Аргонавты
1923г.
№ 1

Ф 41
335

У 41/335

АРГОНАВТЫ

1923

Сдано в набор 19 22 г.

Печатных
листов
6
1871

Книга имеет:

Печатных листов	Выпуск	В переплетн. един. соедин. №№ вып.	Таблиц	Карт	Иллюстр.	Служебн. №	Наклад и писка
6							

1871

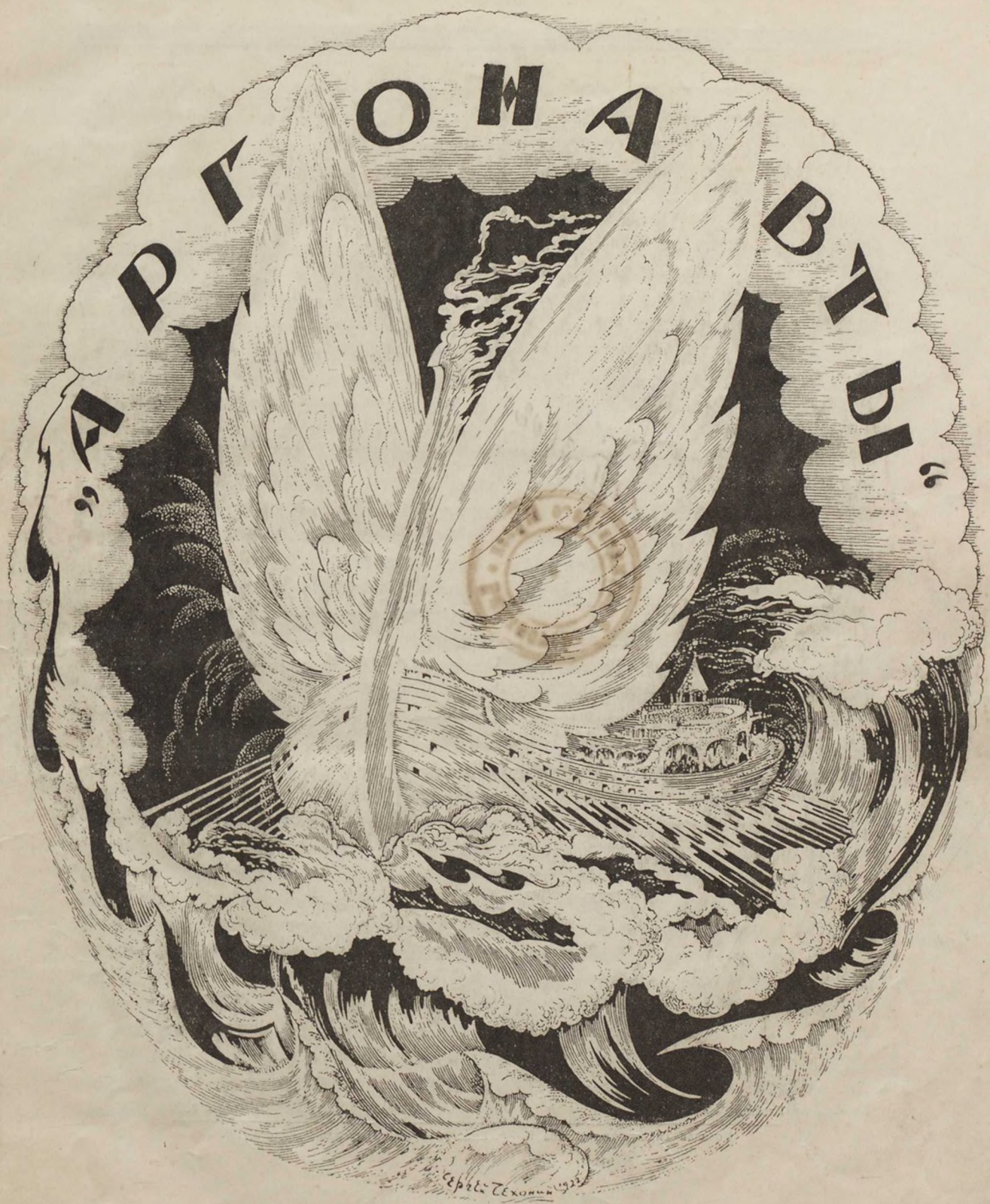
77

11$
337

V 41/335



V 41/335



Хлп-3602
Библиотека Военной академии РККА

Главлит № 4525. Тираж 2.000

Военная Типография Штаба Р.-Кр. Красной Армии (Площадь Урицкого, 10).

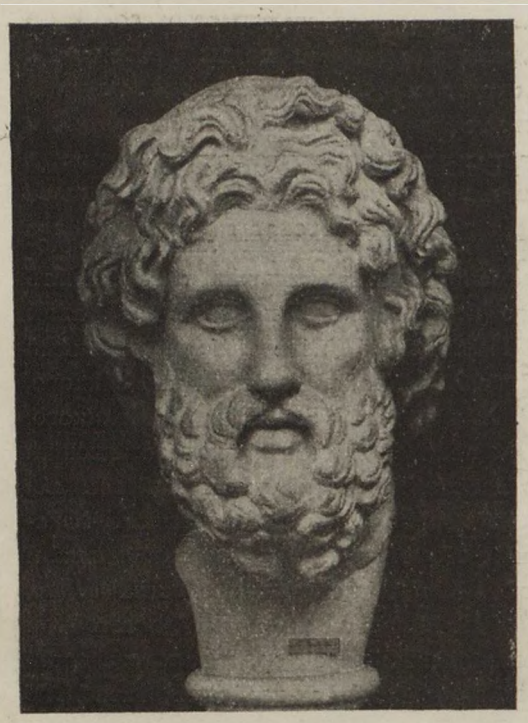
2007332700

АЛЕКСАНДР ВЕЛИКИЙ И ГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.

