневных часов становится затруднительным) и недостаток библиотечного обслуживания для обслуживания более значительного, чем теперь, числа занимающихся. Все эти нужды и потребности Библиотеки Музея Изыщных Искусств имеют насущный и неотложный характер, и совершенно очевидно, что все затраты, необходимые для их удовлетворения, представляются в сущности совершенно ничтожными в сравнении с важностью и значением этого единственного в своем роде книжного собрания в Москве и той научной и культурно-просветительной пользой, которую оно должно и может приносить.

К. М а л и ц к а я.

La Bibliothèque du Musée des Beaux Arts, qui se trouvait jusqu'à 1924 sous la direction de l'Université de Moscou, s'enrichissait systématiquement de littérature spéciale, concernant la sculpture antique, la sculpture du Moyen âge, celle de la Renaissance et la théorie des arts.

En 1924, le Musée passa sous l'intendance du Département des Musées et fut réorganisé, après avoir été agrandi par la galerie des tableaux et le cabinet des estampes du ci devant musée Roumiantzoff avec leurs bibliothèques, qui enrichirent grandement celle du Musée des Beaux Arts, en y apportant des livres concernant la

peinture et la gravure de l'Occident. Ainsi commença le développement systématique de la Bibliothèque conforme à la nouvelle structure du Musée. Pour le moment, la Bibliothèque est non seulement une institution auxiliaire du musée, mais aussi la bibliothèque centrale de Moscou, consacrée à l'histoire de l'art de l'Europe occidentale.

Malheureusement, faute de moyens, la Bibliothèque ne peut acquérir en quantité nécessaire les livres et les journaux, traitants les questions spéciales de l'art.





Ф. Брэнгвин: «Ponte Rotto» в Риме. Офорт.  
Fr. Brangwyn: «Ponte Rotto». Eau-forte. 53 × 71 см.

## АНГЛИЙСКАЯ ГРАВЮРА XX В. МУЗЕЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ.

(Gravure anglaise contemporaine au Cabinet des Estampes du Musée des Beaux Arts; par Vèra Nevejina).

В кабинете Гравюр МИЗИС'а, располагающем материалом своих коллекций по национальным школам, английская школа всегда занимала выдающееся место, как по систематическому подбору своих листов, так и по превосходному качеству их. До сих пор самой ценной ее составной частью являлся 18-ый век, ибо он был представлен особенно отчетливо и полно, с одной стороны великолепными мастерами, работавшими пышной техникой меццотинто, с другой — бесчисленной плеядой художников, вовлеченных в орбиту Ф. Бартолоцци и культивировавших воздушную манеру пунктира. По сравнению с этой эпохой, 19-й век, — когда культ гравюры, вытесняемой фото-механической техникой, временами совершенно замирал, — казался более бледным, и картина органического развития

графического искусства в Англии, особенно на переломе 19 и 20 веков, нарушалась в нашем собрании досадными пробелами. И вот за один год пробелы эти оказались счастливо заполненными богатым вкладом, который внесли в наш Кабинет гравюры современной Англии, увлеченные примером крупнейшего из своей среды — Франка Брэнгвина. Поклонник достижений русского искусства, Ф. Брэнгвин давно уже задумал принести в дар русским художникам собрание своих гравюр, и в сентябре 1925 г. осуществил это намерение, прислав Музею Изящных Искусств почти весь свой графический „oeuvre“. Представленный до тех пор в Кабинете двумя военными плакатами и одним офортом, он теперь насчитывает в наших папках 350 листов, самым разнообразным и исчерпывающим образом характери-



зующих его творчество. Ценность такого дара с трудом поддается учету: многие листы помечены как уникальные, щедро вкраплены пробные оттиски с заметками художника на полях, даны различные состояния одной и той же доски, раскрывающие приемы его техники.

По признанию самого Брэнгвина, восхищение перед офортами Легро отразилось на его первых опытах в области графики (1900 — 1903 г. г.). Однако очень скоро мощная индивидуальность заставила его пойти реформаторским путем. Впервые после Пиранези история европейской гравюры имеет дело с мастером крупной офортной доски, рассчитанной на декоративный эффект. Создатель стиля нового офорта, Брэнгвин не побоялся порвать с традицией, нашедшей свой лозунг в motto Уистлера — „громadный офорт оскорбителен“, и начал творить свои вещи, имея в виду не портфель знатока и любителя, а широкое пространство стены, откуда его искусство могло бы вещать массам. Сообразно с этим, он стал травить линии резко и глубоко на цинковых досках небывало огромного размера, широко применяя печатанье тоновым пятном и свободные приемы нанесения краски на доску там, где артистический инстинкт подсказывал ему, что пятно может помочь живописному воздействию линии. Он стремится овладеть тайной светотени и ставит себе все новые задачи, которые победоносно разрешает, конструируя ритмические арки своих мостов, вздымая зловещие башни Мессинских развалин или сквозную сеть головокружительных лесов, стиснувших бока строящегося корабля. С таким же мастерством владеет он и техникой открытого штриха в тех случаях, когда нужна эскизность смелой зарисовки, передача силы и блеска света, контраста планов и масс. Дух Рембрандта веет над его гением, когда он применяет один из излюбленных своих эффектов — при законченной отделке первопланых фигур давать эскизную характеристику дальней группы (см. „Пир Лазаря“ стр. 10).

Темы его творчества сами собой группируются в серии: самой излюбленной является серия мостов (до 30), заслужившая Брэнгвину имя поэта мостов (см. „Ponto Rotto“ в Риме стр. 12), серия разборки кораблей, крестного

пути, старых домов, нагрузки и разгрузки судов и др. В согласии с общим стилем его искусства стоит и патетичность этих тем. Патетичны развалины, остающиеся на лице земли после войн и землетрясений, смерть благородного старого корабля, раз'едаемого безжалостным механизмом лебедек, морщинистые лица старых домов, склоненные деревья „романтического ландшафта“, муравьиная человеческая масса, копающаяся в дымаках пыли где-то глубоко внизу у подножия ею же созданных гигантов. Сцены человеческого труда привлекают его внимание потому, что он верит в социальное значение искусства, но сверх того он ловит в них действительность физического усилия, напряжение мускулов, устремленность фигуры. Он любит наносить рисунок прямо на доску, и в его каталоге мы под многими вещами читаем: „The plate was etched on the spot“ т.-е. „офорт был сделан на месте“. Даже такую большую доску, как „Бечева“, Брэнгвин гравировал прямо на месте, в Брюгге, заставив бурлаков застыть в характерной позе на 20 минут, пока он работал иглой по цинку.

Англия, привыкшая ценить в нем живописца и литографа, некоторое время отказывалась признавать его как офортиста, и лишь с 1906 года, когда поразительный офорт „Santa Maria della Salute“ получил grand prix на Миланской выставке, английская художественная критика стала милостива к мастеру, нарушившему непреложные каноны офорта. В настоящее время признание его всеобщее: под знаком его творчества протекло развитие целого поколения молодых граверов, его листы усердно коллекционируются большими музеями европейских столиц, и Гравюрный Кабинет Музея Из. Ис. также с гордостью включает их в число самых ценных своих коллекций.

Русские граверы, желая отблагодарить Брэнгвина, в свою очередь послали ему через посредство Музея Изыщных Искусств собрание своих работ. Брэнгвин передал этот дар в Отделение Эстампов Британского Музея, что побудило хранителя Отделения, Кемпель Додгсона собрать работы современных представителей английской гравюры и внести таким образом новый вклад в Гравюрный Кабинет Музея Изыщных Искусств.



Присланная в августе 1926 года коллекция включает имена многих выдающихся деятелей в области графики, подвизавшихся в Англии за последние двадцать пять лет. Некоторые вещи, например, книжные иллюстрации Л. Писсаро, *chiaroscuro* Ч. Шаннона восходят даже к 90-м годам прошлого столетия, подводя нас таким образом к самым истокам современной гравюры на дереве, возродившейся в XIX веке в трудах этих мастеров. Офортисты старшего поколения также хорошо представлены. Большинство из них — верные ученики

графий мастеров, стоящих на рубеже XX века ценным вкладом являются серебристые, нежно отпечатанные листы Ч. Шаннона, портреты, исполненные артистическим карандашом заслуженного У. Росенштейна, и интересные литографии работавшего вместе с Гогеном в Понт-Авене, Р. Бевана, заповедного поклонника Роуландсона, своеобразно подчеркивающего контуры и линейную структуру изображаемых фигур.

Молодое поколение граверов отчасти блюдет традиции старшего, отчасти по-

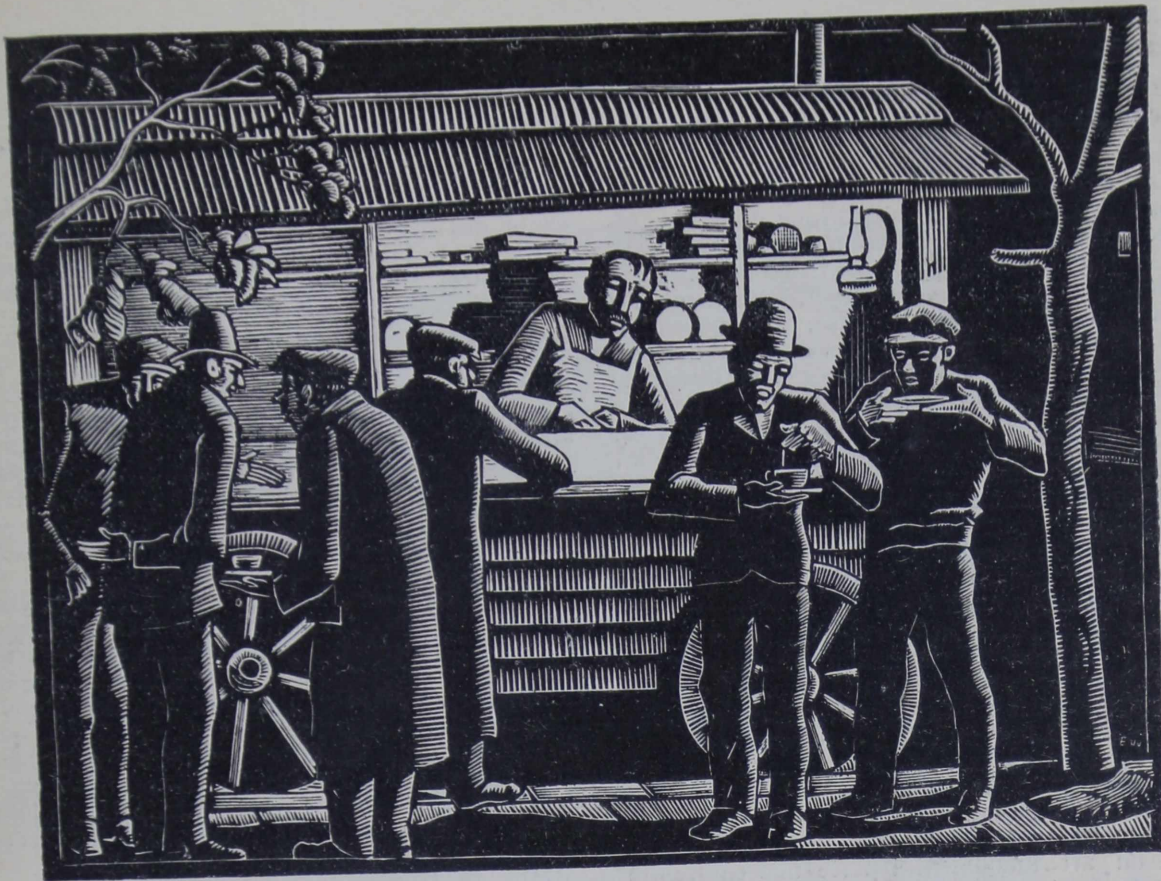


Д. Смарт: Сербитон. Офорт.  
D. Smart: Serbiton. Eau-forte. 14 × 21,8 cm.

сэра Френсис Сеймур Хадена, наследство которого бережно донес до них Франк Шорт, — сильные совершенством своей техники, чистотой работы и благородством художественного облика. Все снова и снова обращаются они с любовью к пейзажу, изредка давая портрет и лишь в виде исключения жанровую сцену. Характерные качества прекрасной традиции английского офорта являют нам мастерские пейзажи Д. Смарта (рис. стр. 14) изящные листы Ф. Ричардса, акватинты У. Маннинга, сухая игла Ли-Хэнкей и М. Осборна и очень модные в настоящее время в Англии марины А. Бриско. Из лито-

новому претворяет свой художественный опыт. В формальном отношении оно откликается на артистические переживания континентальной Европы, внося в них коррективы собственного национального гения. В виде центральной группы можно выделить крупные индивидуальности Лауры Найт, Этельберт Уайта и Гвендолин Равера — мастеров, различных по стилю, но объединенных тем, что искусство всех трех одинаково трезво, уравновешенно и полноценно. Из литографов центральной фигурой является Спенсер Прайз, прославивший листы, исполненные разнообразной литографской техникой (из них





Э. Уайт: Ларек-кофейня. Грав. на дер.  
 E. White: The Coffee stall. Grav. s. b. 15,2 × 20,3 cm.

12 плакатов для Всебританской Выставки в Вимлей в 1924 г.). Вещи его отличаются живописностью, живостью сцен и характеров и прекрасными литографскими качествами линии и тона. Построив свои монументальные работы, художник необычайно легко и гармонично разряжает это мускульное напряжение в бесконечно выющихся вереницах африканских кариатид, в хоровах Вест-Индских собирателей бананов (см. рис. стр. 17).

В гравюрах Дж. Гиббингса, еще импрессионистических, уже наблюдается переход к кубизму, который окончательно торжествует в творчестве братьев Д. и П. Нэш и Э. Уэдворта—наиболее левой группы присланных графиков. Особняком стоят Э. Гил—более скульптор, чем гравер, У. Макдугал с оригинальной техникой ксилографий, внучка К. Писсаро, Оровида, дающая любопытные офорты в стиле персидских миниатюр, и обнаруживающий немецкие качества стиля, талантливый Р. Швабе.

Образцы цветной гравюры на дереве, исполненной японской манерой, показывают, что этот способ попрежнему пользуется успехом в Англии. А. Сиби, один из пионеров японского цветного эстампа в Англии, представлен вместе со своими молодыми учениками. Наиболее сильные вещи в этой манере даны Д. Плэт и М. Каулэнд. Листы Джайльса примечательны тем, что он выработал способ получать цветные отпечатки в деревянной манере с вытравленных металлических досок, употребляя для каждой краски отдельную доску.

Таким образом мы видим, что вновь присоединившиеся к материалам Гравюрного Кабинета образцы творчества современных английских мастеров графики важны с одной стороны, как вехи, знаменующие этапы пройденных искусств путей, с другой—как такие примеры высокого технического совершенства, артистической тонкости и выдержанности стиля, которые никогда не могут утратить своего значения. Все эти авторы, великие и малые, ценны



Присланная в августе 1926 года коллекция включает имена многих выдающихся деятелей в области графики, подвизавшихся в Англии за последние двадцать пять лет. Некоторые вещи, например, книжные иллюстрации Л. Писсаро, *chiaroscuro* Ч. Шаннона восходят даже к 90-м годам прошлого столетия, подводя нас таким образом к самым истокам современной гравюры на дереве, возродившейся в XIX веке в трудах этих мастеров. Офортисты старшего поколения также хорошо представлены. Большинство из них — верные ученики

графий мастеров, стоящих на рубеже XX века ценным вкладом являются серебристые, нежно отпечатанные листы Ч. Шаннона, портреты, исполненные артистическим карандашом заслуженного У. Росенштейна, и интересные литографии работавшего вместе с Гогеном в Понт-Авене, Р. Бевана, заповедного поклонника Роуландсона, своеобразно подчеркивающего контуры и линейную структуру изображаемых фигур.

Молодое поколение граверов отчасти блюдет традиции старшего, отчасти по-



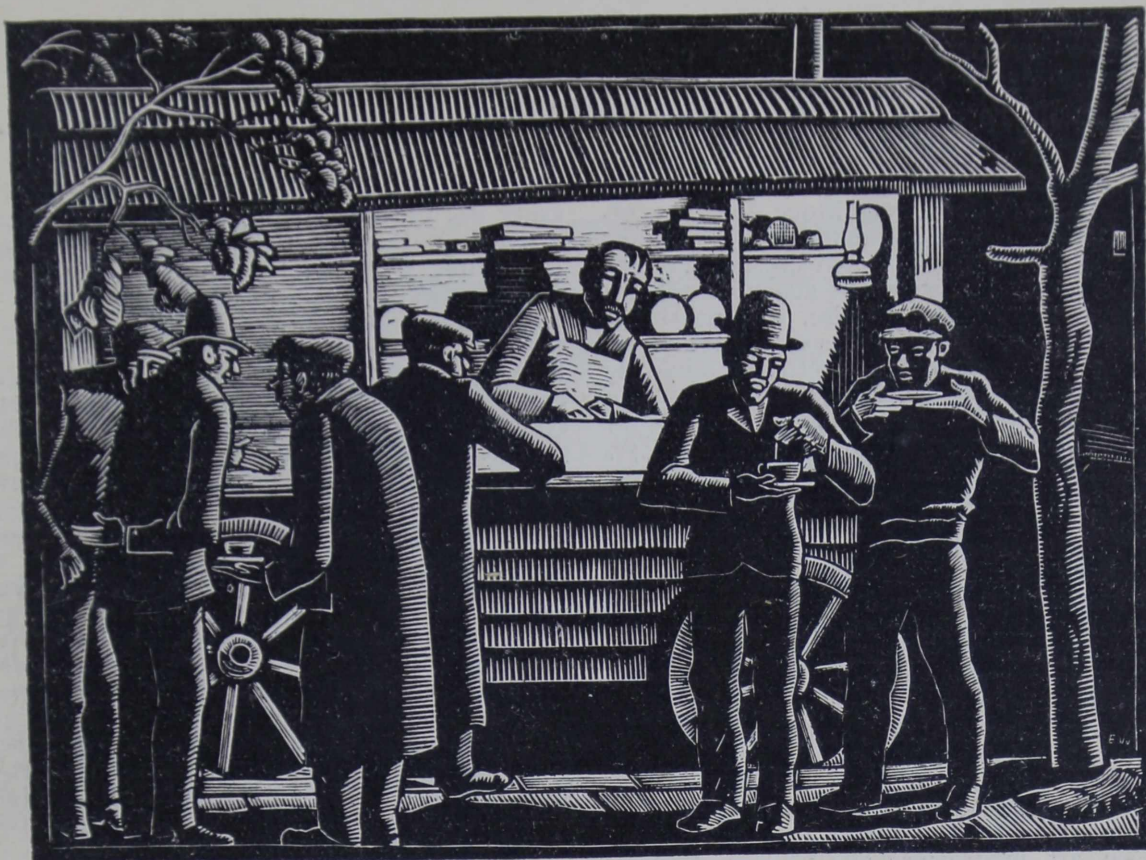
Д. Смарт: Сербитон. Офорт.

