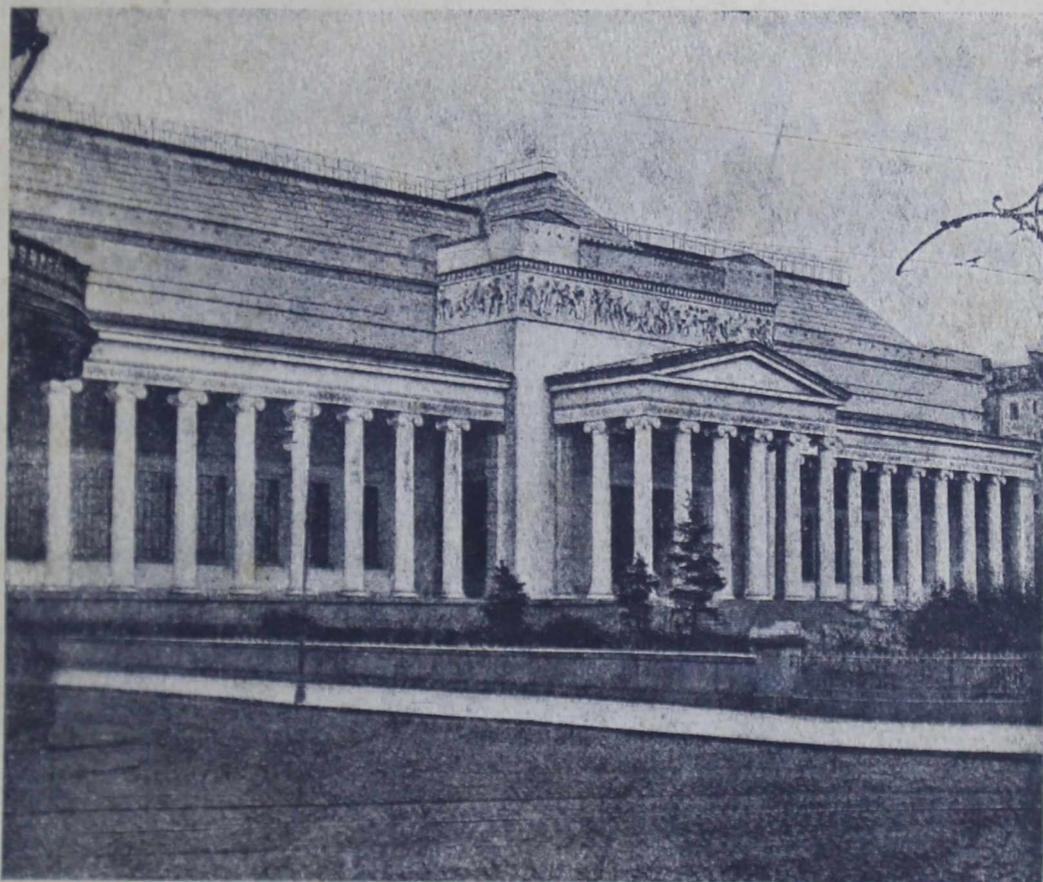


379.44(c) 71(c-m)

Ж-71

ЖИЗНЬ МУЗЕЯ

БЮЛЛЕТЕНЬ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ
ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ



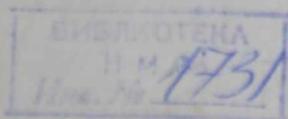
№1

Год I

1925

МОСКВА

16 ОКТ 2009



ПРОВЕРЕНО

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

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

$\frac{8}{4}$

7 1731

24

379.44(с)71(с-м)
Ж-71

ИЗ КНИГ
С.П. Григорова

7М
№ 71

ЖИЗНЬ МУЗЕЯ

Бюллетень Государственного Музея Изящных Искусств

№ 1-й

М А Й

1925 г.

К Ч И Т А Т Е Л Ю.

(Au Lecteur)