ИСТОРИЯ называет некоторые эпохи именами великих людей, воплощавших идеи и чаяния своего времени или наложивших свою печать на все проявления жизни данного исторического периода. В таком смысле мы говорим об эпохе Перикла, о веке Августа; такими центральными фигурами мы считаем Людовика XIV, Наполеона, Петра Великого, Екатерину II. Третья четверть IV в. до Р. Х. носит имя Александра Великого; чрезвычайно трудно, однако, дать хотя бы до некоторой степени исчерпывающий ответ на вопрос, в какой мере Александр действительно является фокусом для культурной жизни эпохи, или даже только на вопрос о значении великого македонца для искусства своего времени. С одной стороны наши источники слишком мало говорят о личности царя, а с другой стороны история искусства IV в., в особенности же второй его половины, исследована в далеко не достаточной мере. Поэтому моя статья имеет несколько эскизный характер, и гипотеза занимает в ней очень много места. Я попытаюсь в общих чертах изложить, насколько личность Александра могла явиться идеалом эпохи, и в каком смысле появлению ее следует придать большое художественно-историческое значение.

Для того, чтобы понять настроения эпохи, мы должны себе представить жалкое положение Греции в момент появления на исторической сцене Александра, и выяснить себе, как эти настроения отражаются в искусстве эпохи.

Греческий творческий дух в своем корне имеет индивидуалистический характер; в этом отношении он стоит в прямой противоположности к коллективистическому духу Востока. Политические и экономические причины привели к первому крупному столкновению между этими мирами на рубеже VI и V в.; победы над персами были одним из признаков эмансипации греческого духа от влияния Востока. Классический V век—эпоха величайшего расцвета эллинского духа—дает нам полную картину развития истинно греческой культурной жизни, от периода начинаний с его богатейшим и всестороннейшим творчеством к периоду классической стилизации форм и дальше—к разложению этих элементов в барочных формах конца века. В политической жизни такое развитие нашло себе отражение в мощном размахе внутренней и внешней политики Афин непосредственно после персидских войн, далее в блестящем периоде афинской гегемонии и демократии во время Перикла и, наконец, в столкновении Афин со Спартой, когда пелопонесская война разрушила не только все панэллинские идеалы, но сделала также невозможной дальнейшую борьбу с Востоком и привела к полному



Асклепий.
Лондон.

Asklépios.
Londres.

внутреннему банкротству греческих государств. Политическая жизнь первой половины IV в. дает картину жалкого самоуничтожения. Непрекращающиеся войны между отдельными городами-государствами подорвали в корне экономическую жизнь Греции, а в политическом отношении поставили ее в полную зависимость от персидского царя, продиктовавшего, наконец, в 386-м г. позорный мир Анталкида, даровавший „свободу“ отдельным греческим городам, а фактически уничтоживший возможность об'единения эллинства.

Такое положение создало особую напряженную атмосферу. Высокая культурность V в. не была сведена на нет ни пелопоннесской войной, ни последующими войнами, но она должна была преобразоваться. Эллинский индивидуализм был принужден развиваться в более узких рамках. Творческие силы не находили себе применения в крупных государственных задачах и начали действовать уже не в ширь, а в глубь. Результатом такого культурного развития было необычайное усложнение психической жизни личности, которое нашло себе выражение в самой известной статуе знаменитого ваятеля Лисиппа, которому Александр отдавал предпочтение перед другими скульпторами своего времени: изображен юноша „Апоксиомен“, т. е. чистящий свое тело после борьбы от пыли палестры при помощи скребницы. Для этой статуи характерно почти полное разложение массы, которая заменена сложной системой линий, действующих друг против друга и взаимно держащих себя в равновесии. Если постановка ног дает фигуре сильное движение в одну сторону, то этот мотив находит себе противодействующую силу в нижней части туловища; верхняя же часть его опять следует первоначальному направлению, а голова имеет поворот в противоположную сторону. Линию движений фигуры снизу вверх можно, следовательно, изобразить в виде зигзага. Для такого сложного ритмического построения плоскость не давала достаточно свободы движения, оно нуждалось в пространстве, чтобы развернуться во всем своем богатстве. И вот вытянутая вперед рука создает такое идеальное пространство для фигуры, и мы видим, как то сложное дви-

жение сил, которое мы наблюдали в плоскости по направлению снизу вверх, наблюдается и в расположении отдельных частей тела в пространстве. Сложные движения фигуры вызывают впечатление внутреннего беспокойства, впечатление, которое, так сказать, определяется наклоном головы и ее выражением. Рот усиленно дышет, на лбу глубокая нервная складка, глаза прищурены, как у человека, которому мысли не дают покоя, у которого одно ощущение перебивается другим, нервы которого взвинчены и с болезненной чуткостью реагируют на каждую мелочь.



Александр Великий.
Константинополь.

Alexandre le Grand.
Constantinopole.