*D. Smart: Serbiton. Eau-forte. 14 × 21,8 cm.*

сэра Френсис Сеймур Хадена, наследство которого бережно донес до них Франк Шорт, — сильные совершенством своей техники, чистотой работы и благородством художественного облика. Все снова и снова обращаются они с любовью к пейзажу, изредка давая портрет и лишь в виде исключения жанровую сцену. Характерные качества прекрасной традиции английского офорта являют нам мастерские пейзажи Д. Смарта (рис. стр. 14) изящные листы Ф. Ричардса, акватинты У. Маннинга, сухая игла Ли-Хэнкей и М. Осборна и очень модные в настоящее время в Англии марины А. Бриско. Из лито-

новому претворяет свой художественный опыт. В формальном отношении оно откликается на артистические переживания континентальной Европы, внося в них коррективы собственного национального гения. В виде центральной группы можно выделить крупные индивидуальности Лауры Найт, Этельберт Уайта и Гвендолин Равера — мастеров, различных по стилю, но объединенных тем, что искусство всех трех одинаково трезво, уравновешенно и полноценно. Из литографов центральной фигурой является Спенсер Прайз, прославивший листы, исполненные разнообразной литографской техникой (из них





Э. Уайт: Ларек-кофейня. Грав. на дер.  
*E. White: The Coffee stall. Grav. s. b. 15,2 × 20,3 cm.*

12 плакатов для Всебританской Выставки в Вимлей в 1924 г.). Вещи его отличаются живописностью, живостью сцен и характеров и прекрасными литографскими качествами линии и тона. Построив свои монументальные композиции на ритме мускульной работы, художник необычайно легко и гармонично разряжает это мускульное напряжение в бесконечно вьющихся вереницах африканских кариатид, в хороводах Вест-Индских собирателей бананов (см. рис. стр. 17).

В гравюрах Дж. Гиббингса, еще импрессионистических, уже наблюдается переход к кубизму, который окончательно торжествует в творчестве братьев Д. и П. Нэш и Э. Уэдворта—наиболее левой группы присланных графиков. Особняком стоят Э. Гил—более скульптор, чем гравер, У. Макдугал с оригинальной техникой ксилографий, внучка К. Писсаро, Оровида, дающая любопытные офорты в стиле персидских миниатюр, и обнаруживающий немецкие качества стиля, талантливый Р. Швабе.

Образцы цветной гравюры на дереве, исполненной японской манерой, показывают, что этот способ попрежнему пользуется успехом в Англии. А. Сиби, один из пионеров японского цветного эстампа в Англии, представлен вместе со своими молодыми учениками. Наиболее сильные вещи в этой манере даны Д. Плэт и М. Каулэнд. Листы Джайльса примечательны тем, что он выработал способ получать цветные отпечатки в деревянной манере с вытравленных металлических досок, употребляя для каждой краски отдельную доску.

Таким образом мы видим, что вновь присоединившиеся к материалам Гравюрного Кабинета образцы творчества современных английских мастеров графики важны с одной стороны, как вехи, знаменующие этапы пройденных искусств путей, с другой—как такие примеры высокого технического совершенства, артистической тонкости и выдержанности стиля, которые никогда не могут утратить своего значения. Все эти авторы, великие и малые, ценны



для истории гравюры, ибо они—необходимые звенья, связывающие современный момент с блестящим прошлым английской гравюры и вдохновенные

деятели, уготовляющие пути графическому искусству завтрашнего дня.

В. Невежина.

On ne saurait trop souligner l'importance comme l'intérêt de la magnifique donation, offerte au Cabinet des Estampes de notre Musée par les graveurs anglais contemporains. Cette donation vient de combler heureusement les lacunes de notre école anglaise, qui, possédant une belle collection d'estampes du XVIII<sup>e</sup> siècle, n'était point assez riche en oeuvres du génie contemporain. Nous avons déjà célébré dans le № 2 du Bulletin du Musée le don exclusif du fameux Fr. Brangwyn R. A., qui a fait entrer, grâce au concours du critique d'art A. A. Bakshy, dans nos collections 350 estampes d'une valeur tout-à-fait inestimable. Ce grand maître innovateur enlève les barrières posées à l'art de l'eau-forte depuis Piranesi et ne se soumet point à la tradition, qui a trouvé jadis son expression dans le mot de Whistler «une énorme planche est une offense». La dimension de ses planches est déterminée par le dessin pittoresque et l'intention décorative de l'auteur, et sa technique est conforme à la conviction, que les tons doivent faire valoir la suggestion de la ligne. Les sujets de ses compositions forment des séries, qui permettent de se faire une idée de la variété de son inspiration et démontrent en même temps que son art monumental porte une empreinte dynamique et pathétique.

La libéralité de M. Fr. Brangwyn a portée les peintres graveurs russes de lui envoyer à leur tour par l'entremise du Musée des Beaux Arts un don de reconnaissance, consistant en 220 estampes, que Fr. Brangwyn a transmis au Département des Estampes du Musée Britannique, ce qui engagea le conservateur du Département M. Campbell Dodgson de s'adresser aux représentants de l'art graphique moderne en Angleterre, de sorte que 52 auteurs, actifs durant le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle, envoyèrent leurs ouvrages au Musée des Beaux Arts.

La gravure sur bois est représentée par les noms depuis longtemps estimés de L. Pissarro,

Ch. Shannon, G. Craig et par les plus intéressants des graveurs de la génération suivante, artistes à individualité prononcée, tels que E. White, M-me G. Raverat, W. Macdougall, J. Greenwood—parfaitement anglais par la sobriété et la noblesse de leur style,—et ceux qui travaillent sur le fondement de l'art français, comme R. Gibbings, les frères Nash, E. Wadsworth. Les spécimens intéressants de la manière japonaise (A. Seaby, J. Platt, M. Cowland) témoignent, que cette manière est assidûment cultivée en Angleterre.

Les belles traditions de l'eau-forte anglaise, implantées par Sir Francis Seymour Haden, sont dévotement conservées dans les paysages de D. Smarth, W. Manning, F. Richards, F. Unwin, dans les marines de A. Briscoe, dont la technique est accomplie, de même que dans les remarquables pointes sèches de W. Lee Hankey et de M. Osborne, A. R. A. Parmi les oeuvres des jeunes, nous signalons les eaux-fortes de J. Nixon, qui ont parfois un goût grotesque et semblent être inspirées par un Berchem ou un Ostade, l'art tout-à-fait viril de l'étonnante L. Knight et les estampes raffinées d'Orovida, exécutées dans la manière des miniatures persanes.

Dans la lithographie la place centrale est occupée par Spencer Pryse, qui nous a envoyé 21 pièces diverses aux belles qualités lithographiques, dont 12 exécutées pour l'Exposition Britannique de 1924. Ses compositions semblent être basées sur le rythme du travail musculaire et cette tension musculaire se relâche harmonieusement dans les processions infinies des caryatides africaines, dans les rondes joyeuses, qui récoltent le thé et les bananes de l'Inde.

C'est ainsi que les spécimens de l'art moderne graphique, qui sont venus s'ajouter à l'ensemble de l'école anglaise du Cabinet des Estampes, y vont occuper un rang honorable, comme exemples d'une grande sobriété de style, d'une finesse artistique et d'une technique accomplie.



БИБЛИОТЕКА  
Н. М. П. 9993  
Инв. № 9993



С. Прайз: Вест-Индия. Цветн. литография.  
S. Pryse: West-Indies. Lithogr. en couleurs. 93 × 126 cm.





Рис. 1. — f.

d.

b.

c.

e.

a.

Кипрские терракотовые статуэтки.  
Figurines Chypriotes en terre cuite.

## КИПРСКИЕ ВАЗЫ И ТЕРРАКОТЫ.

(Les vases et terre-cuites chypriotes, par Marie Cobyline).

Восточный Отдел Музея Изыщных Искусств пополнился коллекцией кипрских vaz и терракот из бывш. собрания Уварова, привезенных из им. Поречье. Вновь поступившие памятники являются ценным дополнением к тем кипрским вещам, которые уже находились раньше в Музее, как то: надгробие классического времени, голова воина и статуэтка женщины архаического стиля и вазы, относящиеся к различным эпохам существования Кипра.

Вновь поступившие терракоты представляют собой статуэтки довольно грубого стиля, примитивной работы и не совсем хорошей сохранности. Но в целом они являются ценным и интересным материалом и дают представление об основном характере кипрской скульптуры.

Кипр по своему географическому положению на Средиземном море всегда был посредником между Востоком и Западом, и искусство Кипра, подвергавшееся воздействиям того и другого, всегда было синкретическим, т.е. заключавшим в себе смешанные черты

различных стилей и мотивов. До VI-го в. до Р. Хр. Кипр в значительной степени был под влиянием восточных культур, передаваемых теми колонистами, которые пришли из Финикии и создали на Кипре ряд городов. Через посредство Финикии и в финикийском преломлении проникали на Кипр мотивы египетского и ассиро-вавилонского искусства. Влияние Египта относится к эпохе его последнего расцвета (VI в. до Р. Хр.). К этому времени относится появление статуэток псевдо-египетского стиля, которые были находимы как на почве Финикии, так и на Кипре в области Китиона Финикийского. Этот стиль продолжал существовать до эпохи эллинизма. В нашей коллекции имеется целая серия статуэток этого стиля. Они, по всей вероятности служили в качестве приношений богам. Одна из них представляет сидящую богиню плодородия с египетской прической, измененной согласно местному вкусу (рис. 1, а Выс. 0,101 м.)<sup>1)</sup>. Ряд статуэток изображает женщину с тамбурином в руках. Они имеют своеобразный характер:



голова с оттиснутым посредством формы лицом сделана отдельно и заканчивается острым выступом, который вставлен в цилиндрическое тело статуэтки, сделанное на гончарном круге, и примазан глиной, руки прилепляются отдельно (рис. 1, b. Выс. 0,19 м)<sup>2)</sup>. Явное воздействие греческой архаики заметно в статуэтке с характерными кипрскими украшениями в виде связанных вместе бутонов лотоса над ушами (рис. 1, c. Выс. 0,238 м)<sup>3)</sup>.

Целая серия статуэток восточной Афродиты имеет своим прототипом ассиро-вавилонскую богиню любви и плодородия, изображавшуюся обнаженной с поднятыми к груди руками<sup>4)</sup>. Эти статуэтки имеют резко выраженный рельефный стиль. Они оттиснуты посредством одной формы на плоской пластинке, поля которой часто не обрезаются<sup>5)</sup>. Эти изображения имеют полугреческий, полуазиатский тип лица и обнаженное тело с ожерельями на груди и шее; ноги или грубо моделированы или даны слитно в виде столбика. Некоторые представлены в одежде (рис. 1, d. Выс. 0,114 м).

Следует отметить также статуэтку, изображающую мужскую фигуру, совершенно плоскую в высокой заостряющейся сверху тиаре (рис. 1, e. Выс. 0,17 м). Она относится ко времени перехода к геометрическому стилю (конец II—нач. I тысячелетия до Р. Хр.)<sup>6)</sup>. Интересен и фрагмент статуэтки богини-матери, представляющей собою восточный мотив, выраженный в формах чистой греческой архаики с характерной стилизацией волос и лица (рис. 1, f. Выс. 0,08 м).

Что касается вновь поступивших ваз, то наиболее интересные из них относятся к эпохе значительно более древней, чем наши терракотты, а именно к ранней (3000—2000), средней (2000—1500) и поздней (1500—1200 г.) эпохе бронзового века. Наиболее древними являются вазы с процарапанным орнаментом. Отметим большой одноручный сосуд, украшенный орнаментом из процарапанных прямых и волнистых линий, полированный и покрытый коричневатой красной окраской (рис. 2, a. Выс. 0,178 м)<sup>7)</sup>. Рядом с техникой процарапанного орнамента появляются вазы, расписанные кистью. Характер этих украшений, как и вышеуказанных, геометрический. Эти сосуды имеют очень своеобразные формы: таков одноручный сосуд с двумя отверстиями на горле и с несколькими ушками для подвешивания на шейке, расписанный коричневыми линиями и треугольниками по светлому желтоватому тону обмазки (рис. 2, b. Выс. 0,165 м)<sup>8)</sup>, и удлинённый узкий сосуд-фляга с ушком для подвешивания, с декоративными боковыми выступами, расписанный коричневато-черными линиями и ромбами (рис. 2, c. Выс. 0,165 м)<sup>9)</sup>.

К эпохе позднего бронзового века относятся сосуды с простейшим рельефным орнаментом на тулове и на шейке (рис. 2, d. Выс. 0,146 м)<sup>10)</sup>.

В коллекции имеются также сосуды крито-кипрские с коричневатой-красной окраской, украшенные черными узкими горизонтальными полосками, греческие чашечки ранне-классического времени (V в. до Р. Хр.) и т. наз. лакримарии — флаконы римского времени.

М. Кобылина.

#### ПРИМЕЧАНИЯ.

1) Heuzey. Catalogue des figurines de terre cuite du Musée du Louvre, 1223. taf. VI, f. 3, 5; Myres. Catalogue of the Cyprus Museum Oxford. 1899, pl. VI. № 5503, p. 154. 2) Heuzey. Catalogue, p. 162. 3) *Archaeologische Anzeiger* 1925 1/II j. 144 Abb. 39. 4) Heuzey Catalogue, taf. II, 4. 5) Winter. Die Typen I, p. 19; LXXXV. 6) Myres. Handbook of the Cesnola Collection of Antiquities from Cyprus. New-York M. C. M. XIV, p. 339, fig. 2023. Heuzey. Catalogue, taf. IX, fig. 1. 7) *Corpus Vasorum Antiquorum*, Gr. Br. Fasc. I, II. c. a. Pl. 3, fig. 11, 24; fig. 2; Myres.

Catalogue pl. II, № 111, p. 43; Myres. Handbook p. 23, fig. 156. 8) *Corpus Vasorum Antiquorum*. Gr. Br. Fasc I, II c. a. Pl. 5, fig. 39, 4; Pottier, *Vases antiques du Louvre* I. 5. A. 40; Myres Catalogue Pl. III, № 360 p. 49; Myres Handbook p. 30, fig. 218. 9) *Corpus Vasorum Antiquorum* Gr. Br. Fasc. I. II c. a. Pl. 5, fig. 30; Myres Catalogue p. 49, Pl. III, № 372. 10) *Cor. V. Ant.* Gr. Br. Fasc I. II. c. a. Pl. 9, fig. 27—31; Myres Catalogue Pl. II, № 253, p. 46; Myres Handbook p. 40, fig. 354.

Les collections de la Séction de l'Orient classique se sont enrichies de spécimens importants de vases et de figurines en terre cuite chypriotes

provenants de la collection Ouvaroff. Parmi les types de figurines en terre cuite il en est un, qui représente des maquettes en forme de colonnes,



de style pseudoégyptien. Les bras arqués se rejoignent sur la poitrine ou sur le ventre, ils tiennent un tambourin (fig. 1 b, H. 0,19 m.)<sup>2)</sup>. Une statuette de style pseudo-egyptien nous montre la déesse-mère assise, des deux côtés du front les cheveux forment deux masses arrondies (fig. 1 a H. 0,101 m.)<sup>1)</sup>. Une série de statuettes de déesse de la fécondité ont pour leur prototype un motif assyro-babylonien<sup>4)</sup>. Une variante nous montre la déesse nue, les deux mains appuyées sur les seins, parée d'un collier à plusieurs rangs, les cheveux tombent en longues boucles des deux côtés du visage, les jambes sont grossièrement modelées ou roulées à la main, formant la partie inférieure cylindrique de la statuette. Une autre variante représente la déesse vêtue. Quelques une des statuettes portent l'empreinte du style grec archaïque (fig. 1 c. H. 0,238 m.; fig. 1 d. H. 0,114 m.;

fig. 1 f. H. 0,08 m.)<sup>3,4,5)</sup>. Une maquette représente un personnage à haute tiare, elle se rapporte à l'époque du style géométrique (fig. 1 e. H. 0,17 m.)<sup>6)</sup>. L'argile des statuettes citées est mince et rosâtre.