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

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

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

Принужденный, в силу исторических судеб своего роста и ради наибольшей

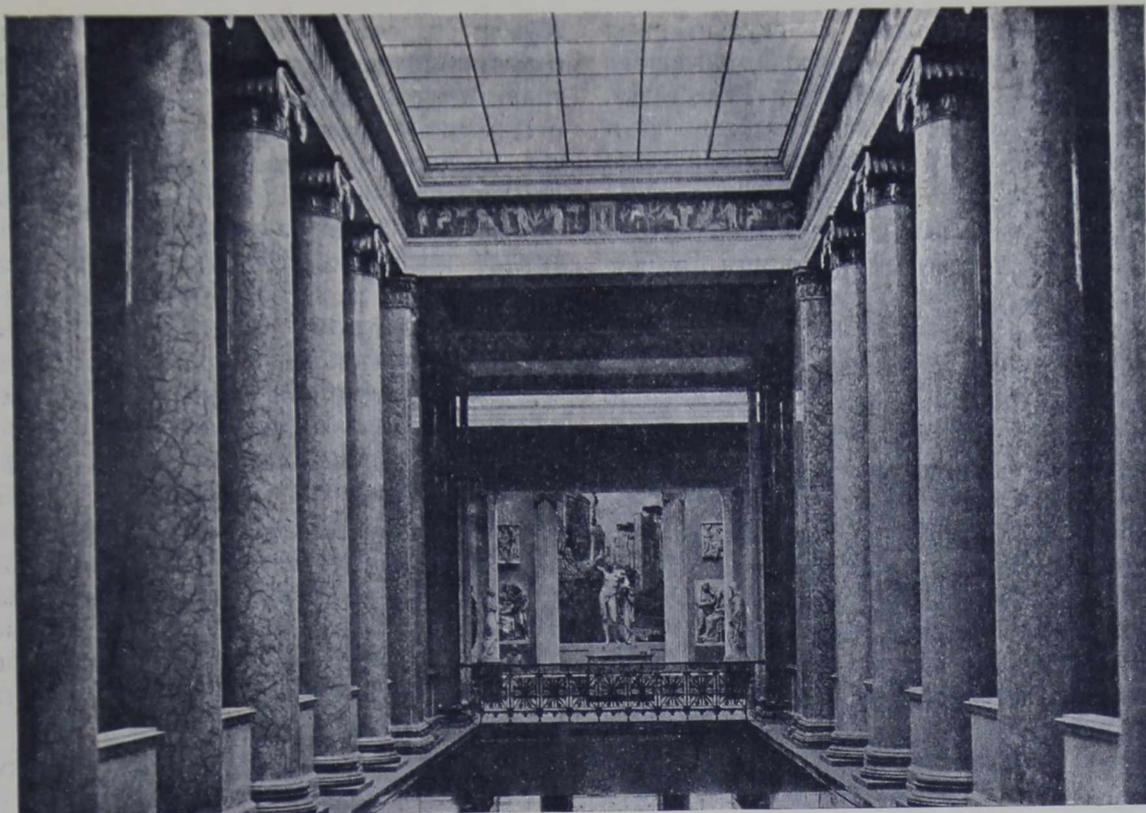
научной полноты в подборе материала, сохранить свой давно сложившийся тип большого столичного собрания, современный большой музей, с его разнообразными и развитыми функциями, в частности, с его культурно-воспитательной работой, не может не стремиться к установлению самой тесной и живой связи с широкой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

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

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

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

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



Мраморная лестница. 2-й этаж.

Escalier de marbre. 2-d étage.

РЕОРГАНИЗАЦИЯ МУЗЕЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

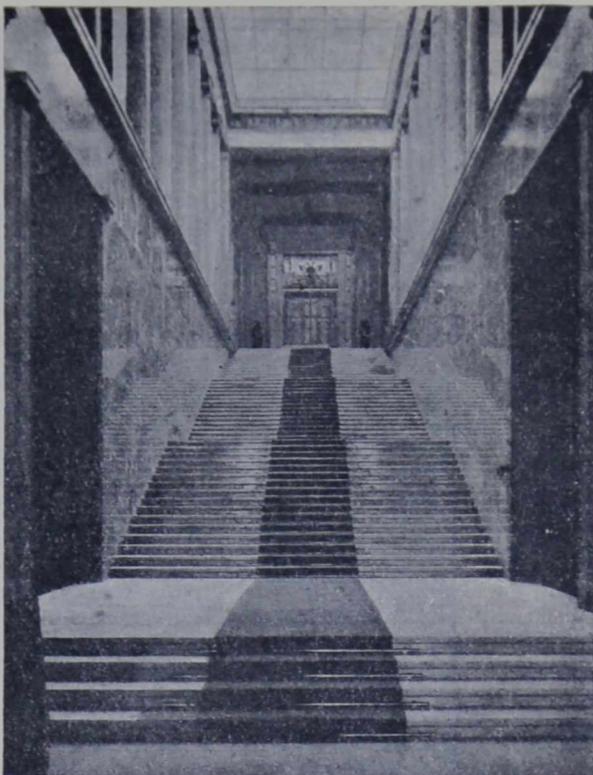
(4 зала из 23-х), и совсем не нашлось места в Музее скульптурным произведениям эпохи Барокко, Рококо, Классицизма и 19-го века. В таком составе коллекций нового Музея сказалась его историческая связь с прежним „Кабинетом Изыщных Искусств“, служившим в качестве пособия для преподавания истории античного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