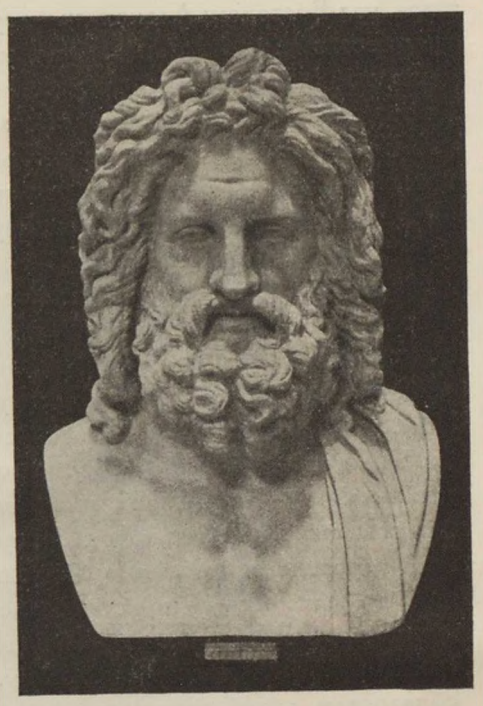
Апоксиомен Лисиппа есть идеальное изображение эллина второй половины IV в., и, только понимая его, мы в состоянии понять настроение эпохи и значение для нее личности Александра. Этот эллин, погруженный в анализ своего я, воспринявший достижения огромного культурного развития, уже не обладает непосредственной ударной творческой силой; он чувствует свою внутреннюю слабость и в нем пробуждаются самые противоречивые на первый взгляд настроения. Он склонен к романтическим настроениям сантиментального характера, даже с некоторым уклоном в сторону мистики, он с любовью погружается в изучение великого прошлого, которое рисовалось ему уже в светлых красках „классического“, но он преклоняется также перед силой, даже грубой, и склонен согласовать носителя такой силы со своими внутренними идеалами.

На почве этой сложной психологии мог быть создан образ бога-врача Асклепия, как он представлен в прекрасной голове—в Британском музее, на которой, благодаря чрезвычайно искусно проведенному параллелизму линий в горизонтальном направлении и применению мягких теней, охарактеризован тип самоотверженного врача, исцелителя человечества. Рядом с Асклепием—образ Зевса, представленный головой из Отриполи в Ватикане, в которой с величием гомеровского образа сочетается нервность напряженной психики, сверхчеловеческая сила воли—с трагической внутренней борьбой.

Поза есть признак внутренней слабости. Наряду с изображениями сложной психической жизни в это же время должна была появиться склонность к формальной внешней красоте, к театральной величавой позе. Статуя Софокла в Латеранском музее иллюстрирует такое настроение: на ней каждая линия продумана, каждое движение сознательно стилизовано в смысле самодовольного величия и эффектности. А Аполлон Бельведерский является представителем крайнего фланга такого направления. Аполлон академичен во всех отношениях, а создание такого типа в то же время, как возник Апоксиомен, весьма показательно. Аполлон—естественная реакция против Апоксиомена. Если в этом последнем новый эллин показал себя во всей своей сложности, то в первом дан тот идеал, который он себе мыслил вне себя, идеал силы и красоты, дух того великого прошлого, которое было, однако, для него закрыто туманом своей романтической души, того прошлого, сути которого он по складу своей психической жизни не мог понять. Он стремился расположить фигуру в возможно простых аспектах, в ней нет смелых раккурсов Апоксиомена; голова обращена в профиль, тело дано в фас, вся статуя развертывается в одной плоскости, фон которой дает расположенный в стиле скульптур Парфенона плащ. Но художник не мог отрешиться от своего я, как продукта эпохи; длинные пропорции фигуры, линий, ритм в движениях туловища и рук решительно отодвигают ее от простых, мощных образов V в. Факт подражания классическому идеалу налицо, но понять этот идеал в его сущности художник уже не был в состоянии. Результатом является академическая поза с оттенком театральности.

В период таких настроений появилась личность Александра Македонского и сделалась новым об'ектом художественного перевоплощения. Эта личность предоставляла бесконечное количество возможностей и могла подвергаться самой различной интерпретации. Эта личность с одной стороны являлась воплощением идеалов, которые себе ставила эпоха, с другой—целиком принадлежала к этой эпохе и вмещала в себе все ее противоречивые настроения. Александр был тем героем, о котором мог мечтать эллинский мир. Хотя македонцев охотно называли варварами, но все-таки признавали в них эллинов, и этот эллин завершил заветную борьбу с Востоком, низверг персидского царя, сделал греческий язык и греческую культуру господствующими на территории древних восточных государств, даже Египта. Как бы поверхностна ни была эта эллинизация Востока, но достаточно было одного факта основания многих десятков эллинских „Александрий“ во всех частях древнего мира, чтобы удовлетворить тщеславие эллина. Походы его с их быстротой и совершенно непонятными иногда успехами, носили почти сверх'естественный характер, а личность великого военачальника получила ореол божественности. Развитие македонского владычества в Азии проникнуто эпическим настроением и великим пафосом, а сам Александр в значительной мере способствовал перенесению этого пафоса на его собственную персону.

Но один внешний пафос никогда не убедителен, если в основе его не лежит действительно патетическая а, тем самым, в известном смысле, трагическая личность. Поза Александра, которая могла являться об'ектом изучения для художника Аполлона Бельведерского, не была только внешне театральной. Личность его чрезвычайно сложна и в этой своей сложности имела много родственного с психикой нового эллина, воплощенной в Апоксиомене. Со стороны отца он унаследовал ясный, государственный ум, необычайный организационный талант, но от матери он получил наследство противоположного характера. Олимпиада происходила из рода эпирских царей и не была чужда мистическим культам. Страстность ее натуры „дионисовское" начало перешло также к ее сыну, и во всех конфликтах с Филиппом Александр находился на стороне матери. Нередко мы встречаемся в дальнейшей жизни Александра с проявлениями дикой, подчас, страстности, которая приводила его то к чрезмерному возвеличению самого себя, то, к не менее чрезмерному, страшному самобичеванию. Приэтом Александр впитал в себя всю культуру современного эллинства, которую он воспринимал из рук такого выдающегося его представителя, как Аристотель.