Les vases les plus intéressants appartiennent à l'âge de bronze. Les uns sont en argile gris jaunâtre à décor géométrique incisé (fig. 2 a H. 0,178 m.)<sup>7)</sup>. Les autres, à petite anse et oreillettes de suspension, sont en terre rougeâtre, le décor en brun ou noir appliqué à pinceau sur une angobe pâle, le dessin en traits et triangles (fig. 2 b. H. 0,165 m.)<sup>8)</sup>. Quelques petites bouteilles à une oreillette de suspension en argile gris sont ornées de lignes et de rhombes (fig. 2 c. H. 0,165 m.)<sup>9)</sup>. Les petites cruches en terre brune sont décorées de traits en relief (fig. 2 d. H. 0,146 m.)<sup>10)</sup>.



Рис. 2 — б.

а.

с.

д.

Кипрские вазы.  
Vases chypriotes.



## АНТИЧНЫЕ ПОДЛИННИКИ МУЗЕЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ.

(Les originaux antiques du Musée des Beaux Arts).

## I. ТРИ РИМСКИХ ПОРТРЕТА.

(Trois bustes portraits romains; par N. Tcherbakoff).

За последние годы Античное Отделение Музея Изящных Искусств обогатилось, кроме греческих оригиналов, целым рядом подлинников римской пластики как круглой, так и рельефной. Наибольший художественный интерес представляют портреты, из коих впервые публикуются здесь пока три, ха-

Безжизненность неподвижных, строго индивидуальных черт лица, его холодность, мертвенное, застывшее-успокоенное, скорбное выражение, форма бюста, захватывающая лишь небольшую часть груди<sup>2)</sup>,—все указывает на то, что это изваяние еще не порвало связи с традициями стиля так наз. *imagines maiorum* (восковые портретные маски предков). Относящийся прил. к 1-й четверти I в. до Р. Хр.<sup>3)</sup>, издаваемый портрет крайне важен, так как он позволяет выяснить художественно-исторические элементы, определявшие стиль позднереспубликанских портретов.

Позднее других государств втянутый в круг эллинизма, Рим в области портрета продолжил эволюцию античного портрета, упорно удерживая свои исконные стилистические традиции. В типе римлянина греческий художник встретил классическую, четко сформированную индивидуальность с своеобразным, но цельным прошлым, требовавшую для себя своих форм выражения.

В состав римского республиканского портрета вошли стилистические элементы *imagines maiorum* и этрусских портретов, хотя участие последних едва ли было решающим. К этому присоединились влияния эллинистического искусства, сказывающиеся и в данном портрете в эстетическом смягчении традиционно-связанного натурализма и детализации. Из эллинистического искусства скорее всего могло быть принято то течение, которое ближе подходило к духу римского портрета, к его сухому, более внешнему реализму изображения,—именно реалистическая манера круга Лисиппа, в особенности, надо думать, искусство Лисиппова брата Лисистрата. В трактовке волос отдельными беспорядочными прядями есть что-то сходное между описываемым портретом и т. наз. Сенекою в Неаполитанском музее и т. наз. Медузою Ludovisi (спящая Эриния) в музее Терм, к которой бюст в Музее Изящных



Терракоттовый бюст римлянина. 1-й в. до Р. Хр.  
*Buste en terre cuite d'un romain. 1-re s. av. J. Chr.*

актеризующие три различных периода истории римской портретной скульптуры.

1. Примером ранне-римского портрета является великолепный терракоттовый бюст римлянина средних лет, с небольшими баками и усами (и, вероятно, очень короткой бородой), с длинными волосами, которые четкими, отдельными, изогнутыми прядями ниспадают на лоб и виски; губы плотно сжаты (рис. стр. 21).<sup>1)</sup>



Искусств близок по окаменелости форм и пасмурности выражения. Если „Сенека“ и „Медуза Ludovisi“ — изваяния родосской школы <sup>4)</sup>, то этим точнее намечается тот центр эллинистического искусства, воздействие коего отразилось на римском портрете 1-й пол. I в. до Р. Хр. Оживленные культурные сношения Рима с Родосом в этот период подкрепляют высказанное предположение.

II. Портрет императора Адриана (117—138 г. г. <sup>5)</sup>), несмотря на сильную реставрацию, в своих античных частях дает возможность ознакомиться со стилем римской портретной пластики того времени, с ее новыми техническими приемами (р. с. 23). Отлично сохранилась типичная, элегантная гладкость, полировка лица, так живописно контрастирующая с более грубою обработкою волос, где применение бурава стало одним из необходимых формообразующих элементов, определяющих впечатление от изваяния. Судя по фактуре, зрачек был показан красками <sup>6)</sup>. Академический характер выполнения портрета, столь противоположенный сухому, реалистическому стилю портретов эпохи имп. Траяна (98—117 г. г.), все же говорит о романтических, архаистических устремлениях: на смену увлечений Траяна римскими республиканскими идеалами пришел стиль „романтика на троне“, мечтавшего о славном прошлом, но греческом. Внешним выражением этого углубления в далекую старину была вновь введенная Адрианом, не бывшая в употреблении более 400 лет, мода ношения усов и короткой окладистой бороды типа бороды Мавсола. Портрет имп. Адриана с большой, подлинно римской, силой передает не только внешний облик, индивидуальные черты, но и духовный склад этого даровитого человека, сложная натура коего до сих пор еще не выяснена и не нашла своей настоящей оценки. Нахмуренный лоб, испытующий, слегка насмешливо-недобрый, невеселый взгляд поразительно светящихся умных глаз, оттенок какого-то непостоянства делают отчасти понятным так описанные биографом Адриана особенности характера императора: „В одно и то же время он был суров и весел, снисходителен и строг, распушен и медлителен, бережлив и щедр, жесток и милостив, и всегда во всем разнообразен“ <sup>7)</sup>.



*Римский рельефный портрет. Мрамор.  
3-й в. н. Р. Хр.*

*Portrait en relief d'un romain. Marbre.  
3-me s. ap. J. Chr.*

III. Мраморный рельефный портрет пожилого мужчины (рис. стр. 22) <sup>8)</sup>. Поворот головы в три четверти влево и вогнутость фона с правой стороны указывают на то, что перед нами — правая портретная голова с так наз. *imago clipeata* (погрудное изображение усопших на фоне раковины или медальона, на лицевой стороне саркофага). Коротко остриженные волосы и борода, а также и брови, выполнены в виде коротких, неглубоких, немногочисленных насечек. Радужная оболочка отмечена процарапанной линией, зрачек передан круглой ямкой с выступающей из середины точкой. Такая упрощенная, импрессионистическая манера, с достаточной четкостью встречающаяся уже на портретах имп. Максимиана Фракийца (235—238 г. г.) <sup>9)</sup>, продолжается до царствования имп. Галлиена (253—268 гг.) <sup>10)</sup>, когда снова входят в моду длинные волосы и коротко подстриженная борода. Ряд портретов из эпохи прибл. 235—253 гг. <sup>11)</sup> дает основание датировать этим временем и „кораловский“ рельеф. Эпоха выполнения его, — последний великий период римского искусства, — наглядно свидетельствует, какой творчески-художественной способностью обладала поздне-античная пла-



стика, которая, вобрав в себя восточные элементы (сказывающиеся и в стиле описываемого портрета, и в типе изображенного лица, напоминающем произведения живописи III века по Р. Хр. — некоторые фаюмские портреты, живопись на стекле<sup>12</sup>), стала одной из основ византийского искусства. Все поздне-античное мировоззрение, с его

заменой земного потусторонним, с изумительной силою выражено в этом замечательном портрете, в коем „neben der natürlichen Luft eine zweite, unirdische Atmosphäre, der Gedanken und Geisterwelt angehörig, den Kopf umspielt“<sup>13</sup>).

Н. Щербаков.

#### ПРИМЕЧАНИЯ,

1. Передан в Музей в 1919 г. из б. Строгановского Училища, куда был пожертвован, очевидно, кн. Радзивиллом, приобретшим портрет

в Риме. Бюст (выс. без подставки 0,285 м.), полый (толщина стенок от 0,01 м. до 0,017 м.), сильно фрагментирован: недостает затылка,



Бюст императора Адриана. Мрамор. 2-й в. н. Р. Хр.  
Buste de l'empereur Adrien. Marbre. 2-me s. ap. J. Chr.



отколот большой кусок с правой стороны, захвативший половину правого уха, отломана большая часть бюста, поврежден подбородок, имеются выбоины под правой ноздрей и на верхней губе. Левый глаз с прилегающей к нему областью (диаметром прибл. 0,05 м.) был неудачно реставрирован из тонированного гипса. В обработке (особенно волос, век глаза) видны следы стэка. Производимая реставратором Музея, худ. В. Д. Суховым, и его помощником, худ. М. С. Родионовым, реставрация бюста обнаружила, за сплошным слоем серой краски, местами хорошо сохранившуюся полихромную (черную краску на волосах, бровях, ресницах, красную—на лице и зрачке).

2. См., напр., А. Hekler, *Die Bildniskunst der Griechen und Römer*. Stuttgart. 1912, табл. 127-а, 134.

3. Ср. в указ. соч. табл. 126 и 128; близкий и по материалу, и по технике терракотовый бюст римлянина в Бостонском музее (ук. соч., табл. 144—145) производит впечатление более позднего произведения.

4. Springer-Wolters, 1<sup>12</sup>. 1923, стр. 419 и 434, рис. 799 и 828.

5. Поступил в Музей в 1925 г. из б. собр. И. А. Баранова, который приобрел бюст в 1901 г. в Париже у антикварной фирмы Rollin et Fenerdout. Реставрированы (из серовато-белого мрамора) завитки волос, нос, губы, подбородок, оба уха, шея и бюст. Голова из мрамора желтоватого оттенка. Задняя половина правого уха отбита. Волосы на тыловой части обработаны суммарно. Высота без подставки 0,76 м., высота головы 0,295 м., шеи (возможно, из античного куска) 0,08 м.

6. Из двух типов портрета имп. Адриана,— натуралистического и идеализованного (Helbig,

Führer, 1<sup>3</sup>, стр. 193),—на одном из лучших портретов второго типа (Helbig, 1<sup>3</sup>, № 292 (543); Hekler, ук. соч. табл. 248 в.) зрачек тоже гладкий.

7. Цитата взята из статьи А. О. Вольдемар, Адриан (Нов. Энци. Словарь Брокгауза-Ефрона, т. I, стр. 516).

8. Передан в Музей в 1926 г. из имения «Коралова» (Моск. губ., Звенигородск. уезд.).

Первый владелец «Коралова», А. А. Васильчиков (1832—1890), бывший впоследствии директором Эрмитажа и председателем Археолог. Комиссии, в молодости долгое время служил при русском посольстве в Риме, откуда вывез ряд римских фрагментов (преимущественно рельефы), в том числе и опубликовываемый горельеф (все фрагменты ныне находятся в Муз. Из. Иск.). Высота всего фрагмента 0,225 м., шир. 0,25 м., выс. головы 0,152 м., выс. рельефа головы 0,09 м.; поврежден кончик носа, на темени античная фактура слегка стесана. Мрамор белый, очевидно каррарский, неполированный (за сведения о месте приобретения А. А. Васильчиковым антиков автор приносит благодарность Ю. А. Олсуфьеву).

9. Hekler, ук. соч., табл. 291-а.

10. Ук. соч., табл. 298—299.

11. Ук. соч., табл. 291-а, 293—296; О. Ф. Вальдгауер, Римск. портретная скульптура. П. 1923, рис. 31—33; *Die Antike*, 1926, Band II. Heft 1, табл. 6.

12. См., напр., Springer-Wolters, ук. соч., рис. 1061.

13. G. Kaschnitz-Weinberg, *Spätromische Porträts (Die Antike, ук. год и том, стр. 42)*; перевод: «рядом с естественным воздухом, вторая неземная атмосфера, относящаяся к миру мысли и духа, обтекает голову».

II. Buste en marbre de l'empereur Adrien. Entré au Musée en 1926 de la collection de Mr. Baranow, qui l'a acheté à Paris en 1901. Parties restaurées (en marbre blanchâtre): les boucles des cheveux, le nez, les lèvres, le menton, les deux oreilles, le cou, le buste; une partie de l'oreille droite est brisée, le polissage du visage est bien conservé (Haut. sans socle 0,76 m., haut. de la tête 0,295 m.). Intéressant comme exemple des portraits typiques idéalisés de l'empereur Adrien.

III. Haut-relief en marbre présentant un vieillard, fragment d'une «imago clipeata». Transmis en 1926 du domaine Korolowo, gouv. de Moscou. Le haut-relief était acquis par А. А. Wassiltchikov (1832—1890) à Rome. La hauteur du fragment 0,225 m, largeur 0,25 m., haut. de la tête 0,152 m., haut. du relief de la tête 0,09 m. Le bout du nez est cassé, la facture antique est en partie enlevée. Il est en marbre de Carrare, non poli; se rapporte approximativement au second quart du 3<sup>e</sup> siècle après J. Ch. <sup>2)</sup>.

1. Buste en terre cuite d'un romain, 1-er quart du 1<sup>e</sup> s. avant J. Chr. Transmis au Musée en 1919 de l'école ci-devant Stroganoff à Moscou, où il fut remis probablement par le prince Radziwill, qui l'a acquis à Rome. Le buste (hauteur, sans base 0,285 m.) est creux (l'épaisseur des côtés de 0,01 jusqu'à 0,017 m.). Très fragmenteux, l'oeil gauche maladroitement restauré en albâtre. La restauration mit à découvert une polychromie bien conservée (couleur noire et rouge). Le traitement des cheveux l'apparente au «Séneque» du musée de Naples et la rigidité des formes rappelle la Méduse Ludovisi au musée des Termes, probablement oeuvres de l'école de Rhodes <sup>1)</sup>, ce que donne beaucoup de vraisemblance à la supposition, que les portraits du dernier temps de la république pouvaient être, avant tout, sous l'influence de la manière réaliste, si rapprochée par leur naturalisme de l'école de Lysippe, probablement de son frère Lysistratos.

<sup>1)</sup> Springer Wolters, 1/12, 1923, p. 419 et 434, dess 799 et 826.

<sup>2)</sup> Voir А. Hekler, *Die Bildniskunst der Griechen und Römer*, 1912, Tab. 291a, 293—296; «Die Antike», 1926, B. II. H. 1. Tab. 6.

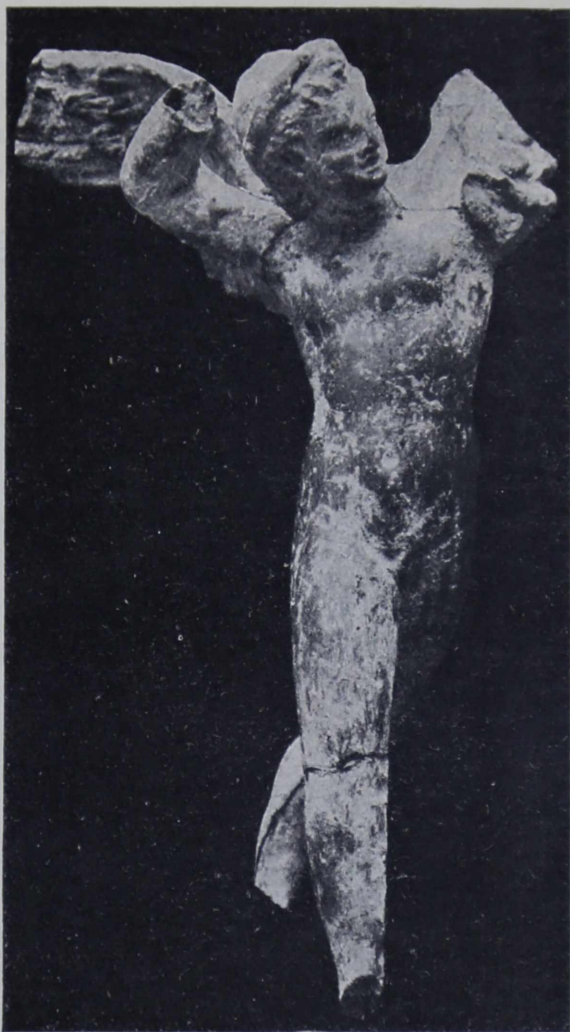


## II. ТЕРРАКОТОВАЯ СТАТУЭТКА ЭРОТА.

(Statuette d'Eros en terre-cuite; par S. Rasoumovskaja).

В коллекции терракот Античного Отделения Государственного Музея Изящных Искусств находится статуэтка из коллекции б. Кабинета Изящных Искусств при Московском Университете, изображающая крылатого Эрота в движении полета, высотой 0,173 м. Терракота далеко не полной сохранности. Отбита вся левая рука, кисть правой, левое крыло, обе ступни. Местами на поверхности сохранилась белая обмазка. Фигура Эрота дана в сильном, красивом изгибе. Верхняя часть корпуса развернута en-face, нижняя часть и голова повернуты вправо от зрителя. Все тело крайне упруго, легко и подвижно. Впечатление этой динамичности усиливается смелым движением ног: правая напряженно вытянута вниз, левая, слегка согнутая в колене, далеко закинута назад и вправо. Еще большую легкость фигуре придают широко распростертые большие крылья и поднятые над головой руки. Можно предположить, что в них Эрот победно уносил или оружие Арея или дубинку Геракла,—сюжет, встречающийся и в других аналогичных изображениях <sup>1)</sup>. На наличие какого-либо атрибута в руках указывает и небольшое отверстие в тыловой части головы, могущее служить укреплением для него.