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

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

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

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



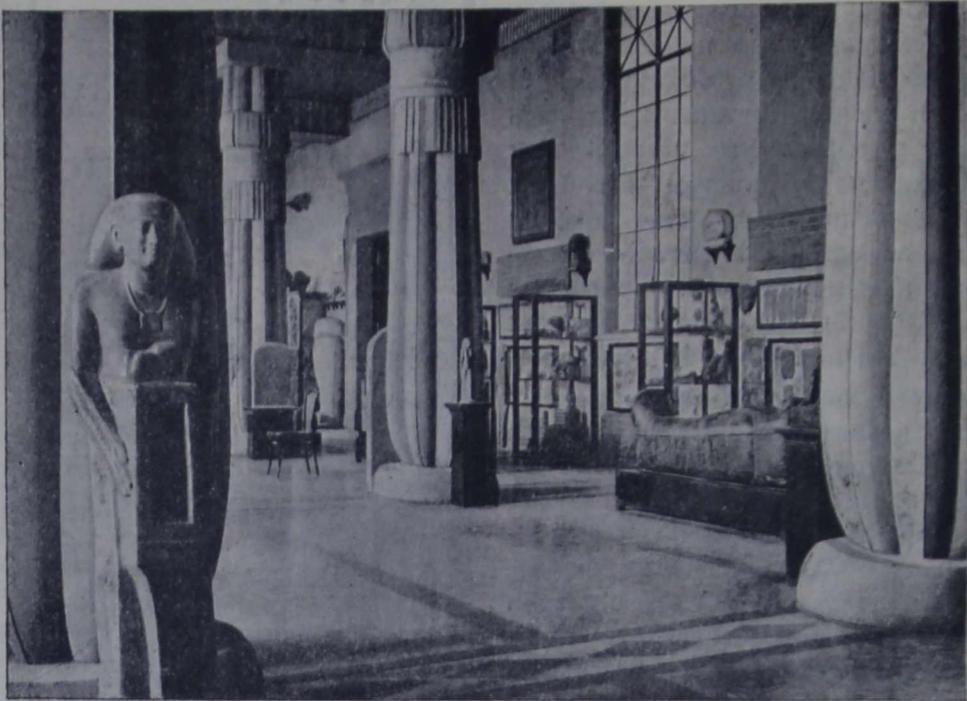
Мраморная лестница. Escalier de marbre.

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

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

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

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



Зал Древнего Египта.

Salle de l'ancien Egypte.

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

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

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

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



Зал картин Голландской школы.

Salle de la p...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

КУЛЬТУРНО - ПРОСВЕТИТЕЛЬНАЯ РАБОТА В МУЗЕЕ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**) По предварительной записи.

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

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

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

Н. Романов.

ЛЕГЕНДА О ГРЮНЕВАЛЬДЕ.

(Légende de Matthias Grunewald).

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

Balthasar de Monconys, 1665.

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

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

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

Но очевидно *habent fata sua*... художники, подобные Грюневальду, и к приближающейся 400-летней годовщине его смерти (1528—29 г.) перед нами опять поставлен ребром вопрос о подлинном имени того, кого мы привыкли называть Грюневальдом. Опубликованные недавно Zülch'ом⁷⁾ новые данные франкфуртских архивов о мастере Маттиасе Нейдхарте-Готхарте из Вюрцбурга, умершем в 1528 г. послужили поводом для другого исследова-

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

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

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

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

⁷⁾ Repertorium für Kunstwissenschaft, XL и XLIII.

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

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

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

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

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

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

М. Фабрикант.

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

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

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

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

ХРОНИКА.

(Chronique)

ТОРЖЕСТВЕННОЕ ОТКРЫТИЕ МУЗЕЯ.

(Inauguration Solennelle du Musée).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ПРАВИЛА ДЛЯ ЭКСКУРСИЙ.

(Règles pour les excursions).

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

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

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

ДНИ И ЧАСЫ ОТКРЫТИЯ МУЗЕЯ.

(Jours et heures d'ouverture du Musée).

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

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

ПЕРЕЧЕНЬ НОВЫХ ПОСТУПЛЕНИЙ.

(Sommaire des nouvelles acquisitions).

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

А. Переданы Отделом Музеев Главнауки

а) В Отдел Древнего Востока.

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

б) В Отдел Скульптуры

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

в) В Отдел Картинной Галлерей.

1. Бронзино Анджело „Портрет архитектора“.

Б. Приобретены Музеем

а) В Отдел Древнего Востока.

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

б) В Отдел Скульптуры

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

в) В Отдел Гравюры

1. Гравюры.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Издания.

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

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

3. Рисунки.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Н. П. Феофилактов, „Пейзаж“.

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

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

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

В. Принесены в дар от частных лиц.

От В. Я. Адарюкова: „Ex libris“ Савонько раб. Изенберга, „Ex libris“ Рейхманн раб. Mondran, „Ex libris“ П. Е. Корнилова раб. Шиллинговского, шесть „Ex libris“ и литографии: портрет П. Е. Корнилова раб. Верейского, портрет Войновой,

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

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

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

НАУЧНЫЙ СОСТАВ МУЗЕЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ

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

Директор Музея—проф. Н. И. Романов.

Ученый секретарь—А. Л. Любимов.

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

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

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

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

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

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

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

Заведующий Отделом Гравюр—Т. Г. Трапезников.

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

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

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

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

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

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

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

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

Фотограф—С. И. Гальперин.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

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

СОДЕРЖАНИЕ.

Table des matières

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

ХРОНИКА.

Chronique.

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

1970 H.

50