Зевс.
Рим, Ватикан.

Zeus.
Rome, Vatican.

На такую личность были обращены взоры всего человечества, изображение ее было новой задачей для искусства. Многогранность этой личности давала бесконечное количество возможностей, богатство ее позволяло каждому взять то, что ему казалось наиболее родственным и соответствующим его идеалам. Вот почему эта личность никогда и нигде не теряла своей действенной силы, превращаясь даже в героя фантастических сказок, или облекаясь в латы средневекового рыцаря.

При таких условиях в изображениях Александра иконографическая точность должна была отступить на задний план. Являясь „идеалом" в разных аспектах, его портрет должен был получить значение типа. Мастер Аполлона Бельведерского, может быть, афинянин Леохар, изобразил его в виде героя, „нового Ахиллеса", почти совершенно отказываясь от передачи индивидуальных черт. Александр, как воскреситель славного прошлого, как носитель победы эллинского

мира над Востоком; Александр—герой эпоса: такую проблему поставил себе этот художественный круг и выбрал мотив, внешние очертания которого заимствованы из классического искусства средины V в. Так называемый Александр Ронданини в Мюнхене дает нам хорошие представления об идеале этих мастеров. К сожалению, руки неправильно добавлены реставратором: они держали два копья. Александр был изображен, следовательно, как герой сражений, может быть, как нанесший решительный удар в битве при Херонее по греческой „свободе“, которая привела к победе греческого духа над миром. Кудри мягкими линиями обрамляют лицо, в глазах—чарующий блеск взора Аполлона. В противоположность Леохару или вообще неоклассицизму в античном искусстве, другой мастер усмотрел в Александре более человеческий идеал. Повидимому, он принадлежал к тому же кругу, как художник, создавший образ Асклепия Милосского. Великий царь изображен еще юношей, в его глазах таинственный блеск, не светлый взор Аполлона или нового Ахиллеса; в них лежит та же тоска, тот же мягкий, слегка расплывчатый, взор, как в голове Асклепия.

Пафос еще сильнее подчеркнут в голове, хранящейся в Британском музее, по всей вероятности, александрийской работы. Голова рассчитана явно на живописный эффект. Судя по обработке верхней и задней частей, эти части были приделаны из гипса или подобного материала, позволяющего более живописную трактовку; волосы, таким образом, по всей вероятности, покрытые позолотой, образовали яркий контраст с блестящей поверхностью мрамора лица и с его мягкими, не менее живописными тенями. Эти тени размещены весьма искусно по всему лицу, но особенно сгущаются над глазами, придавая им глубоко патетический характер. Эта глубоко прочувствованная скульптура создана уже в III в., полвека после смерти Александра. Она нам показывает, в каком виде образ великого царя жил в памяти египетско-эллинистических александрийцев. Этот образ—прямая противоположность Александру Ронданини. Если в этом последнем абсолютно преобладает „аполлоновский элемент“, то доминирующей чертой александрийской головы является мистическое „дионисовское“ начало. И тот, и другой элементы были представлены в личности Александра. Секрет неимоверной ударной силы этой личности об'ясним лишь из такого сочетания.

Подобные личности легко поддаются обоготворению. По всей вероятности, сам Александр верил в свое божественное призвание, и когда жрецы Зевса-Амона провозглашали его сыном бога, он едва ли смотрел на такое обоготворение, как на чисто-политический акт, долженствовавший легитимировать его в глазах правоверных египтян. Портрет в Капитолийском музее дает нам изображение Александра, как бога солнца; голова была окружена золотыми лучами. В известной степени такое понимание похоже на точку зрения художника Александра Ронданини. Но если сопоставить эти два изображения, какой мелочной, даже скучной, кажется мюнхенская статуя! Мастеру капитолийской головы явно не

были чужды стремления к классическому величию, но его нельзя называть академистом. В его произведении звучит новая нота, которая должна была превратиться в основной тон целой художественной школы в эпоху эллинизма:



Софокл.
Рим, Латеран.

Sophocle.
Rome, Lateran.

нота пафоса барокко. Портретные черты удержаны в бо́льшей мере, чем на голове статуи Ронданини; но они получили крупные формы в согласии с монументальными линиями вьющихся кудрей, с патетическим наклоном головы, с мощным взором. Тип Александра в этом портрете слит с типом Гелиоса,

и изображение бога солнца в дальнейшем развивалось под влиянием этого портрета Александра, а не наоборот.

Традиция повествует, будто сам Александр позволял делать его портреты только трем мастерам: ваятелю Лисиппу, живописцу Апеллесу и резчику Пирготелю. Мы видели, что целый ряд различных мастеров, которые ничего общего с этими художниками не имели, углублялся в новую художественную проблему, да и та же традиция называет имена других художников, сделавших портреты Александра. Такое изречение мы должны, следовательно, понимать так, что Александр отдавал особое предпочтение произведениям указанных трех мастеров и, может быть, только им позволял делать эскизы с натуры.

Любопытно, почему Александр в такой мере увлекался творчеством Лисиппа. Лисипп один только, говорит наш источник, был в состоянии передать в своих изображениях царя не только „львиную“ наружность, но, вместе с тем, и „влажность его глаз“. „Влажность“ взгляда? Такое выражение употребляется иногда, чтобы охарактеризовать томный взор Афродиты, как выражение расплывчатого, слегка сантиментального духа скульптур Праксителя. Конечно, не об этом идет речь. Но всмотримся в глаза Апоксиомена. Действительно, в них есть эта „влажность“; это—немного расплывчатое выражение глаза, взор которого не устремлен на какую-нибудь определенную цель, а глядит вдаль, в пространство, ища чего-то неопределенного и неопределимого; это—взор нервного, во многом разочаровавшегося человека. И все эти нервные движения Апоксиомена, это судорожное разбрасывание сил об'ясняется именно этим взглядом, этим исканием, этой невыразимой тоской. Думается, русское слово „тоска“, не существующее в других европейских языках, лучше всего об'яснит выражение „влажность“, у нашего греческого источника. Такая т о с к а, следовательно, была связана с „львиным“ видом царя в портретах руки Лисиппа.