Переплетающиеся, извилистые линии контура дают резкий, четкий силуэт. Фактура статуэтки носит на себе следы тщательной отделки стэком, нанесенной художником-коропластом. Тело хорошо промоделировано; графически разделана поверхность крыльев, черты лица правильно красивы и четки. Небольшая голова в венке, с длинными падающими на шею завитками волос и 2-мя локонами, идущими ото лба к затылку, очень женственна. Так же жественно-мягко трактовано и стройное, нежное тело несколько удлинённых пропорций. Подобные изображения Эротов часто встречаются во II в. до Р. Хр. среди терракот малоазийского города Мирины. Все они более или менее похожи и близки по своим женственным формам, по стройности сложения, по смелым



Терракотовая статуэтка Эроса.  
*Statuette d'Eros en terre-cuite.*

движениям полета или танца, вызывающим в памяти изваяния из бронзы. Меняются лишь позы, повороты, изгибы, атрибуты <sup>2)</sup>.

Так от строгого изображения бога любви V в. до Р. Хр. в облике эфеба постепенно, через ряд превращений, изменившиеся верования и вкусы грека пришли к этому странному, капризному эллинистическому образу Эрота, полу-юноши, полу-девушки.

Причудливая эротика поэзии Александрийской эпохи создала этот образ, ставший достоянием изобразительных искусств.

С. Разумовская.

<sup>1)</sup> См. Pottier et Reinach, *La nécropole de Myrina*, pl. XX, 5, p. 35.  
<sup>2)</sup> Аналогию, см. там же, pl. XI, 2.



† Statuette en terre cuite d'Eros (fig. p. 25) provenant du Cabinet des Beaux Arts de l'Université de Moscou; hauteur 0,173 m. Le bras gauche, la main droite, l'aile gauche, les plantes des pieds manquent. Un bel échantillon des terres

cuites du II siècle av. J. Chr. avec traces de sculptures monumentales (en bronze). Cette image hellénistique d'Eros, capricieuse et quelque peu sensuelle, caractérise les croyances et les goûts des grecques, modifiés depuis le V siècle.



Георг Пенц: Иоган Фридрих Саксонский. Гравюра.  
 G. Pentz: Jean Frédéric de Saxe. Gravure.



## РЕЛЬЕФНЫЙ ПОРТРЕТ ИОАННА ФРИДРИХА САКСОНСКОГО.

(Portrait en relief de Jean Frédéric de Saxe, par W. Ghiacintoff).

В 1925 году скульптурным отделом Музея приобретен исполненный из кости, датированный 1543 годом и помеченный монограммой **Р** **Г** портрет саксонского курфюрста Иоанна Фридриха, известного в истории своей неудачной борьбой во главе Шмалькальденского союза против германского императора Карла V. Под портретом помещена подпись: IOHANNES. FRIDERICUS. DEI. BENEFICIO. SAXONIAE. DUX. SACRI. ROMANI. IMPERII. ARCHIMARSCHALCHUS. ET. ELECTOR. LANDGRAVIUS. THURINGIAE.

(Иоанн Фридрих божией милостью герцог Саксонский священной римской империи архимаршал и избиратель ландграф Тюрингии).

Портрет этот отличается технически-искусной работой, но незначителен в смысле передачи внутренней жизни изображенной личности и носит следы не живой природы, а какого-то посредствующего образца, именно — следы перевода в пластическое изображение, исполненного первоначально на плоскости. На такой путь возникновения указывает невыгодный для рельефа поворот головы в три четверти, в результате которого получилась некоторая перекошенность носа и рта в правую сторону (что, впрочем, сравнительно мало заметно на фотографическом снимке, снова переведем рельеф в плоскостное изображение). Предположение, что образцом для рассматриваемого рельефа, подобно многим другим произведениям немецкой мелкой пластики XVI ст., послужила гравюра, тем более вероятно, что состоящая из букв **Р** и **Г** указанная выше монограмма содержит инициалы известного среди группы немецких граверов, называемых (по формату их листов) „мальми мастерами“, Георга Пенца (Georg Pencz), в числе произведений которого имеется и портрет Иоанна Фридриха Саксонского (Bartsch, т. 8, стр. 360, 126), Курфюрст на этом портрете изображен, в отличие от рельефа, по пояс с показанием рук, но совершенно в том же повороте, как и на рельефе. Кроме повсрота можно отметить целый ряд других

черт, совпадающих у рельефа с гравюрой: 1) гравюра помечена тем же 1543 годом; 2) подпись под ней пространнее, но включает в себе целиком, без малейшего изменения в выражениях и в порядке расположения слов, подпись рельефа; 3) за исключением некоторых деталей, изменение которых в рельефе сводится к упрощению и большей, пластической определенности форм, — и головной убор, и костюм, самый характер складок на гравюре те же, что и на рельефе; 4) лицо курфюрста на релье-



Портрет Иогана Фридр. Саксонск. Слонов. кость.  
Portrait de Jean Frédéric de Saxe. Ivoire.  
16 × 8 cm.



ефе исполнено грубее: особенно бросаются в глаза как бы наклеенные брови, подчеркнутая одутловатость щек и резкость морщин, что придает этому лицу угрюмый и более старый, чем на гравюре, вид. Но мотивы моделировки одни и те же. Борода на гравюре спереди немного короче и шире, но передача волос не только совпадает на обоих изображениях по своему общему характеру, но в некоторых случаях, именно в завитках усов, особенно правого, и в пряди волос перед ухом — тождественна. Все это может служить основанием для признания нашего рельефа сокращенной и видоизмененной в пластической передаче копией гравюры. Надо, однако, заметить, что монограмма, которой обычно помечены работы Пенца, в том числе и портрет курфюрста, отличается от помещенной на рельефе, главным образом, тем, что на нем горизонтальная черточка буквы G не соприкасается с нижним концом P. По свидетельству Bartsch'a (*Le peintre graveur*, т. 8, ст. 320), последней формы

монограмма принадлежит не Пенцу, а другому, неизвестному по имени, гравюру, от которого остались копии с произведений Микельанджело. Nagler (*Die Monogrammisten*, т. 3) приводит еще несколько художников, монограммы которых имеют подобную же форму (стр. 71, № 237, стр. 73, №№ 242, 243, 244). Таким образом, форма монограммы на нашем рельефе является аргументом против принадлежности гравюры, послужившей ему образцом, Пенцу. Но аргумент этот в значительной мере теряет свою силу, если мы обратим внимание на то, что в упомянутом уже труде Наглера (стр. 69 и 70) мы находим ту же форму, правда, с сильным наклоном в левую сторону, и среди монограмм на гравюрах Пенца, а среди его монограмм на картинах — такую, которая во всех деталях совпадает с монограммой на нашем рельефе, чего нет ни в одной из монограмм других художников.

В. Гиацинтов.

En 1925 la Section de la Sculpture a acquis un portrait en ivoire de l'électeur de Saxe Jean Frédéric, daté de l'an 1543 et marqué du monogramme G. P. Il y a lieu de croire, que ce portrait n'est autre chose, qu'une copie plastique d'une gravure de G. Pencz, représentant le même personnage et portant la même date, bien que le visage de l'électeur sur le relief, exécuté d'une manière plus grossière et dure, parait surnois et plus vieux, que sur la gravure. La

forme du monogramme est un peu différente de celle, que nous présente la plupart des monogrammes de Pencz, la gravure du portrait y compris. Il a plus de ressemblance avec les monogrammes de quelques autres graveurs allemands. Mais par contre c'est seulement parmi les monogrammes sur les tableaux de Pencz, que nous trouvons une forme, qui dans ses moindres détails coïncide avec le monogramme de notre relief.

## БРОНЗОВАЯ ГРУППА РАБОТЫ ЯКОПО САНСОВИНО

(Groupe en bronze de Jacopo Sansovino, par Véra Schileyko-Andreyeff)

Бронзовая группа, изображающая Мадонну с младенцем и Иоанном Крестителем, поступила в Музей Изящных Искусств еще до его открытия в 1912 г.<sup>1)</sup>, однако до сих пор нигде и никем не была опубликована. Между тем это весьма значительный памятник итальянской мелкой скульптуры эпохи Возрождения и особенно ценный для Музея, где скульптура эпохи Возрождения великолепно иллюстрируется редким подбором слепков, но лишь очень незначительным числом подлинников. Автором группы всегда считался Якопо Sansovino (1486—1570), и эта атрибуция нам не кажется ошибочной. Группа<sup>2)</sup> изображает Мадонну, сидящую на двух-

ступенчатом возвышении и поставившую правую ногу на верхнюю ступень, а левую на нижнюю. Мадонна читает книгу, склонив голову на левое плечо. Младенец, сидящий на ее левом колене, тянется всем телом к маленькому Иоанну, стоящему слева от Мадонны и протягивающему младенцу руки. Мотив приподнятого колена Мадонны, держащей перед собой младенца, так удачно эксплуатировавшийся художниками Возрождения, начиная с Леонардо да Винчи, в смысле углубления и обогащения пластического содержания фигуры путем создания контрапостов (классический пример *Madonna di Foligno* Рафаэля), здесь использован в более спокойной



концепции. Движение головы Мадонны следует за поворотом туловища в сторону опущенной левой ноги, туда же влево устремляется и младенец, так что движение всей группы описывает влево и вглубь направленную дугу, но оно останавливается обратным движением тянущегося к младенцу Крестителя. Это вращательное движение группы усиливает ее пластическое восприятие и уравнивается обратным движением одной из фигур группы. Мотив этот очень типичен для пластического и уравновешенного стиля Возрождения и его мы встречаем с некоторыми вариациями и в других группах Jacopo Sansovino (Напр., *Madonna della Loggetta* в Венеции). Классический тип головы Мадонны и спокойный характер складок одежды несколько отличается от известных нам изображений Мадонны Jacopo, которые почти все относятся к его позднему венецианскому периоду (1527—1570) и характеризуются причудливыми деталями костюма, более беспокойными, мятыми складками и нотками интимного и жанрового характера. С этой точки зрения наша группа ближе к стилю учителя Jacopo — *Andrea Sansovino* (1460—1529), напр., к его группе „Марии с младенцем и св. Анной“ в церкви *S. Agostino* в Риме. Однако, у более тяжеловесного *Andrea* мы не встречаем такого легкого и свободного построения, таких изящных пропорций и той „*facilità, dolcezza, gra-*

*zia*“<sup>3</sup>), которую отмечает у Jacopo Вазари и которая, несомненно, отличает нашу группу. Нам остается предположить, что наша группа является работой Jacopo, относящейся к его раннему флорентийскому периоду (1511—1517), когда он был еще под сильным влиянием своего учителя *Andrea*. Такое предположение подтверждается еще одним наблюдением. Тип живого и резвого младенца, с его жирными ляжками и пушистой шевелюрой чрезвычайно напоминает младенцев *Andrea del Sarto* (ср. нашего младенца с Крестителем на картине *Sarto* „Обручение Св. Екатерины“ в Дрезденской галерее). Между тем нам известно, по свидетельству того же *Vasari*, что бывшие друзьями детства *Sarto* и *Sansovino* „*seguitavano la maniera medesima nel disegno*“<sup>4</sup>), что они работали вместе и что Jacopo часто делал глиняные модели для рисунков *Andrea*.

Возможно, что и наша группа была отлита по одной из таких моделей<sup>5</sup>). От раннего периода творчества Jacopo сохранилось очень немного произведений, а именно только его знаменитый *Вакх* и *Св. Иаков Флорентийского собора*. Это обстоятельство значительно увеличивает интерес нашей группы, как иллюстрирующей именно этот период творчества мастера.

Вера Шилейко-Андреева.

#### ПРИМЕЧАНИЯ.

1. Принесена в дар Музею вел. кн. Елизаветой Федоровной. См. рисунок на обложке.

2. Размер 46 с. × 23 с. Поверхность покрыта приятной на вид буроватого цвета патиной. Сохранность великолепна. Подлинность работы XVI в. не возбуждает сомнения.

L'auteur confirme l'attribution du groupe de bronze du Musée des Beaux Arts à Jacopo Sansovino par l'observation de la ressemblance du type de l'Enfant Jésus avec les types d'enfants d'Andrea del Sarto. Cette influence de Sarto, ainsi que la grande sévérité de style du groupe et le type classique de la Madonne (rappelant la Madonne d'Andrea Sansovino à S. Agostino

3. Легкость, нежность, грация.

4. „Следовали одной и той же манере в рисунке“. *Vasari-Milanesi*. 1906. t. VII стр. 488.

5. Не исключена возможность, что отливка была выполнена не самим Jacopo, а кем-нибудь из его школы.

de Rome), laissent supposer que le bronze de Moscou peut avoir été créé à Florence à l'époque quand les deux amis, Sarto et Sansovino, travaillaient ensemble, Jacopo, au dire de Vasari, «faceva per Andrea modelli di figure», qui l'aidaient dans son dessein. Il est possible, que le groupe de Moscou a été fondu en bronze d'après l'un de ces modèles.



## МАДОННА С МЛАДЕНЦЕМ И АНГЕЛАМИ.

Итальянский примитив XIV в.

(Madone à l'enfant et quatre anges. Un primitif italien du XIV s. par Véra Schileyko-Andreyeff).

Картинная галерея Музея Изыщных Искусств владеет картиной итальянского треченто, опубликование которой может иметь некоторый интерес, т. к. это, по всей вероятности, работа небольшого, но не совсем бездарного мастера второй половины XIV в., известного до последнего времени лишь на основании письменных документов и одной только достоверно приписываемой ему картины. Этот мастер — Giovanni di Bartolommeo Cristiani, — пистойский живописец, из многочисленных работ которого, выполненных между 1367 и 1398 гг., сохранилась и дает представление о его манере лишь его датированная и подписанная алтарная икона в церкви S. Giovanni fuor Civitas в Пистойе<sup>1</sup>). По свидетельству prof. van Marle, Signor Offner приписывает руке этого мастера также полиптих в коллекции Acton во Флоренции, — атрибуция, которую van Marle всецело поддерживает<sup>2</sup>).

Большая картина<sup>3</sup>) Музея Изыщных Искусств, изображающая Мадонну с младенцем и четырех ангелов, имеет такие черты сходства с центральной картиной полиптиха коллекции Acton, которые не

позволяют сомневаться в принадлежности обеих руке одного мастера. Не говоря уже о том, что оригинальные типы ангелов, с их длинными локонами и узкими лицами повторены в верхних ангелах нашей картины, а левый верхний на картине Acton и правый верхний на нашей картине абсолютно тождественны по рисунку, но и такие мелкие детали, как рисунок инкрустированного орнамента обоих кресел и рисунки нимбов совершенно совпадают на обеих картинах. Светлые краски на Московской картине и легкая, еле намеченная моделировка фигур не препятствуют тому впечатлению плотности и пластичности, которым пистойский мастер мог быть обязан влиянию флорентинца Andrea Orcagna, влияние которого на Cristiani было подчеркнуто еще Cavalcaselle<sup>4</sup>). Следует отметить в Московской картине, так же как и в полиптихе Acton, чистоту и добросовестность работы, которые мастеру заменяют более выдающиеся живописные качества.

Вера Шилейко-Андреева.

### ПРИМЕЧАНИЯ.

1. Эта икона опубликована у Khvoshinsky e Salmi (I pittori toscani dal XIII al XVI secolo. 1914. II, стр. 37), которые приводят и подпись.

2. Van Marle. The Development of the Italian Schools of painting v. Ур. 305. Здесь на стр. 304 имеется репродукция с центральной части полиптиха Acton.

L'auteur croit pouvoir augmenter l'oeuvre d'un peintre primitif italien jusqu'ici peu connu, notamment du pistoïen Giovanni di Bartolommeo Cristiani, en lui attribuant la «Madonne à l'enfant et quatre anges» du Musée des Beaux Arts à Moscou. L'attribution est basée sur les traits de similitude frappante du tableau de Moscou avec le tableau central du polyptich de la col-

3. Размер 164×92 с. Написана на деревянной доске. До 1924 г. находилась в Эрмитаже, куда поступила из коллекции кн. Гагарина, купившего ее в Италии.

4. Crowe and Cavalcaselle. A new history of Painting in Italy 1909, II, стр. 173.

lection Acton à Florence, dernièrement attribué au pistoïen Cristiani par messieurs Offner et van Marle. Le style plastique et les proportions un peu lourdes des figures de notre tableau manifestent l'influence du florentin Orcagna, notée déjà par Cavalcaselle dans les oeuvres authentiques de Cristiani.





Джованни ди Бартоломео Кристиани: Мадонна с младенцем и ангелами.  
*Giovanni di Bartolommeo Cristiani: La Vierge à l'enfant et quatre anges.*  
164 × 92 cm.





Якоб Иорданс: Сатир, играющий на свирели.  
*J. Jordaens: Satyre jouant de la flûte. 53 × 59 см.*

## „САТИР, ИГРАЮЩИЙ НА СВИРЕЛИ“ ЯК. ИОРДАНСА.

(„Le Satyre jouant de la flûte“ de J. Jordaens“, par Véra Zagoskine).

В Картинной Галлерее нашего Музея фламандская живопись представлена не очень полно. Интересно поэтому обратить внимание на одну картину, поступившую в 1918 г. из собрания В. М. Грачева. Картина шла как Luca Giordano. Она изображает молодого, загорелого сатира, сидящего на разостланной на земле козьей шкуре и красном плаще. Отняв от губ свирель, которую он держит обеими руками, он повернул улыбающееся лицо к зрителю. Голова увенчана виноградной лозой. К спине прислонен пастушеский посох. Фоном служит выдержанный в горячих тонах лесной пейзаж с яркими прорывами света между темными стволами. Картина<sup>1)</sup> написана на холсте, сшитом из двух

кусков, при чем шов проходит через пейзаж в верхней части картины. Она хорошей сохранности, только сильно потрескалась, и левая рука сатира изуродована позднейшей записью.

В *oeuvre* гравера Bolswert<sup>2)</sup>, современника Иорданса, гравировавшего целый ряд его произведений, есть гравюра с картины этого мастера, на которой наш сатир является частью более сложной композиции. Сама фигура повторяет нашу почти без изменения (главнейшие — в посохе и в складках плаща), изображение обратное. Оригиналом этой гравюры считается картина, находящаяся в Reichsmuseum в Амстердаме<sup>3)</sup>. На амстердамской картине изображен тот же сатир, что и на картине нашего Музея



и в том же повороте. Перед ним стоит козел и лежат овцы и баран, как на гравюре, на которой добавлена еще стоящая справа коза. Фон отличается и от гравюры, и от нашей картины. За сатиром сплошная без прорывов зелень, в центре светлое небо, на котором выделяются свисающие справа виноградные лозы и ветви дерева, заполняющие левую часть картины. По композиции гравюра Bolswert'a очень близко воспроизводит амстердамскую картину, но лицо и фигура сатира гораздо больше подходят к нашей. Rooses<sup>4)</sup> считает картину Амстердамского музея стоящей качественно ниже других произведений мастера и находит мало вероятным, чтобы Bolswert гравировал именно с нее. Различие между гравюрой и амстердамской картиной, с одной стороны, и близость гравюры к нашей—с другой, заставляют высказать предположение о существовании другой подлинной композиции Иорданса, объединяющей общие

элементы гравюры и нашей картины, которая в таком случае могла бы явиться к ней подготовкой<sup>5)</sup>.

Мотив сидящей в полуоборот к зрителю на земле с поджатыми ногами человеческой фигуры, и человеческой фигуры, объединенной в одной композиции с животными, в течение долгого времени интересовал Иорданса. Достаточно указать на многочисленные варианты „Воспитания Юпитера“, где главную роль играет сочетание обнаженного тела нимфы Амальтеи и стоящей рядом с ней козы. Тот же мотив сидящей на земле женской фигуры мы находим в „Победе Геркулеса над Ахелоем“ и в „Диане и Каллисто“. Изображение сатира—существа, в котором объединяется человеческое и звериное естество, долго занимало воображение Иорданса и красной нитью проходит через все его творчество. Вспомним только многократные реплики „Сатира в гостях у крестьянина“. Из сопоста-



Схельте Адам Больсверт: Сатур играющий на свирели. Грав. с карт. Иорданса.  
Sch. A. Bolswert: Satyre jouant de la flûte. Gravure d'après Iordaens.



вления двух интересовавших мастера мотивов: сатира и сидящей на земле человеческой фигуры, возник ряд композиций, к которым примыкает и картина, хранящаяся в нашем Музее. Это ряд картин, изображающих состязание Аполлона и Марсия („Суд Мидаса“) в музеях в Генте, Мадриде, Амстердаме и др. На картине в Генте играющий на флейте бородатый Марсий своей позой сильно напоминает нашего сатира.

Эти сопоставления дают нам право включить нашу картину в число произведений Иорданса и позволяют высказать некоторые соображения относительно хотя бы приблизительной ее датировки. Горячий, глубокий колорит и сложная игра светотени заставляют отнести ее к более позднему периоду творчества мастера, когда Иорданс любил давать глубокие коричневые тени рядом с яркими пятнами света, и вводить в общий горячий коричневый тон картины отдельные цветные ноты

(красный плащ и глубокая зелень лесной чащи на нашей картине). Рисунок теряет остроту и четкость, место которой заступает живописная неопределенность форм. Rooses относит картины, изображающие „Суд Мидаса“, к периоду зрелости мастера, между 1642—1652 гг. Так как для Иорданса характерно, что одна и та же тема или мотив, заинтересовавший его, не раз повторяются в течение сравнительно небольшого промежутка времени, то нам кажется возможным отнести и нашего сатира к этому периоду, но к последним его годам, основываясь на непосредственных живописных данных картины. Так как гравер Schelte Adam Bolswert умер в 1659 г., то очевидно, что и наша картина и амстердамская возникли раньше этого года. Но в пределах этих рамок установить более точную датировку трудно.

В. Загоскина.

#### ПРИМЕЧАНИЯ.

1. Разм. 59×53.
2. Schelte Adam Bolswert 1586—1659.
3. Max Rooses. Jordaens Leben u. Werke. s. 182.
4. Ib. s. 183.

Le tableau, représentant un jeune satyre jouant de la flûte, conservé dans la Galerie du Musée des Beaux Arts à Moscou, provient d'une collection privée, où il portait le nom de L. Giordano. L'auteur de l'article l'attribue à J. Jordaens à l'appui d'analogies, tirées de l'oeuvre du maître («Le satyre» du Musée d'Amsterdam, «Le jugement de Midas» du Musée de Gand) et de celle du graveur Sch. A. Bolswert, qui rendit

5. Интересно отметить, что в Музее Прадо в Мадриде находится этюд трех голов музыкантов, из которых один играет на флейте; по типу лица и движению рук, держащих флейту, этот последний очень близок к нашему сатиру.

au burin plusieurs compositions de Jordaens. Le motif d'un corp humain accroupi sur le sol occupait durant de longues années l'imagination du maître flamand, mais le coloris et le clair-obscur pittoresque de notre toile la font rentrer dans la série des oeuvres, qui se rapportent aux dernières années de la période 1642—1659, c'est à dire à l'époque de la maturité artistique du peintre.



## ЗАЧЕМ НУЖНА АУДИТОРИЯ МУЗЕЮ?

(A quoi sert l'auditoire du Musée? par N. Romanoff).

С таким вопросом обратился к директору Музея один из посетителей при входе в помещение Музея, отведенное для будущей аудитории. При этом оба удивились, но каждый по своему.

Чтобы развеять все сомнения, могущие возникнуть в связи с этим вопросом, необходимо дать общее понятие о значении и видах культурно-просветительной работы в Музее и ее задачах.

Одно из главных проявлений жизни современного музея есть, несомненно, работа культурно-просветительная; в наши дни она ставит себе целью не только объяснить посетителям Музея его коллекции, но и содействовать вообще эстетическому воспитанию масс и распространению среди них знакомства с искусством, как одним из главных выражений творческого духа человека.

Если совершенные, органические образы искусства, обостряя в нас духовные переживания, вызывают чувство обогащения души, даже внутреннего обновления, то совершенно очевидно, что эстетические впечатления в конце концов отражаются на всех сторонах человеческого духа, воспитывают чувства и волю. Музей Изыщных Искусств, основанный как учреждение научно и учебно-вспомогательное при Московском Университете, считал всегда одной из главных своих задач и популяризацию искусства среди масс. Объяснение экскурсиям памятников Музея было широко поставлено в Музее уже с первого дня его открытия (в 1912 г.). Работа просветительного характера продолжается в Музее Изыщных Искусств и после его реорганизации (с 1924 г.) не только в силу старой традиции, но и в соответствии с запросами новой жизни. Работа эта, все разрастаясь в количественном смысле, качественно также расширяет свои цели и разнообразит свои формы.

Так, кроме обычных объяснений экскурсиям (в 1925/26 г. работники Музея провели 877 групп), научный персонал Музея объясняет в определенные часы и дни тот или другой Отдел Музея не только группам экскурсантов, но и отдельным посетителям, образовавшим

здесь же в Музее небольшую группу, желающую получить объяснение коллекций.

Новый вид просветительной работы в Музее Изыщных Искусств представляют также занятия с детьми (от 10-ти до 14 лет) по американскому методу. Рассказы, могущие заинтересовать детей и связанные с памятниками Музея, усвоение художественного памятника посредством зарисовки, воспроизведения позы и движения живописного или скульптурного образа, загадки, для разрешения которых детям приходится отыскивать известный предмет в музейной коллекции, — таковы основные элементы подобных занятий, цель которых приучить детей к Музею, развить их наблюдательность, дать первый возбуждающий толчок их эстетическому чувству, использовав особенности чисто детских интересов и психики.

Чрезвычайно важный и характерный вид просветительной работы Музея представляют также переменные выставки, составленные из художественных материалов, хранящихся в научном запасе Музея, в особенности в папках Гравюрного Кабинета. Обычно в течение года Музей устраивает 4—5 выставок и издает к ним пояснительные каталоги, из которых некоторые сохраняют интерес и после выставки, так как, отличаясь в общем популярным характером, они в то же время заключают в себе новый научный материал (как напр., В. Я. Адарюков: Указатель гравированных и литографированных портретов А. С. Пушкина 1926 и В. Я. Адарюков: Гравюры Г. И. Скородурова. 1927). Ежегодно одна из переменных выставок иллюстрирует тему общественного или культурно-исторического характера (напр.: „Быт и труд крестьянина“, „Европейский город в старой и новой графике“), остальные представляют главным образом художественный интерес; возможны, разумеется, и темы иконографические, как напр. „Гравированные и литографированные портреты А. С. Пушкина“. Но и выставки, не связанные с интересами чистого искусства, благодаря специаль-



ному характеру коллекций Музея Изыщных Искусств, дают так много художественных впечатлений, что в общем интерес к самой теме и в этом случае нельзя считать всегда преобладающим. До сих пор переменные выставки Музея устраивались большей частью из материалов Гравюрного Отдела. Эти выставки не требуют большой площади, так как легкие щиты с гравюрами можно разместить в портиках центральной мраморной лестницы Музея. Для выставок других отделов (картин, скульптуры, ваз и т. п.), требующих больше места, необходим особый выставочный зал, которым, к сожалению, Музей не располагает, так как все его свободные помещения заняты коллекциями новых отделов. Тем не менее каждый из Отделов Музея выставляет на определенное время в своих залах ту или другую ценную часть своих запасных коллекций, убирая временно в научный запас определенную группу экспонатов, чтобы дать место новым. Во всяком случае отсутствие особого выставочного зала не дает Музею возможности развить работу по организации выставок во всей широте. А между тем это один из самых поучительных и ярких методов культурно - просветительной музейной работы. Но вопрос о выставочном зале может разрешиться только с помощью особой пристройки, в которой вообще чрезвычайно нуждается Музей, не имеющий возможности выставить многих ценных частей своих коллекций.

Наконец, чрезвычайно широкие возможности для возбуждения интереса и любви к искусству, для эстетического воспитания масс и распространения историко-художественных знаний дают так называемые „циклы лекций“, объединенных общей основной идеей или темой, выясняемой как на памятниках самого Музея, так с помощью подбора фотографий и репродукций с замечательных произведений искусства в других музеях. Начиная с января, в Музее Из. Иск. читается научным персоналом Музея цикл в 18 лекций, дающий общее понятие об историческом развитии искусства (подробную программу цикла см. на стр. 41), но возможны подобные же циклы меньшего объема на темы специального характера, как напр.: „Основные элементы художественной формы“, или „Творчество Рафаэля“

(цикл в 6 лекций, состоявшийся в 1920 г. в Отделе Изыщных Искусств Румянцева Музея, в связи с 400-летней годовщиной смерти Рафаэля: 1520 г.—1920 г.). Темы циклов могут быть приведены в связь с самыми разнообразными вопросами в области искусства, его теории, истории, и приложения в жизни, или его связи с интересами современности.

Такие циклы лекций в конце концов могут даже разрастись в ряд специальных курсов об искусстве, образующих законченный, систематический круг, близкий по содержанию и духу к программе народных университетов.

Но чтоб осуществить такие циклы лекций во всей широте и разнообразии возможных тем и программ, недостаточно читать эти лекции в залах Музея, пользуясь лишь выставленным в них материалом. Необходимо знакомить слушателей с такими памятниками искусства, которые находятся в чужих странах и в других музеях. А это, разумеется, возможно только при одном условии,—при наличии музейной аудитории с хорошим волшебным фонарем—эпидиоскопом, с богатым подбором диапозитивов, изображающих замечательные произведения искусства во всех странах и музеях мира. Такую коллекцию диапозитивов Музей в состоянии систематически и постоянно пополнять, пользуясь средствами своей фотографической мастерской и художественными изданиями своей библиотеки. По вечерам, когда работа в учреждениях и на фабриках уже закончена, в такой аудитории могут читаться общедоступные публичные лекции по искусству. Днем в часы открытия Музея, аудитория может обслуживать музейные экскурсии, когда руководителю перед осмотром музея необходимо сделать предварительное общее введение или провести после осмотра Музея заключительную беседу с экскурсантами. Но главным образом в дневные часы аудитория Музея должна быть предоставлена школьникам 2-й ступени. Школы могли бы, по соглашению с Музеем, направлять в обычные дни недели целый класс в аудиторию Музея, где лектор Музея может познакомить их с известною эпохой искусства, может быть, в связи с тем историческим материалом, который в этом месяце года



проходится в школе. Эти часы, проведенные школьниками частью в залах Музея, частью в его аудитории, всегда проходят живей и интересней, чем обычные уроки в стенах школы. В Музее ведь все кажется новым, необычным, подобранным не специально для школьника, как отрывки, поучительные афоризмы и рассказы школьной хрестоматии. В Музее собран материал, который создан самой жизнью и для всех людей, не для той или иной узкой группы, в специально поучительных целях. Такие выходы из школы в жизнь всегда необычайно освежают однообразие привычной школьной обстановки и работы. При этом обостряются впечатления, новые познания воспринимаются охотно и надолго остаются в памяти. Если этот час, проведенный школьником в Музее, не является лишней нагрузкой сверх часов, проведенных в школе, а входит в расписание школьных часов, заменяя один или два обычных урока, Музей даст школьникам не только ряд новых впечатлений, знаний, интересов, но и освежающий отдых душе от приевшейся школьной рутины. В такой аудитории и учителя средней школы могли бы прослушать курс инструкторского типа, так сказать, введение в искусство и методику объяснения художественных памятников. Наконец, аудитория с подобным научным аппаратом (Музей уже сейчас имеет собрание диапозитивов, насчитывающее около 5000 изображений) и хорошим волшебным фонарем могла бы, по соглашению с Музеем, быть использована и московскими Вузами, и прежде всего И.М.Г.У. и ВХУТЕМАС'ом, для лекций академического типа по истории и теории искусства.

Огромное значение музейной аудитории для широкой постановки просветительской работы Музея давно поняли в Америке. Каждый Художественный Музей или Институт в Америке имеет прекрасно оборудованную аудиторию. При постройке каждого нового Музея аудитория вводится в план его как непременная и неотъемлемая часть. Американские музеи не жалеют средств для приглашения выдающихся специалистов даже из Европы для чтения лекций в их аудиториях. В последнее время аудитории американских музеев снабжаются не только волшебным фона-

рем, но и аппаратом синематографа. Нью-Йоркский Музей создает, как видно из его бюллетеней, ряд интересных историко-художественных фильмов, иллюстрирующих употребление в живом быту средневекового рыцарского оружия, старинных костюмов, процесс производства расписных стекол 14-го в. Картины жизни современного Египта сопоставляются в музейной фильме с изображениями жизни Древнего Египта в росписях гробниц, и зритель убеждается, что разница не так уж велика; на экране перед публикой проходит, как сон ученого, пришедшего в Музей изучать греческую вазу, миф о Персее и Горгоне, разыгранный лучшими артистами Нью-Йорка. Синематографические фильмы Нью-Йоркского Музея дают возможность знакомиться с ценнейшими памятниками Музея не только жителям Нью-Йорка, но и людям, собравшимся в аудиториях других музеев, городов и стран за тысячи верст от Нью-Йорка. Конечно, эти смелые опыты в применении синематографа к популяризации искусства требуют большого такта от составителей фильмов, как признают и руководители американских музеев. Но нам еще далеко до американского масштаба.

Ближайшей очередной задачей для Музея Изящных Искусств является прежде всего устройство аудитории. Музей может отвести для нее особое помещение. Но оно должно быть приспособлено и оборудовано. Необходимы скамьи, ряды которых поднимаются слегка друг над другом, необходимы кафедра, экран, хороший волшебный фонарь-эпидиоскоп. К сожалению, у Музея нет средств для оплаты этого устройства и приобретения аппаратов. Музей считает, что устройством такой аудитории надлежало бы отметить день десятилетия октябрьской революции, чтобы указать на тесную связь этого события — с новой жизнью и стремлениями музеев Р. С. Ф. С. Р. Все, что Октябрьская Революция дала за эти 10 лет музеям, и в смысле пополнения их ценным научным и художественным материалом, и в смысле указания нового широкого пути для просветительской работы Музеев, получило бы с устройством музейной аудитории свое естественное завершение, достойное



предстоящего юбилея. Работники Музея Изыщных Искусств уверены, что органы центральной власти найдут возможным ассигновать денежные средства на осуществление этой мысли, чтобы му-

зейные работники могли уже на деле показать, зачем нужна аудитория Музею и зачем вообще нужны музеи.

Н. Романов.

L'article nous décrit toutes les formes du travail propagateur du Musée: l'explication des collections aux groupes et aux visiteurs individuels, occupations avec les enfants d'après la méthode américaine, expositions temporaires, suivies de catalogues explicatifs. Le Musée a be-

soin d'un auditoire spécial pour des cours populaires sur les questions de l'art, et il serait fort à propos de célébrer le dixième anniversaire de la Révolution par l'organisation d'un pareil auditoire.