В Пергаме была найдена голова, которую долгое время не хотели признать, как изображение Александра, за отсутствием в ней „героического“ элемента. Теперь, однако, можно считать общепризнанным мнение, что мы имеем в этой голове не только самый лучший портрет великого македонца, но именно одно из знаменитых изображений руки Лисиппа. В этой голове, действительно, как будто, мало героического; по крайней мере, в ней нет ни внешней красоты Александра Ронданини, ни пафоса капитолийского Александра. Особое величие, „львиное“, однако, в нем есть; оно лежит в широко открытых глазах, в длинных прядях волос. Но все-таки преобладающий элемент другой. Голова каким-то судорожным движением наклонена в сторону левого плеча, на лбу глубокие складки, губы слегка приоткрыты, он усиленно дышет—все это говорит о глубоком, трагическом страдании; это выражение Апоксиомена, возведенное в трагическую степень. Лисипп изобразил Александра, не героя, не бога, а человека; приэтом, человека с глубоко страдающей, мистической душой, которому доступна вся скала чело-

веческих переживаний от высшей радости до глубочайшего отчаяния, который мог быть и героем, и рабом своего же я.

Александр любил эти работы Лисиппа: он в них узнавал себя, не только те частицы своей личности, которые могли передать другие...

Большой славой пользовались портреты Александра, не только Лисиппа, но и Леохара и других мастеров. Искусство нашло новый идеал, новый об'ект изучения. Причина ясна сама собою. Эта личность воплощала собою всю трагедию эпохи, все страдания отживающего свой век эллинства; она была, однако, преисполнена также непосредственной творческой силы и тем самым могла быть обоготворяемым идеалом, твердой опорой веры в будущее; она распространяла вокруг себя ту атмосферу великого пафоса, которой дышала вся последующая эпоха. Она была и прошлым, и настоящим, и будущим.

Борьба Запада с Востоком пришла к концу и закончилась об'единением этих двух противоположных мировоззрений. Александр был эллином по образованию и надевал тиару персидского царя. Эллин-человек и царь-бог Востока. На изображении личности Александра последние эллинские художники старого мира испытывали свои силы. В этих попытках мы видим последние усилия эллинского индивидуального творчества. Личность Александра установила новый стиль; она создала то единое русло обще-эллинистического искусства, в которое влились все отдельные, индивидуальные течения эллинства. В барочном пафосе нового стиля индивидуум отступал на задний план, являясь не столько великим творческим художником, сколько более или менее хорошим мастером на службе у единого великого нового стиля, суть которого продиктована элементом, лежащим вне чисто-художественной сферы. В „общем стиле" эллинизма лежит тот восточный элемент, который и в формальном отношении одержал верх через много веков в византийском искусстве. В великом пафосе Александра, в созданном им новом мире растворился эллинский индивидуализм.

О. Вальдгауер.

ПРИМЕЧАНИЕ.

Вопросы иконографии Александра впервые были разобраны научно Koepp: Über das Bildnis Alexanders des Grossen (52. Berliner Winekelmannsprogramm) Berlin, 1892. Наиболее полное собрание материала дал Ujfalvy: Le type physique d'Alexandre le Grand. Paris, 1902. Художественно-исторической критике эти вопросы были подвергнуты в книге Waldhauer: Über einige Porträts Alexanders des Grossen. München, 1903. Весь материал сопоставлен Schreiber: Studien über das Bildnis Alexanders des Grossen. Leipzig. 1903. и Bernoulli, Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Grossen. München, 1905, которому возражали Hauser в Berliner philologische Wochenschrift 1905 и О. Ф. Вальдгауер в Зап. Арх. Общества 1908. В этих исследованиях дана дальнейшая специальная литература. См. также хорошо иллюстрированную монографию Koepp: Alexander der Grosse (Monographieen zur Weltgeschichte IX) 1899.

ЖИВОПИСЬ И МУЗЫКА.

(Музыкальные сюжеты на картинах Эрмитажа).

ЛЮБИТЕЛИ живописи знают, как часто на картинах прошлых веков, особенно у художников XV и XVI столетий, встречаются изображения музыкальных сцен и музыкальных инструментов. Хоры ангелов воспевают гимны Богородице, небесные оркестры сопровождают это пение игрой на различных инструментах. Линии и краски, каким-то волшебством, переходят в мелодии и гармонии, в живописную сущность вторгается музыкальный элемент, стираются грани между двумя художественными мирами и широкое применение живописцами музыкальных атрибутов воочию свидетельствует на этих картинах о духовном родстве художников кисти и звуков. Современный исследователь может на основании таких иконографических материалов восстановить картину музыкального быта далеких столетий и создать себе представление, каков был музыкально-исполнительский состав давнопрошедших веков. Дело в том, что есть большие эпохи в истории, о музыкальном быте которых мы имеем сведения только из косвенных источников, литературных описаний, картин, так как памятников музыкального творчества, нотных записей до нас совершенно не дошло. Но по средневековым миниатюрам и картинам Возрождения, богатым подробностями музыкального характера, можно было бы написать чрезвычайно интересный этюд о том, как развивались музыкальные инструменты, каким образом об'единялись они в различные ансамбли, какую роль музыка играла в домашней и общественной жизни прошедших времен.

Свирель и кифара—национальные инструменты древних греков—часто встречаются на их скульптурных изображениях и в вазописи. Аполлон Мусагет изображался с кифарой в руках, а на греческих вазах мы встречаем даже изображение целых музыкальных сцен, свидетельствующих о том, в каком почете находилась музыка, и как много внимания уделялось ей в деле воспитания юношества. Раннее средневековье на музыку смотрело иначе. Музыка признавалась греховной игрой, порождением злой стихии. Но вместе с тем церковь очень рано поняла, какое могущественное средство религиозной пропаганды искусство звуков. Против народной песни, светской музыки велся ожесточенный поход, но в церковной службе она начинает принимать все большее и большее участие. Размеренное церковное пение первого тысячелетия христианской эры, подобно мозаикам, покрывавшим стены храма, отличалось отсутствием всякой чувственной красоты, способной пленить слух.

Когда под влиянием новых художественных идей, зародившихся в Италии, строгие романские базилики сменились архитектурными поэмами готики, наступил золотой век средневековой музыки. Из линий и красок мастерами готики создан был целый фантастический мир, полный неожиданных странных чар. А наряду с готическим зодчеством в XV и XVI веке зарождается многоголосное искусство фламандских композиторов, по своим художественным задачам близкое архитектуре того времени. Любопытно, что развитие живописного колорита в эту эпоху вызвало также утонченное чувство краски в звуках, и нидерландские музыканты XV и XVI века могут быть названы первыми музыкальными колористами.

В современной музыкальной науке спорным является вопрос о том, для какого состава предназначались грандиозные многоголосные композиции фламандцев. Исполнялись ли они только хорами без инструментального сопровождения, или, напротив того, инструментальным партиям отводилась в них господствующая роль? Дошедшие до нас партитуры нидерландцев не дают нам никаких указаний относительно исполнительского состава. И вот на помощь музыкальной науке приходит живопись. Одно из старейших изображений музицирующих ангелов имеется на створках гентского алтаря, принадлежащего кисти Яна и Губерта Ван-Эйка. Авторы гентского алтаря дают картину тогдашней церковной музыкальной службы. Из этого живописного документа явствует, что богослужебное пение сопровождалось игрой на многочисленных инструментах, органе, ручных арфах, виолах; это во всяком случае опровергает господствовавшее в истории музыки еще недавно мнение о том, что нидерландцы писали свою музыку исключительно для хора без сопровождения инструментов. Фламандские мастера перенесли, как известно свое искусство многоголосного письма и на юг, в Италию. Как только в Венеции упрочилась новая композиционная школа, возглавлявшаяся Мессером Адрианом (нидерландцем Виллартом), так в итальянской скульптуре и живописи начинают появляться изображения вокальных ансамблей вроде детских хоров у Луки делля Роббья. Во всех городах Италии, славившихся своими живописцами, образовались и местные музыкальные школы: в Венеции, Флоренции, Болонье, Риме, Неаполе. Все эти музыкальные школы так же, как и живописные, тесно связаны с культурными особенностями тех центров, где они возникали. Наибольшую любовь к музыкальным атрибутам проявляют венецианские художники. У подножия трона Мадонны они обычно изображали музицирующих ангелов в самых разнообразных сопоставлениях. Как образец такой группировки ангелов мы приводим Мадонну Джованни Беллини из коллекции венецианской академии. На этой картине мы встречаем очень редкое соединение двух лютен и скрипки. Не менее ценны для нас показания венецианских живописцев о камерной музыке их современников. На знаменитом концерте Джорджоне мы видим музыканта, играющего на каком-то клавишном инструменте (причем с большой ясностью передано положение пальцев), рядом с ним второго, с виолой, и далее даму,

относительно которой трудно решить, поет ли она сама или является только слушательницей. Картина написана около 1500 года и служит доказательством того, что ансамбли струнных и клавишных инструментов не были тогда вдиковинку. Джорджоне был вообще одним из наиболее преданных друзей музыки среди венецианских живописцев. Его кисть отражала расцвет венецианской музыкальной жизни в начале XVI столетия. Более поздний венецианский мастер Тинторетто, который, как известно, был горячим поклонником музыки, на одной из бытовых своих картин, принадлежащей теперь дрезденской галерее, дает сочетание виолы, клавесина, флейты и псалтерия (инструмента, напоминающего современную цитру),—ансамбль, который, вероятно, отличался очень нежной звучностью. Великолепно использована декоративная красота большой басовой лютни в апофеозе Венеция Паоло Веронеза. На знаменитой свадьбе в Кане Галилейской (Лувр) Паоло Веронезе изобразил себя и трех своих друзей в виде музыкантов. Четыре знаменитейших венецианских живописца исполняют совместно квартет: Веронезе и Тинторетто играют на ручных виолах, Тициан на басу, а Бассано на флейте. Это одно из самых первых изображений квартетного ансамбля в живописи.

В петербургском Эрмитаже хранится удивительно грациозное изображение состязания Аполлона и Марсия. Картина эта когда-то раньше приписывалась Корреджио. Ныне эта атрибуция отвергнута и „состязание“ значится, как произведение неизвестного мастера пармской школы. Небольшая продолговатая доска с этой картиной служила некогда крышкой музыкального инструмента. На протяжении трех веков—XVI, XVII и XVIII столетий—история несчастного Марсия, жестоко наказанного за свою неудачную игру на свирели, была любимым сюжетом для изображений, украшавших собою клавесины. Этим единственным образцом итальянской живописи XVI столетия на музыкальные сюжеты мы принуждены ограничиться, так как эрмитажные итальянцы неособенно характерны в отношении передачи ими музыкальных деталей—впрочем, кроме одного мастера, прекрасно представленного в Эрмитаже, „натуралиста“ Караваджо. Эрмитаж обладает в высокой степени музыкальной картиной его „Девушка с лютней“. Чудесно передано увлечение музыкой в горящих, вдохновенных глазах этой девушки. С музыкально-технической стороны интересна точная передача положения ее рук при игре на инструменте и любопытна тетрадь с нарисованными нотными знаками, открытая перед ней.