## ТЕМАТИЧЕСКИЕ ВЫСТАВКИ МУЗЕЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ В 1925—26 г.

(Expositions à thèmes du Musée des Beaux Arts en 1925/26; par N. Tsheremoukhina.)

Одною из новых форм культурно-просветительной работы Музея были в 1925—26 году тематические выставки гравюр и рисунков, хранящихся в Гравюрном Кабинете. 1 мая 1925 года открылась „Выставка Западно-европейской революционной иллюстрации“, отмеченная во 2-м номере Бюллетеня. 7-го ноября 1925 г. открылась выставка „Труд и быт крестьянина в старой и новой графике“, в составе 3-х отделов: а) крестьяне XVI—XVII в., немецко-нидерландские и голландские жанровые сцены, — труд, рынки, праздники, пирушки, полные живого юмора, б) крестьяне XVIII века — сентиментально-романтический жанр, и в) крестьяне XIX в. реалистический и реалистически-импрессионистский жанр. Лучшими экспонатами были оригинальные гравюры и рисунки А. Дюрера, А. Остаде, Я. Брегеля, Я. Флита, Аверкампа, Ж. Ф. Ле-Ба, Лепренса, Греза, Вуллет, Вильки, и Ж. Ф. Милле. Знаменитый „классик“ в изображении трудовых и бытовых сцен деревни, Милле представлен был оригинальными литографиями и офортами („Сеятель“, „Землекопы“, „Пастишка“) и серией гравюр Бракмона и Кратке с лучших картин Милле.

21 ноября 1926 г. открылась выставка „Европейский город в старой и новой графике“<sup>1)</sup>; в первом отделе ее гравюры Калло, Лучини, Делла Белла, Вази и Пиранези, развернули грандиозную картину итальянского города эпохи торгового и денежного капитала. Города, крепости, классическая архитек-

тура палатцо и церквей, блестящие дворы герцогов, посольства, городские массовые празднества, сцены быта и труда рабочих, своеобразные технические приемы при постройках памятников и зданий — представлены были с XVI в. по 1789 год. Та-же эпоха, „Старый порядок“ во Франции, охарактеризована была гравюрами А. Босс, Риго, Ле Клерк, Ле Ба и Варен, а в России XVIII века редкими листами Зубова, де Витта, Махаева, Аткинсона и т. п. Во втором отделе, от 1789 г. до 1871 г., „Новое буржуазное общество“ — его города, биржи, склады, пассажи и растущие всюду фабрики, даны были в литографиях Энгельманн, Бенуа, В. Адам, Дюбуа, Домье, Гаварни и их европейских современников. А последний отдел — от 1871 г. до 1925 г., „промышленно-капиталистический город“ представлен был величайшим „классиком города“ Фр. Брэнгвином, в замечательных офортах которого вырастают чудовищные громады зданий, мостов, кораблей, и бесконечно, напряженно трудятся люди, подавленные ими же созданными громадами, уничтожаемые войной. В произведениях Стейнлена, Кольвитц, Бортник, Мазерееля, показана была социальная борьба в городе конца XIX начала XX в., а в произведениях русских гравюров Фалилеева, Фаворского, И. Соколова и других выявилась „Советская Москва“ с ее Октябрьскими боями, массовыми сценами и медленным ростом промышленности, с постепенным развитием домов Коммуны, детских яс-

<sup>1)</sup> См. каталог выставки „Европейский город в старой и новой графике“ изд. Музея Изыщных Искусств. 1926 г.



лей, с новыми людьми Советского общества. Все выставки давали обильный материал для лекционно-экскурсионной работы. В печати неоднократно воспроизводились лучшие из выставляемых

гравюр: со стороны широких кругов публики также проявлялся живой интерес ко всем тематическим выставкам Музея.

Н. Черемухина.

En 1925—1926 le Cabinet des Estampes du Musée organisa trois expositions thématiques: 1) Les estampes des époques révolutionnaires en Europe, 2) «La vie rustique», 3) «La vie urbaine du XVI au XX siècle». Ces expositions avaient pour but le développement du thème sociologique, à l'aide de l'analyse des estampes, comme documents historiques. Chaque exposition contenait 180—200 estampes, eaux-

fortes ou dessins des maîtres-graveurs illustres, tels que Callot, La Bella, Piranesi, Le Bas, Le Prince, Millet, Gavarni, Daumier, Steinlen, Kollwitz, Brangwyn—en Europe, et Zoubow, Machaëv, Ivanov, Sokolov, Fallileev, Nivinsky, Favorsky—en Russie. Un grand nombre de conférences et d'excursions ainsi que l'intérêt de la presse du jour accompagnaient ce travail du Musée.

## ХРОНИКА.

(Chronique)

### РАБОТА МУЗЕЯ В 1926 Г.

(Travaux du Musée en 1926.)

В 1926 году научные сотрудники Музея Изыщных Искусств организовали ряд лекций на научные темы по памятникам Музея. Ими было прочитано 14 лекций, а именно: Н. М. Черемухиной — „Памятники эгейско-критской культуры по материалам Музея“, и „Ваза и фреска в Кноссе“, В. Д. Блаватским — „Античная вазапись раннего периода по памятникам Музея“, Н. М. Лосевой — „Античные вазы позднего периода по памятникам Музея“ и „Атлетические состязания в Древней Греции и их отражения в классическом искусстве“, Н. П. Кивокурцевым — „Римские монеты эпохи Империи“ с демонстрацией памятников, А. В. Живаго — „Мумии Древнего Египта по памятникам Музея“ (две лекции), А. И. Аристовой — „Цветная ксилография в России“, В. И. Авдеевым — „Производства и ремесла Древнего Египта“, по памятникам Музея, Ш. М. Розенталь — „От Сюжета к мастерству“, по картинам Голландского отделения, М. М. Кобылиной — „Памятники греко-римской эпохи в Египте“, по коллекциям Музея, С. В. Разумовской — „Терракоты“ по памятникам Музея и Н. И. Романовым — „Итальянские мастера в Картинной Галлерее Музея“.

Контингент слушателей, записавшихся на лекции: учащиеся Вузов и курсанты, научные работники музеев, врачи, художники.

В сентябре-октябре 1926 года в Музее читались организованные Отделом Музеев курсы и велись практические работы для работников столичных и провинциальных музеев по секции художественных музеев. В этих курсах принимали участие в качестве лекторов сотрудники Музея Изыщных Искусств, а именно: проф. Н. И. Романов читал курсы на темы: „Методы экскурсионной работы“ и „Методы научного определения гравюр и литографий“, В. Н. Лазарев — „Методы определения памятников европейской живописи по картинам Итальянского зала Музея“ и А. М. Эфрос — „Проблемы атрибуции в истории русского искусства“.

В помещении Музея были организованы научными работниками Музея следующие временные выставки из состава коллекций Музея:

Директором Музея Н. И. Романовым — 1) „Гравюры Ф. Брэнгвина“ (1-я серия) с 7-III-26 г.; 2) „Гравюры Ф. Брэнгвина“ (2-я серия) с 28-III-26 г.; Хранителем Отделения русских гравюр В. Я. Адарюковым — 3) „Портреты Пушкина“ с 25-IV-26 г.; Ст. Помощником Хранителя Кабинета Гравюр В. М. Нежежиной — 4) Современная английская гравюра и литография с 26-IX-26 г.

По полученным сведениям одновременно с этой последней выставкой, составленной из произведений, присланных в дар Музею английскими гра-



верами, Гравюрный отдел Британского Музея устроил выставку гравюр, присланных в дар Британскому Музею в 1925 г. русскими художниками.

В истекшем году, по предложению сотрудника Института Методов Внешкольной Работы А. У. Зеленко, им была устроена в конце января и в течение февраля месяца выставка „Про зверей для детей“, где были собраны изображения зверей в рисунках, гравюрах, скульптуре и всякого рода воспроизведениях из собраний Музея Изящных Искусств, а равно и произведения известных современных художников и самих детей на те же темы (рисунки, лепка, панорамы и т. п.). Выставку посетили за это время около 3000 детей с родителями или руководителями, занимавшимися с ними в помещении выставки.

С 21/XI—26 года была открыта выставка под названием „Европейский город в старой и новой графике“. Выставка была составлена лектором—руководителем Музея Н. М. Черемухиной по материалам Гравюрного Кабинета Музея и делилась на три отдела: европейский город до Великой Французской Революции, от Французской Революции до Парижской Коммуны и от Коммуны до 1925 года. Последняя группа этого отдела иллюстрирует советский город.

Последняя выставка с 3/I—1927 года сменилась другой, устроенной В. Я. Адарюковым: „Гравюры Г. И. Скородурова“, на которой с почти исчерпывающей полнотой собраны произведения этого замечательного русского гравера 18-го века.

Ко всем перечисленным выставкам были изданы общедоступные каталоги, поясняющие основную мысль выставки, значение данного художника или национально-художественной группы. Два из этих каталогов, составленные Хранителем русского отделения Гравюрного Кабинета В. Я. Адарюковым: „Указатель гравированных и литографированных портретов А. С. Пушкина“ и каталог выставки „Гравюры Г. И. Скородурова“ имеют, при общедоступном характере изложения, и научное значение в виду полноты материала и примечаний, основанных на новых научных данных.

Кроме этих каталогов, Музеем еще были выпущены следующие издания: „Жизнь Музея“—Бюллетень Гос. Музея Изящных Искусств № 2 и научный сборник „Памятники Государственного Музея Изящных Искусств“ вып. V, составленный из исследований научных сотрудников Музея о выдающихся памятниках последнего.

Из иностранных ученых Музей Изящных Искусств посетили осенью 1926 г.: Директор Государственных Берлинских Музеев, Член Берлинской Академии Наук проф. Вигандт и Генеральный Секретарь Германского Археологического Института, проф. Берлинского Университета Роденвальдт, подробно осматривавшие Египетский зал и зал Античных подлинников. Научный сотрудник Гравюрного Кабинета Берлинского Музея Д-р Розенберг занимался в Голландском зале Картинной Галереи для своей научной работы по картинам Рейсдаля.

#### CHRONIQUE.

En 1926 le personnel scientifique du Musée des Beaux Arts organisa quatorze conférences relatives aux monuments du Musée: 1 et 2) «Monuments de l'époque égéenne et crétoise d'après les moulages du Musée», «La peinture et la céramique à Knossos»—par N. Tschérémourkhina; 3) «La peinture des vases antiques de l'époque archaïque d'après les monuments du Musée» par W. Blavatsky; 4) «Les vases antiques de l'époque hellénistique d'après les monuments du Musée» et 5) «Les jeux athlétiques de l'ancienne Grèce et leur reflet dans l'art plastique» par N. Losseva; 6) «Les monnaies romaines du temps de l'Empire» par N. Kivokurtzev; 7 et 8) «Les momies de l'ancien Egypte d'après les monuments du Musée» par A. Givago; 9) Les bois en couleur de l'école russe» par A. Aristova; 10) «La production et les métiers de l'ancienne Egypte d'après les monuments du Musée» par V. Avdiev; 11) «Les monuments de l'époque greco-romaine en Egypte d'après les collections du Musée» par

M. Cobylyna; 12) «Du sujet vers la maîtrise» par Sh. Rosenthal; 13) «Les figurines en terre-cuite d'après les monuments du Musée» par S. Razoumovskaya; 14) «Les maîtres italiens de la galerie de peinture du Musée» par N. Romanov.

En Septembre—Octobre le Département des Musées organisa des cours pour le personnel scientifique des musées de Moscou et de la province où le prof. N. Romanov étudia les méthodes de la définition scientifique de la gravure et de la lithographie, le conservateur-adjoint V. Lasarev—les méthodes de la définition des monuments de la peinture d'après les tableaux de l'école italienne et le conservateur du Musée A. Efros—les problèmes de l'attribution dans l'histoire de l'art russe.

Le Musée inaugura dans l'année 1926 des expositions temporaires suivantes:

1) Les estampes de Fr. Brangwyn R. A. 1-ère série; 2) Les estampes de Fr. Brangwyn R. A. 2-e série; 3) Les portraits de A. Pouchkine; 4) La



gravure anglaise contemporaine. Cette dernière exposition était organisée en même temps que l'exposition de la gravure russe au Musée Britannique (voir l'article de V. Nevegina «Gravure anglaise contemporaine au Cabinet des Estampes du Musée» p. 12 5) Exposition des dessins, estampes, sculptures et toutes sortes de reproductions relatifs à la vie des animaux, organisée pour les enfants par A. Zelenko. 6) «Ville européenne du XVI au XX siècle»; 7) Les estampes de G. Skorodoumow, graveur russe du XVIII s.

Toutes ces expositions étaient suivies de catalogues au texte explicatif. Outre ces catalogues le Musée publia la V<sup>ème</sup> livraison des «Monuments du Musée des Beaux Arts à Moscou».

Parmi les savants étrangers, qui visitèrent notre Musée, nous pouvons citer le directeur des Musées Nationaux de Berlin Prof. Wiegand, le secrétaire général de l'Institut Archéologique, prof. de l'Université de Berlin, Mr Rodenwaldt et le conservateur—adjoint du Cabinet des Estampes de Berlin Dr. Rosenberg.

## ОБЪЯСНЕНИЕ КОЛЛЕКЦИЙ МУЗЕЯ.

(Explications des collections du Musée).

В Государственном Музее Изящных Искусств организованы в 1926/27 г.

I. Цикл лекций, характеризующих главные эпохи развития искусства, по памятникам Музея. Лекции читаются с 28 декабря по вторникам с 1 ч. до 2 ч. 30 дня.

Темы лекций:

Декабрь.

1. Религиозно - мистическое значение древне-египетских амулетов. (В. И. Авдиев, 28—XII—26 г.).

Январь.

2. Убранство мумий в древнем Египте (свивальники, пелены, картонажи, маски, портреты). А. В. Живаго. (4—I—27). 3. Искусство и религия древнего Крита (Н. М. Черемухина. 12—I—27). 4. Античная архитектура. (Л. П. Харко. 18—I—27). 5. Древне-греческое искусство (М. М. Лосева. 25—I—27).

Февраль.

6. Греческое искусство эпохи расцвета (С. В. Разумовская. 1—II—27). 7. Эллинистическо-римское искусство (Н. А. Щербаков. 8—II—27). 8. Эллинистическо-римское искусство в Египте (М. М. Кобылина. 15—II—27). 9. Коптское искусство (А. С. Стрелков. 22—II—27).

Март.

10. Древне-христианское искусство (Проф. В. Е. Гиацингов. 11—III—27). 11. Романская и готическая скульптура (В. К. Шилейко - Андреева. 8—III—27). 12. Итальянская живопись 13—16 вв. (Проф. Н. И. Романов. 15—III—27). 13. Поздняя итальянская живопись (В. Н. Лазарев. 22—III—27). 14. Голландский и фламандский пейзаж. (В. Д. Загоскина. 29—III—27).

Апрель.

15. Голландский и фламандский жанр (Проф. Н. И. Романов. 5—IV—27). 16. Голландский и фламандский натюр - морт (Ш. М. Розенталь. 12—IV—27). 17. Французский портрет (Е. В. Гольдингер. 19—IV—27). 18. Французская живопись 18-го века (А. Н. Замятина. 26—IV—27 г.).

Май.

19. Живописная школа Барбизона (А. М. Эфрос. 3—V—27).



II. Цикл лекций „Древне-греческая колония Ольвия в связи с новейшими раскопками“. Цикл иллюстрируется временной выставкой предметов античного быта и культа. Лекции читаются с 18 февраля по пятницам с 1 ч. до 2 ч. 30 м. дня.

Темы лекций:

- |  |   |
|--|---|
| 1 и 2. История Ольвии. В. Блаватский. 18—II—27.        | 6. Некрополь Ольвии. М. Кобылина. 1—IV—27.                    |
| 3. История раскопок Ольвии. Н. Черемухина. 4—III—27.   | 7. Торговля и монетное дело в Ольвии. Н. Кивокурцев. 8—IV—27. |
| 4. Находки в городе. Н. Черемухина. 11—III—27.         | 8. Проблема нераскрытой площади. Н. Черемухина. 15—IV—27.     |
| 5. Реконструкция плана Ольвии. М. Кобылина. 25—III—27. |   |

Предварительная запись на циклы лекций принимается в Музее ежедневно, кроме понедельников и четвергов, от 11 до 3-х часов дня (тел. 5-52-62).

Кроме того, в Музее даются объяснения коллекций по отделам: Древнего Востока по субботам от 1 ч. до 2 ч. 30 м., скульптуры—по вторникам, от 1 ч. до 2 ч. 30 м. и живописи—по пятницам, от 1 ч. до 2 ч. 30 м.

Одиночные посетители, составившие группу не менее пяти человек, могут, обратившись в экскурсионное бюро Музея (по вторникам, пятницам и субботам), получить объяснение той или другой части коллекций Музея от одного из музейных руководителей.

Плата за вход в Музей—30 коп. Особой платы за слушание лекций и объяснение коллекций не взимается.

Le Musée des Beaux Arts organisa en 1926—27 deux séries de conférences.

I. Les époques principales dans l'évolution de l'art (les mardis de 1—2.30 h).

Thèmes des conférences.

Décembre: 28. Le sens religieux et magique des amulettes de l'ancienne Egypte.—V. Avdiev.

Janvier: 4. L'ornement funéraire de la momie (Bandages, linces, cartonnages, masques, portraits)—A. Givago. 13. L'art et la religion de l'ancienne Egypte.—N. Tchérékoukhina. 18. L'architecture antique.—L. Kharko. 25. L'art de la Grèce antique.—M. Losseva.

Février: 1. L'art grec de l'âge d'or. S. Razoumovskaja. 8. L'art hellénistique-romain.—N. Tchérbakov. 15. L'art hellénistique-romain en Egypte.—M. Kobylyna. 22. L'art copte.—A. Strelkov.

Mars: 1. L'ancien art chrétien.—Prof. W. Ghiacintov. 8. La sculpture romane et gothique.—V. Schileyko-Andreyeva. 5. La peinture italienne du 13 au 16 siècle.—Prof. N. Romanov. 22. La peinture italienne après la Renaissance.—V. Lazarev. 29. Le

paysage flamand et hollandais.—V. Zagoskina.

Avril: 5. Le genre flamand et hollandais.—Prof. N. Romanov. 12. La nature morte flamande et hollandaise.—Sch. Rosental. 19. Le portrait dans l'art français.—C. Goldinger. 26. La peinture du 18-ème s. en France.—A. Zamiatina.

Mai: 3. L'école de Barbizon. A. Efros.

II. Olbie, ancienne colonie grecque, et les fouilles modernes (les Vendredis 1—2.30 h.). La série est illustrée par une installation temporaire d'objets antiques.

Thèmes des conférences:

Février 18 et 25. Histoire de l'Olbie.—W. Blavatsky.

Mars 4 et 11: Histoire des fouilles et trouvailles en Olbie.—N. Tchérékoukhina. 25. Reconstruction d'Olbie.—M. Cobylyna.

Avril 1: La nécropole d'Olbie.—M. Cobylyna. 8. Le commerce d'Olbie.—N. Kivokourtzev. 18. Le problème du terrain inexploité.—N. Tchérékoukhina.



## ПЕРЕЧЕНЬ НОВЫХ ПОСТУПЛЕНИЙ.

(Sommaire des acquisitions nouvelles)

С 1 октября 1925 г. по 1 октября 1926 г.

(Du 1 octobre 1925 au 1 octobre 1926).

А) Передано Отделом Музеев Главнауки.

290—459. 170 гипсовых слепков с средневековых диптихов слоновой кости и дерева.

(Transmises par le Département des Musées).

460. Гипсовый слепок со статуи Афродиты (Венеры Милосской).

а) В Отдел Древнего Востока.

в) В Отдел Картинной Галереи.

(Dans la Séction de l'Orient classique).

(Dans la Galerie de Peinture).

11. Тольтекских терракотовых головок из Теотихдакана.

Картины (Tableaux).

б) В Отдел Скульптуры.

(Dans la Séction de la Sculpture).

1. Ecole pisane du XIII s. „Мадонна“.

2. Le maître de l'Enfant Prodigue. „Отдых на пути в Египет“.

3. H. Steinvuck. „Битая птица и плоды“.

4. L. J. Fr. Lagrenée. „Аллегория“.

5. Ecole allemande du XVIII s. „Портрет дамы в желтом платье“.

6. P. Rotari. „Голова девушки“.

7. H. Vernet. „Мавр, бросающий в французский лагерь голову убитого“.

8. G. Courbet. „Хижина в горах“.

9. J. M. Nattier. „Полтавская битва“.

10. J. V. Oudry. „Собаки на привязи“.

11. J. V. Oudry. „Грызущиеся собаки“.

12. Ph. Dawe. „Портрет неизвестного“.

13. Типа Panini. „Вид фонтана Треви“.

14. J. P. Wille. „Спасение утопающего“.

15. Ecole de Ch. Lebrun. „Эпизод из истории Александра Македонского“.

16. Fr. Krüger. „Портрет вел. кн. Михаила Николаевича“.

17. Fr. Krüger. „Портрет вел. кн. Константина Николаевича“.

18. Fr. Krüger. „Портрет Николая I“.

19. Fr. Krüger. „Конюшня“.

20. Fr. X. Winterhalter. „Портрет Е. Д. Барятинской“.

21. Fr. X. Winterhalter. „Портрет М. И. Ламсдорф“.

22. Fr. X. Winterhalter. „Портрет Е. А. Барятинской“.

1. Деревянная статуя 16 в. „Св. Рох“.

2. Дерев. статуя 14—15 в.в. „Св. Михаил“.

3. Caffieri „Бюст Корнеля“ (терракота).

4. Неизв. скульптор 18 в. „Амур“ (мрамор).

5. Неизв. скульпт. 18 в. „Смеющийся мальчик“ (мрамор).

6. Неизв. скульпт. 17 в. „Похищение Европы“ (бронз. группа).

7. Неизв. иностр. скульптор „Бюст Н. Р. Паниной“.

8. Мраморный бюст императора Адриана.

9. Мраморный саркофаг античный, 2-й пол. II в. по Р. X. из „Поречья“.

10. Мраморный лев антич., IV в. до Р. X.

11. Мраморная статуя (женск. фигура) 18 в.

12. Ножки от мраморной статуэтки Афродиты (эллинистич. эпохи).

13. Остродонная амфора.

14. Плоская чаша античная.

15—158. 144 предмета античн. терракот и их фрагменты.

159. Алебастровый сосуд.

160—230. 71 предмет: глин. сосуды (Кипр) от 3000 г. до Р. X. по I в. по Р. X.

231—239. 9 фрагментов сосудов.

240—241. 2 фрагм. алебастровых сосудов.

242—255. 14 античн. стеклян. сосудов.

257—263. 9 фрагм. античн. стекла.

264—286. 23 глиняных светильника.

287—289. 3 фрагм. светильников.



23. R. Lefevre. „Портрет И. И. Баятинской“.

24. A. Braun. „Портрет Д. М. Голицына“.

25. Th. Laurence. „Портрет Александра I“.

26. K. F. Kügelgen. „Диана и Эндимион“.

27. Ph. Benoist. „Вид Парижа с реки“.

28. Приписывается Battoni. „Портрет М. А. Оболенской“.

29. J. Bardou. „Портрет дамы в платье с розовыми лентами“.

30. J. Bardou. „Портрет дамы в платье с голубыми лентами“.

31. P. Delaroche. „Дети короля Эдуарда“.

32. C. Troyon. „Прибрежный пейзаж с рыбаками“.

#### г) В Отдел гравюры.

(Dans le Cabinet des Estampes).

#### Гравюры (Estampes):

1904 листа гравюр и литографий, среди них:

Офорты: Steinlen „La guerre“, „Paysage“, „Cage régulatrice“, Chemineau. A. Tempesta из серии „Diverses chasses d'animaux“.

B. Castiglione 12 листов из серии „Les petites têtes d'hommes coiffées à l'Orientale“. S. Cantarini „St. Benoît délivrant un possédé“. M. Pitteri „St. Bartholomeus“, „St. Thomas“, Rembrandt „Бичевание Христа“. (В. 76). W. Hollar „Товий и ангел“. Ch. W. E. Dietrich „Пейзажи“ 7 листов. A. v. Dyck „Распятие“. T. Wyck „Игроки“. W. Woollett „The death of general Wolf“. M. Dorigny „La Nativité“. P. Brebiette „Le petit Moise présenté à la fille du Pharaon“. Fr. Colignon „La fuite d'Attila“. M. Cornelle „Jésus en jardinier apparaît à Marie Madeleine“. J. Callot серия „Les grandes misères de la guerre“ (18 листов).

Литографии: H. Daumier 131 лист. A. Ch. Cham 160 лист. Th. Steinlen „Etudes de guerre“, „Portrait d'artiste“, „Exposition Steinlen“, Les Belges ont fait“. G. Zilzer „Забота“, „Коммунизм“—K. Kollwitz „Выжившие“. „Дети Германии голодают“.

Цветной пунктир: R. Girard „Edouard II le martyr et Elfride“. Th. Gau-

guin „Dancing dogs“, „Guinea pigs“, „Kosciusko and the polish Nobles obtaining their liberty“. Ch. Knight „Fishing party“. M. Bovi „Аполлон и музы“, „Амуры и Пегас“ „История“, „Природа“, „Искусство“, „Торговля“.

Карандашная манера: G. Demarteau „L'Autel de l'amitié“, Cazenave „Louis XIV“, „Marie Antoinette“.

Цветная акватинта: Ch. M. Descourtis, 4 пейзажа.

Меццотинто: W. Dickinson „Sir Antony van Dyck“. R. Earlom 9 лист. из Liber Veritatis I том изд. 1777 г.

Цветн. меццотинт. J. R. Smith „Felicia“. Chiaroscuro J. B. Jackson „На ферме“.

Гравюры резцом: H. Vol „Весна“, „Лето“, „Зима“. F. H. Bruegel.

„Корабли“ 7 листов (Wurzb, S. 203). L. v. Leyden „Christophorus“ В. 108.

J. Suyderhoef „Иоанн Нассаусский“ (W. 42). T. V. Thulden „Одиссея“

44 листа (W. 6). H. Wierix „Св. Игнатий“, „Тайная Вечеря“ (Alv. 791, 186).

N. de Bruyn „Поклонение волхвов“, „Голгофа“ (W. 33,47) J. Binck. Тщеславие“ (В. 54) и Meister J. B. 4 листа

орнаментов. H. Aldegrevet „Подвиги Геркулеса“ 2 листа (В. 87 и 90).

M. Lorch „Aristoteles“ (Pass. 24). D. Chodowiecky 35 л. среди них: „Les adieux de Calas“, „Causes et suites du mariage“ и 24 иллюстрации. Et. Delaune

из серии „Divinités du paganisme“ 13 л. „Divinités de l'antiquité païenne“

21 л. „Le fleuve Nil“. G. Edelinck „Ferdinand, prince-évêque de Paderborne“.

„Jacques-François-Edouard, prince de Galles“ Cl. Mellan „Femme nue sur un lit“.

Ph. Thomassin „Sainte Famille“, „Chute de Phaéton“. Ch. N. Cochin père „L'Amant sans-gêne“. J. Ph. Le Bas

„Paturage hollandais“. M. W. Sharp. „Samuel More“. Caracci „St. Jérôme“.

M. Dente „Les squelettes“. Ch. Alberti „Saturnus“ A. Ghisi „La servitude“.

Гравюры на дереве: J. W. v. Assen „Погребение Христа“. A. Altdorfer

„Христос в храме“. F. Masereel „Меланхолия“, „Небоскребы“, „Дым“, „Фантазия“.

Eckmann „Люди земли“, „Забастовка“.

#### Рисунки (Dessins).

Ch. Lebrun. „Крещение“.

N. Poussin. „Пейзаж“.

E. Aubry. „В сарае“.



H. Robert. „Парк“, „Внутренность храма“, „Бассейн“, „Пейзаж“.

J. Vernet. „Приморский пейзаж“.

J. P. Norblin. „Ярмарка в польском городке“.

J. Moucheron. (?) „Перспективный вид“.

P. A. Wille. „Пейзаж“.

J. L. Demarnes. „Стадо“.

F. Casanova. „Привал“.

V. Brioschi. „Освящение Казанского собора“.

L. De la Rue. „Эскиз исторической картины“.

L. D' Ranché. „Античный храм“.

Th. A. Steinlen. „Дорога“, „Жнецы“, „Выход из мастерской“, „Обложка“, „Женщина“, „Марсельеза“, „Портрет А. Франса“.

#### Б. Приобретены Музеем.

(Acquis par le Musée).

##### а) В Отдел Древнего Востока.

(Pour la Séction de L'Orient Classique).

1. Древне-египетский фрагмент инкрустации, с изображением человеческой головы. Эпоха Нового Царства. Камень.

2. Древне-египетская статуя колена-преклоненного человека, держащего в руках наос с рельефным изображением богини Сохмет.

3—15. 13 коптских светильников с клеймами, изображающими человеческие фигуры и животных.

15—24. 9 эллинистических терракот.

25—49. 25 стеклянных сосудиков в виде амфорисков, алебастров, ойнохой и др.

##### б) В Отдел Скульптуры.

(Pour la Séction de la Sculpture).

1. Мраморная голова Эрота прил. II века до Р. X.

2. Фрагмент мраморн. рельефа с мужской безбородой маской. Прил. III в. по Р. X.

3. Мраморн. фрагмент верха капители. Эпоха греко-римск.

4. Мраморный бюст сатира. Римск. работа, тип II в. по Р. X.

5—6. Два римских кувшинчика.

7. Римское блюдечко.

8—15. 8 римских терракотовых рельефа.

16—27. 12 античных сосудов разных форм.

28—66. 39 светильников.

67. Рельеф из слонов. кости, изобр. Иоанна Фридриха Саксонского. Датирован 1543 г.

##### в) В Отдел Картинной Галереи.

(Pour la Galerie de Peinture).

1. Ecole allemande du XVIII s. „Голова девочки“.

##### г) В Отдел Гравюры.

(Pour le Cabinet des Estampes).

Гравюры: (Estampes).

Офорты: G. B. Franco „Hercule tuant l'hydrée de Lerne“. 2 л. G. Tiepolo из серии „Varii Capricci“. A. Bresciani „Басня об Актеоне“ 7 лист. B. Castiglione „Les équipages de Jacob“. N. Mauperché „Tobie devient aveugle“. Uitz Bèla „Головка девочки“, „Композиция“. S. Bortnyick 5 лист. фигурных композиций.

Цветная акватинта: J. P. N. Jazet „Cheval Romain au manège“.

Цветн. пунктир A. Charonnier „Le village abandonné“.

Грав. резцом: A. Carracci „Pan dompté par l'amour“. V. Solis „Geometria“ A. Le Grand „Le repos“.

Грав. на линолеуме: S. Bortnyick „Композиция“. 3 листа.

Меццотинто: J. Boydell „Regnier Hansloe“.

Литогр: Ch. Vernet из серии „Grande suite de chevaux“ 5. лист. H. Daumier; Альбом литографий „Les pastorales“.

Альбом литографий: J. D. Harding „The Park and Forest“.

Г. И. Скородумов: грав. „Танец граций“.

Альбом офортов Л. Жемчужникова „Живописная Украина“.

Художественный литографический альбом изд. Трамнина Москва 1846 г.

Г. С. Верейский: Литографии: „Портрет акад. А. П. Карпинского“, „Вид с Тучковой набережной“, „Артист балета Леонтьев“, „Портрет Э. И. Вилль“, „Портрет Н. Ф. Вдовиной“, „Портрет М. А. Волошина“, 2 листа, „Портрет Я. А. Конкина“, „Репетиция в деревенском театре“, „Село“, „Доро-



га“, „Мельница“, „Базар“, „Мост“, „Портрет Л. А. Ивановой“, „Портрет Отто Клемперер“, „Портрет С. А. Жибелева“, „Портрет О. Рыбаковой“, „Портрет А. И. Чернявского“, „Портрет О. Клемперер“ (во время репетиции, 2 листа), „Intérieur“.

В. Н. Масютин: 4 офорта: „Головы“; 4 гр. на дереве „Царевна Нефрет“, 4 грав. на дер. к роману „Братья Карамзины“ (Катерина Ивановна, Смердяков, Зосима, Ф. П. Карамазов); грав. на дер.: „Портрет М. М.“, „Портрет В. М.“, Портреты писателей (А. Ремизова, Б. Зайцева, А. Н. Толстого, А. Ходасевича и А. Белого).

И. И. Нивинский. Офорты: „Горная дорожка“, „Ай-Тодор“, „Ай-Петри“, „Вход на лестницу Саввино-Сторожевского монастыря“, „Pietà“, „Саввино-Сторожевский монастырь — Красная Башня“, „В лесу“, „Станица около Кисловодска“, „Эссендуки“, „Сочи“, „Железноводск“, „Синие камни“, „Вид на Кисловодск“, „Венеция“, „Амфитеатр в Вероне“, „Пьют чай“, „Девушка“, „Даная“, „Московский Кремль“, „Туалет“, „Затон“, „Купальщица“, „Пасхальная ночь“ (1-ое сост.) „Пасхальная ночь“ (3-ье сост.).

Б. М. Кустодиев. Литография „Автопортрет“ (2 листа) „Купчиха“, „На свидании“, „Портрет В. К. Ивановой“, „Портрет Ю. Е. Кустодиевой“, „Продавец шаров“, „Календарная стенка на 1922 г.“, 9 пробных оттисков к альбому „16 автолитографий“.

А. И. Кравченко. 4 грав. на дер. к повести „Портрет“ Гоголя. Грав. на дер.: „Обложка к повести „Портрет“ Гоголя“, „Революция“, „Пейзаж“, „Вид старинного дома“, „Виньетка М. С.“.

В. Д. Фалилеев. Офорты: „Переезд через мост“, „Дворик Толгского монастыря“, „Via Sabina Monte Aventino“.

Е. Н. Качура-Фалилеева. Офорты: „Kornhamorstorg“, „Молотьба“.

И. А. Соколов. Грав. на линол.: „Старая шахта“, „Брикетная фабрика“, „Жатва“, „Перед зеркалом“, „Ночью“, „Деревенский сапожник“, „Купанье“, „Кобзарь“, „Этюд“, „При лампе“, „Электро-молот“, „У коновязи“, „На улице“, „Двор завода „Серп и Молот“, „Выпуск стали“.

Н. С. Бом-Григорьевой. Офорты: „Ex libris И. Н. Жучкова“, „Ex

libris Н. П. Чулкова“, „Из книг Н. Д. Виноградова“, „Ex libris Н. М. Григорьева“, „Из книг по северу Н. М. Григорьева“, „Из книг П. Н. Миллера“.