Гораздо интереснее для истории музыкального быта нидерландские и французские мастера. На их картинах мы наблюдаем такое обилие музыкальных деталей, что трудно обозреть в пределах небольшой журнальной заметки весь материал, какой можно было бы из них извлечь. К первоначальным проявлениям фламандского живописного мастерства относится маленький холст с изображением трех музицирующих женщин, из которых две играют на лютне, а одна на

продольной флейте. Перед ними лежат развернутыми нотные тетради. О возможности соединения двух лютен и флейты мы совершенно не осведомлены по другим музыкальным или литературным источникам той же эпохи. Партитуры XIV и XV столетия ничего решительно не говорят нам о составе инструментов в светских композициях того времени. Что вообще возможно было такое неожиданное сопоставление прозрачных, острых звуков лютни с резковатым тембром флейты—мы знаем лишь по данной картине, ибо никогда нам не приходилось встречать на других изображениях такой своеобразный ансамбль. Появление продольной флейты на картине, относящейся к XIV столетию, также весьма интересный факт. Она получила распространение в западной Европе лишь около 1600 года, хотя флейта и знакома была уже древним грекам и египтянам. В эпоху средневековья на нее было воздвигнуто форменное гонение. Отцы церкви, борясь против языческих пережитков в искусстве и жизни, строго-на-строго запрещали своим духовным чадам игру на этом богопротивном инструменте.

Чаще всего у голландских жанристов мы встречаем изображение лютни. Расцвет голландской бытовой живописи относится к середине XVII столетия, к тому времени, когда лютня была также распространена среди любителей музыкального искусства, как фортепьяно в наши дни. Она применялась и как сольный инструмент, и для аккомпанимента пению. Лютни строились различных величин, от огромных басовых с особым резонансным ящиком и удлиненной шейкой, до маленьких дискантовых чрезвычайно изящной формы. Все эти разновидности мы встречаем у голландских художников быта, особенно у тех, которые изображали жизнь среднего и высшего сословия,—у Тер-Борха, Яна Стена, Питек де-Гооха, Якова Ванлоо,—лютня встречается то отдельно, то в соединении с другими инструментами. В виде примера мы приводим „концерт“ или „урок музыки“ Тер-Борха, где на пышных лютнях довольно сложной конструкции играют учитель и его ученица. Голландцы очень любили изображать такие уроки музыки: занятия ею считались признаком хорошего тона. Как все лучшие картины Тер-Борха, и эта отличается необычайной жизненностью. С удовольствием рассматриваешь все ее подробности: выражение лиц играющих, постановку их рук, необычайно точно переданный вид лютен.

Со второй половины XVII столетия начинает развиваться камерный ансамбль, музыка, предназначенная для исполнения в маленьких домашних помещениях в противоположность монументальному церковному искусству конца средневековья. Обаяние камерной музыки заключалось в ее интимности, в нежной, тихой прелести звуков, в передаче глубоко личных переживаний. Ее развитие тесно связано с преобладанием в музыкальном быте струнных смычковых инструментов и клавишных (клавикорда, клавесина) на протяжении многовековой своей истории прошедших очень сложную эволюцию. Жанровые живописцы, верные быту своего времени, очень рано, почти одновременно с появлением первых

образцов камерной музыкальной литературы, стали изображать на своих картинах такие ансамбли. Сначала у голландцев, а потом и у французов появляются квартеты и квинтеты виол, династии смычковых инструментов, ведущей свое происхождение от весьма отдаленных предков. Инструменты эти, так же, как лютни, строились разных размеров (дискант, тенор, альт, баритон, бас), и такая индивидуализация делала их пригодными для передачи нежнейших нюансов старинной „комнатной“ музыки. Слегка затуманенная звучность их удивительно гармонировала с общим убранством XVII и XVIII века, с позолотой зал, парчевой мебелью, темной бронзой. В начале XVIII века виолы стали постепенно уступать место своему сопернику в области камерной музыки—скрипке. Дольше всего удержалась басовая, нежная виола с шестью струнами (гамба), предшествовавшая современной виолончели. Ее особенно любил изображать Тер-Борх. Инструменты эти обычно украшались рукой художников резца, и в музейных коллекциях мы часто встречаем гамбы с превосходным орнаментом боковых плоскостей и удивительно красивым рисунком шейки. Слоновая кость и черепаха, черное дерево и серебро служили для изготовления великолепных экземпляров. Их корпус украшался перламутровой инкрустацией, а шейки заканчивались искусно вылепленными женскими головками, или изображениями фантастических животных. В эрмитажной коллекции имеется картина Луи Мишеля Ванлоо „Секстет“, изображающий камерный ансамбль пяти виол и клавесина. Сама по себе эта картина Ванлоо, отличного портретиста, но мало интересного автора жанров, не представляет высоких художественных достоинств. Фигуры ее застыли в своих позах и дают впечатление какой-то неподлинности. Любопытен клавесин с двумя клавиатурами (такие инструменты были распространены в XVIII столетии). Гораздо привлекательнее картина венского живописца галантных сцен И. Г. Плацера (1720—1760), удачного иллюстратора вкусов немецкого высшего общества эпохи рококо. На его „Концерте“ (кстати сказать, эту картину приходится рассматривать в Эрмитаже лишь с большим трудом, так как она висит в очень плохо освещенном зале), мы видим чрезвычайно странное сочетание инструментов: клавесин, две виолы, флейту и басовую лютню. Повидимому, такой состав не выдумка художника, а копия с действительности. Музыканты XVIII века обладали гораздо более живым музыкальным воображением в подборе звучностей, чем композиторы наших дней.