А. П. Остроумова-Лебедева. Цветная гравюра на дереве: „Фейерверк 14-го июля в Париже“.

К. Е. Костенко. Грав. на линол.: „1-е мая 1925 г. (два варианта, черный и цветной)“.

Н. Н. Зедделер. Грав. на линол. „Заколдованный лес“, „В парке“.

А. П. Сомовой-Зедделер. Грав. на линол. „Извозчики“.

Е. Клемм. Офорты: „Ex libris Н. Jacobinski“, „Bettina“, „Портрет Карла Либкнехта“ (2 листа), „Портрет М. И. Калинина“, „Портрет Эриха Мюсам“, „Портрет Сталина“.

А. Я. Белобородов. Грав. на дер.: „Golfo di Salerno“, „Лев Св. Марка“, „Вилла Мандрагора“, „Венецианский антиквар“.

Л. Ф. Овсянников. Офорты: „Портрет В. И. Ленина“, „Черная речка“, „Автопортрет“, литогр.: „Детская головка“.

Н. А. Павлов. Литография „Портрет жены“; Офорты: „Портрет осетинки“, „Портрет нищей старухи“; цветн. акватинта: „Пейзаж“.

В. В. Коренев. Грав. на дереве: С Рембрандта „Автопортрет“, с Иорданса „Король пьет“, с Мейсонье „Гравер“, с Греза „Портрет художника Жора“, с Сальватор-Роза „Голова старика“, „Голова“, „Храм Минервы“; литография: С Ван Дика „Детская головка“.

З. Куликова. Акватинта: „Натурщица“.

С. М. Шор. Офорты: „Мусульманский купец“, „Портрет М. П. Сажина“, „Старик мусульманин“.

М. В. Каврайская. Грав. на дереве: копия с Дюрера „Голова Христа“.

Т. М. Правосудович. Офорт: „Татарская девушка“; цветная литография: „На пляже“.

Т. М. Сквориковой. Сухая игла: „Портрет В. Варданьян“; мягк. лак „Трубочист“, „Варка асфальта“; офорты: „Пейзаж“, „Беспризорные дети“.

А. Г. Блюм. Грав. резцом: „Портрет отца“.

В. М. Конашевич. Литографии: „Храм дружбы“, „По розово-павильонной



аллее“, „Холодная баня“, „Мавзолей Павла“, „Висконтиев мост“, „Старая Сильвия“.

Е. Н. Нозикова. Офорты: „Набережная Васильевского острова у Академии Наук“, „Мост в Гатчинском дворцовом парке“, „Набережная Невы у Дворцового моста“, „Лайба на Елагином острове“.

В. П. Беляев. Лино-гравюра: „Алтаец“, „Алтайка, мелющая зерна“, „Две девочки алтайки“.

А. В. Манганари. 2-й оттиск офорта из серии „Великий Новгород“: „Вид с колокольни Юрьева монастыря“.

В. Ф. Редемейстер. Грав. на дереве: „Из книг А. А. Сидорова“, „Из книг Натальи Кобылянской“, „Этюд дерева“, „Дом“.

П. М. Львов. Литографии: „Мясницкая ночью“, „Трубная площадь“.

А. А. Суров. Грав. на дер.: „Ex libris Ф. Либинсон“, „Ex libris В. И. Захарова“, „Ex libris Елены Давыдовой“, „Ex libris А. А. Сулова“, „Из книг Василия Надеждина“, „Город“; 5 мелких гравюр (птицы и звери).

А. И. Усачев. Грав. на дереве: „Женский портрет“, 2 грав. иллюстр. к „Капитанской дочке“ Пушкина, „Мужской портрет“, „Замок“, „Ex libris П. Д. Э.“, „Бюст“, Портрет М. М. Л., „Обложка для издания „Красная Новь““.

#### Рисунки (Dessins).

J. P. Norblin. „Битва“.

D. Scotti. „Исторический сюжет“.

J. Schmutzer. „Пейзаж“.

J. Bourguignon. „Баталия“.

#### д. В Отделение монет.

(Pour le Cabinet des monnaies et medailles).

1—40. 40 бронзовых медалей работы Gayrard'a, Gatteaux, Caunois, Dubois и др. с изображением великих французских деятелей XVI—нач. XIX века.

41—141. 101 античная монета. Среди них—коллекция (80 экз.) медных монет парфянских царей (I в. до Р. Х.—I в. по Р. Хр.).

142—168. 27 серебряных западноевропейских монет.

169. Золотая венецианская монета (дукат) последнего дожа Венеции Ludovico Manin (1789—1797).

170—171. 2 золотых византийских монеты Феодосия II (408—450 гг.).

172. 1 электроновая монета Сикарда (832—839 г.).

В. Дары частных лиц.

(Dons des personnes privées).

а) В Отдел Гравюры.

(Au Cabinet des Estampes)

Гравюры (Estampes).

От современных английских художников через хранителя Отделения гравюр Британского музея Mr. Campbell Dodgson поступило 233 гравюры и литографии: M. Annesley, A. Belleruche, R. Bevan, E. Blampied, A. Briscoe, G. Brockhurst, E. Brown, J. Copley, G. Craig, M. Deane, E. Gabain, R. Gibbings, W. Giles, A. Gill, S. Gosse, J. Greenwood, E. Hall, A. Hartrick, L. Hartrick, E. Henderson, L. Knight, W. Lee-Hankey, E. Lord, W. Macdougall, Ch. Mackie, W. Manning, J. Nash, P. Nash, J. Nixon, M. Osborne, L. Pissaro, O. Pissaro, J. Platt, G. Raverat, E. Richards, W. Rothenstein, W. Robins, A. Seaby, M. Cowland, K. Hale, M. Sheldon, E. Schwabe, Ch. Shannon, D. Smart, J. Strang, S. Pryse, G. Underwood, F. Unwin, E. Verpilleux, E. Wadsworth, E. Withe. Из них 68 офортов, 87 грав. на дереве и 78 литографий.

От Mr. B. Dighton: гравюра Eumar с Voilly „La dispute de la rose“, грав. Caizenave с Voilly „La rose prise“.

От Г. С. Верейского. Литографии Г. С. Верейского: „Портрет О. Браза“, „Портрет М. Добужинского“, „Портрет Б. Кустодиева“, „Портрет Д. Митрохина“, „Портрет З. Серебряковой“, „Портрет А. Остроумовой-Лебедевой“, „Оглавление к альбому“ „Портреты художников“, „Портрет А. Бенуа“, „Портрет С. Яремича“, Портрет П. И. Нерадовского“, „Портрет К. Сомова“, „Портрет В. Чубарь“, „Портрет И. М. Степанова“; издания: „Деревня“ рис. на камне Г. С. Верейского, текст О. Форш (17 литографий).

От И. И. Нивинского: плакат для „Красной Нивы“ Нивинского. Офорты И. И. Нивинского: „Яуза“, „На



Волге“, „Лесной этюд“, „В лесу“, „Одесса“, „Канал в Венеции“, „Репетиция“, „Кабинка“.

От Н. С. Бом-Григорьевой: Офорт Е. С. Кругликовой: „Ex libris Михаила Ария“.

От Б. М. Кустодиева: Хромолит. Б. М. Кустодиева: „Календарная стенка на 1922 г.“.

От А. В. Манганари: Офорты А. В. Манганари: „Мастерская художника в Петербурге на Ждановке“, „Разлив“, „Семья художника“, „Усадьба графа Орлова-Чесменского“, „Женщина в фартуке“, „Фронтиспис“, „Портрет Миши“, „Дама в большой шляпе“, „Женский портрет“, „Фруктовый сад“, „Новгородская губерния“, „Автопортрет“, „Иллюстрации к повести Погорельского“, „Монастырка“ (15 лист.), „Гатчина“, „Новгородский кремль“, „Угол мастерской“, „Моя мастерская“, „Эскиз для Иова“, „Эскиз к Перунову Острову“, „Фрагмент офорта из Новгородской серии“, „Натурщица“ (6 лист.), „За швейной машиной“, „Вид с балкона“, „Натурщик“, грав. на дер. „Великий Новгород“, „Вид с колокольни“.

От Г. С. Завадского: Грав. на дер. Г. С. Завадского: 18 Ex libris различных лиц.

От А. С. Петровского: 3 лубочн. картины, изобр. евангелистов Марка, Луку и Иоанна. №№ по Ровинскому 1326, 2—4. 5 Ex libris различных лиц.

От П. Е. Корнилова: Литогр. П. А. Шиллинговского „Пейзаж“, Лит. Г. С. Верейского „Пейзаж“, издания: „Русские гравюры“ П. А. Шиллинговский К. 1916; экз. № 447. „Н. И. Лобачевский в Казани“ К. 1926; экз. № 62. „Д. И. Архангельский“ К. 1926. „Альбом автолитографий“ худ-в: В. Белкина,

Г. Верейского, В. Волкова, Б. Кустодиева, В. Митрохина, П. Шиллинговского 12 лист. К. 1926; экз. № 233.

От В. Н. Домогацкого. Офорт акватинта В. В. Владимирова: „Pietà“, „Саломея“, из серии „Средневековье“; меццот. В. В. Владимирова: „Евангельский сюжет“, „Танец“, „Женский портрет“.

От Д. И. Шукина: Фронтиспис к изд. эпохи Екатерины I с ее портретом.

От Н. А. Павлова: гравюры его работы: цветн. акватинта „Пейзаж“, офорт „Морские суда“, сухая игла „Автопортрет“ (2 листа), меццотинто „Натурщица“.

От А. М. Эфроса: Альбом литографий Влад. Погонкина с В. Боровиковского „Образа, украшающие царские врата главного алтаря собора Казанской Божией Матери“ СПб 1819.

От М. Ф. Маттисен: Литогр. цв. Fred. W. Rose „Angling in troubled water“.

От О-ва изучения Русской Усадьбы. Офорт В. П. Острова „Весна“.

От В. В. Горшанова: 10 лит. по рис. Calame.

От Д. С. Айзенштадт: Грав. на дер. А. Д. Гончарова „Портрет С. А. Полякова“, А. А. Сидорова „Портрет В. Ф. Тимма“, оф. Е. С. Тейс „Порт. М. И. Авербаха“, 53 фотогр. карточки: портреты писателей и ученых.

От В. Я. Адарюкова: 110 Ex libris работы художников: Дмитревского, Кравченко, Шиллинговского, Рерберга, И. Н. Павлова, Пискарева, Литвиненко, Голлербаха, Соломки, А. Селина, М. Маторина, Лансере и др. Офорт Н. Дмитревского: „Автопортрет“, 24 фотографии с древних памятников искусства.

## ПРАВИЛА ДЛЯ ЭКСКУРСИЙ.

(Règles pour les excursions).

Для предварительной записи, переговоров и разъяснений всякого рода, связанных с экскурсиями, следует обращаться в Музей к старшему лектору-руководителю А. В. Живаго или лично, или по телефону 5-52-62 в дни и часы открытия Музея. Группы экскурсантов, желающие иметь руководителя от Музея, должны записаться за несколько дней. Для осмотра Египетского зала экскур-

сии допускаются только по предварительной записи. По воскресеньям и праздничным дням осмотр Египетского зала для групп экскурсантов возможен лишь от 10 час. 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 чел.



## ДНИ И ЧАСЫ ОТКРЫТИЯ МУЗЕЯ.

(Jours et heures d'ouverture du Musée).

Музей открыт для посетителей во все дни недели, кроме понедельников и четвергов, от 10 до 3-х час. дня (с 1-го марта по 15 октября от 11 до 4-х часов). Гравюрный Кабинет Музея открыт для занятий по средам, субботам и воскресеньям от 10 до 2-х час. зимой и от 11 до 3-х с 1 марта до 15 октября.

## НАУЧНЫЙ СОСТАВ МУЗЕЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ.

(Liste du personnel scientifique du Musée).

Директ. Музея—проф. Н. И. Романов.  
Ученый Секретарь—проф. Ю. В. Сергиевский.

Зам. Директ. Музея—проф. В. Е. Гиацинтов. Члены Правления Музея—А. М. Эфрос и Л. Я. Вайнер.

Заведующий Отделом Древнего Востока—проф. В. К. Шилейко.

Хранитель Отделения Древнего Египта—Т. Н. Бороздина-Козьмина.

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

Хранитель Отделения Античного искусства—Н. А. Щербаков.

Заведующий Отделом Картинной Галереи—проф. Н. И. Романов.

Хранитель Отделения итальянской школы—Д. И. Шукин.

Хранитель Отделения Французской школы—А. М. Эфрос.

Заведующий Отделом Гравюр—проф. А. А. Сидоров.

Хранитель Отделения русской гравюры—В. Я. Адарюков.

Библиотекарь—К. М. Малицкая.

Старшие помощники хранителей:

В. К. Андреева, А. И. Аристова, Н. А. Венкстерн, А. Ф. Гарелина, В. Д. Загоскина, В. Н. Лазарев, В. М. Невежина, И. С. Страхов, А. С. Стрелков.

Помощники хранителя:

В. И. Авдиев, В. Д. Блаватский, Н. Н. Водо, Е. В. Гольдингер, Н. Ф. Фролова, М. М. Кобылина, М. Э. Карпова-Холодовская, В. М. Ляховецкая, М. Э. Мсерианц, О. В. Николина, А. И. Пинт, С. С. Ряжская, В. В. Свистунова, Е. Н. Жудро, Е. В. Траубе-Иениш, Л. П. Харко, А. И. Цветаева.

Лекторы-руководители:

А. В. Живаго, А. Н. Замятина, Н. М. Лосева, Н. М. Черемухина.

Художники-реставраторы:

В. Д. Сухов, М. К. Юхневич, помощники реставратора—М. С. Родионов и В. Н. Яковлев.  
Фотограф—М. П. Гальперин.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Ответств. редакт.—Н. И. Романов.  
В. Е. Гиацинтов.  
А. М. Эфрос.



# СО Д Е Р Ж А Н И Е

(Table des matières).

	Стр.
Памяти Трифона Георгиевича Трапезникова. <i>Н. Романов.</i> . . . . . (A la mémoire de T. G. Trapeznikov—par <i>N. Romanov</i> ). . . . .	} 1
О достройке здания Музея. <i>А. Эфрос.</i> . . . . . (Projet d'agrandissement de l'édifice du Musée, par <i>A. Efros</i> ). . . . .	} 5
Библиотека Музея Изыщных Искусств. <i>К. Малицкая.</i> . . . . . (La Bibliothèque du Musée des Beaux Arts, par <i>X. Malitzkaya</i> ). . . . .	} 9
Английская гравюра XX века в Музее Изыщных Искусств. <i>В. Невежина.</i> . . . . . (Gravure anglaise contemporaine au Cabinet des Estampes du Musée des Beaux Arts, par <i>V. Nevejina</i> ). . . . .	} 12
Кипрские вазы и терракоты. <i>М. Кобылина.</i> . . . . . (Vases et terre-cuites chypriotes, par <i>M. Cobylyna</i> ). . . . .	} 18
Античные подлинники Музея Изыщных Искусств: (Originaux antiques du Musée des Beaux Arts)	
I. Три римских портретных бюста. <i>Н. Щербаков.</i> . . . . . (Trois bustes-portraits romains, par <i>N. Tcherbakov</i> ). . . . .	} 21
II. Терракотовая статуэтка Эроса. <i>С. Разумовская.</i> . . . . . (Statuette d'Eros en terre-cuite, par <i>S. Razoumousskaya</i> ). . . . .	} 25
Рельефный портрет Иоганна Фридриха Саксонского. <i>В. Гуацинтоз.</i> . . . . . (Portrait en relief de Jean-Frédéric de Saxe, par <i>W. Ghiazintov</i> ). . . . .	} 27
Бронзовая группа работы Якопо Сансовино. <i>В. Шилейко-Андреева.</i> . . . . . (Groupe en bronze de Jacopo Sansovino, par <i>V. Schileyko-Andreyeva</i> ). . . . .	} 28
Мадонна с младенцем и ангелами. Итальянский примитив XIV в. <i>В. Шилейко-Андреева.</i> (Une madonne à l'enfant et quatre anges. Primitif italien du XIV s., par <i>V. Schileyko-Andreyeva</i> ). . . . .	} 30
«Сатир, играющий на свирели» Як. Иорданса. <i>В. Загоскина.</i> . . . . . («Le satyre jouant de la flûte» de J. Jordans, par <i>V. Zagoskina</i> ). . . . .	} 32
«Зачем нужна аудитория Музею?» <i>Н. Романов.</i> . . . . . (A quoi sert l'auditoire du Musée? par <i>N. Romanov</i> ). . . . .	} 35
Тематические выставки Музея Изыщных Искусств в 1925/26 г. <i>Н. Черемухина.</i> . . . . . (Expositions à thèmes du Musée des Beaux Arts, par <i>N. Tchéré moukhina</i> ). . . . .	} 38

## Х Р О Н И К А

(Chronique)

Работа Музея в 1926 г. . . . . (Travaux du Musée en 1926). . . . .	} 39
Об'яснение коллекций . . . . . (Explication des collections). . . . .	} 41
Перечень новых поступлений. . . . . (Sommaire des acquisitions nouvelles). . . . .	} 43
Правила для экскурсий. . . . . (Règles des excursions). . . . .	} 48
Дни и часы открытия Музея . . . . . (Jours et heures d'ouverture du Musée). . . . .	} 49
Научный состав Музея Изыщных Искусств. . . . . (Liste du personnel scientifique du Musée des Beaux Arts). . . . .	} 49