На этом мы пока прерываем наш музыкальный обзор Эрмитажа. Мы коснулись лишь внешней, сюжетной стороны картин. Вне сферы нашего рассмотрения остался вопрос о значении музыкального элемента для живописного творчества, о музыкальных настроениях в искусстве прежних веков. Это тема иного порядка, выходящая за пределы данной статьи.

Е. Браудо.



С. В. Чехонин.
Портрет Г. И. Нарбута.

S. Tchékhonine.
Portrait du peintre George Narkoute.

О НАРБУТЕ.

(По поводу выставки в Русском Музее).

Г. И. НАРБУТ принадлежит к тем натурам, которые сразу же „находят себя“. Им не приходится тратить целые годы на сомнения, на выбор рода искусства. Почувствовав призвание к рисованию и еще в Глуховской гимназии скопировав шрифт Остромирова Евангелия и рисунки Билибина к русским сказкам, Нарбут стал на истинный свой художнический путь.

Приехав в Петербург, он явился прямо к Билибину, наиболее „книжному“ в то время—1906 г.—художнику, поселился у него и начал работать для книги. Первые же его рисунки, исполненные для издательств, вызывали особое одобрение именно своею пригодностью для целей фотомеханического воспроизведения. С тех пор и стал работать для печати; к масляным краскам его не тянуло, ни этюдов, ни картин не писал, и альбомов с набросками и зарисовками у него не найти. Все рисунки сделаны в предвидении цинкографического клише. Этим обусловливается их техника, четкая, ясная работа пером, силуэты, черные контуры, к которым иногда прибавлялся один-два красочных тона.

Иллюстратору, работающему для цинкографического штрихового клише, необходимо совмещать в своем лице изобретателя-художника с исполнителем-гравером. Задумав композицию, необходимо перевести ее на язык черных пятен, линий и штрихов таким образом, чтобы фотомеханическая репродукция могла их точно передать.

Это совмещение, для многих художников тягостное и невыполнимое, нисколько не тяготило Нарбута; его, напротив, увлекало изучение чисто-графических приемов, он сознательно сковывал себя строжайшею дисциплиною штриховедения. Для него не было безразличным, как положить штрихи в том или ином случае: не все равно, идут ли они слева направо, или справа налево, и перекрещиваются или остаются параллельными друг другу.

Только пройдя суровый искус и овладев каллиграфическими системами, художник и мог достигнуть той свободы, какая радует и изумляет в его последних работах.

В прекрасно оборудованных типографиях „Сириус“ и „Голике и Вильборг“ Нарбут находил опытных и доброжелательных печатников, их советы и указания применял в работах и его рисунки никогда не вызывали затруднений при воспроизведении (единственный раз он нарушил просьбу экономного И. Н. Кнебеля: „класть не больше 4-х красок“ и в „Игрушках“ раскрасил рисунки с необыкно-

венною тщательностью и пышностью, цветною обводкою по контуру, задав много работы печатавшим в красках литографам). В оттисках сохранялись графические особенности оригинала, тонкие штрихи не сливались в сплошное пятно, общая декоративность композиции не нарушалась.

Оттиски делались на ватманской бумаге и в большом числе. Нарбут любил их раскрашивать, внося каждый раз все новые варианты. Уверенность графического приема, ясность композиции, при всей ее иногда сложности—вот характерные черты дарования Нарбута. Они связаны с необычайною определенностью замысла и остротою внутренняго видения. Именно эта ясность мысли и позволяла Нарбуту часто исполнять рисунок „в один присест", без подготовительных эскизов и заметок и без последующих поправок и изменений.

Техника вырабатывалась на примере, вначале, Билибина, а затем на рисунках русских украшателей книг первой четверти XIX века.

Кратковременно, но с достаточной ясностью влияли японские эстампы, древние иконы, политипажи 40-х годов (Берталь и Гранвилль Нарбутом были любимы), эпинальские картинки и русские лубки.

В начале деятельности особенно часты бывали заимствования для композиций целых частей из старинных картин и гравюр.

И постепенно, упорным трудом и напряженною волею художника все посторонние влияния были усвоены и обращены в особенный, живой и свободный, личный почерк Нарбута, в манеру, отличавшую его работы от работ современников.

Особой прелести и свободы приема достиг художник в последние годы жизни, в свой украинский период, насколько можно судить по тем немногим образцам, которые дошли до нас.

В этих работах обнаруживаются „национальные" влияния, результат внимания художника к деревянным гравюрам ранних лаврских изданий, а также к академическим „тезисам" начала XVIII века.

В рисунках Украинской Азбуки Нарбут дает пример наибольшей выразительности в композиции.

Азбука начата была в Петербурге, в 1917 г., где было сделано 14 рисунков, остальные, по сведениям, закончены были в Киеве, в 1918 г. Здесь фантазия художника проявилась с особою силою и гибкостью. Будучи внешне сковано строгим заданием—в композицию каждого листа входили лишь предметы, называвшиеся с определенной буквы: В—ветряк, ведро, ваза и т. д.; Н—негр, нитка, ножницы, ножи и т. д.,—воображение художника как бы напряглось и углубилось, дав неожиданные и остроумнейшие размещения элементов композиции.

В графическом наследстве Нарбута отражено редкое богатство и разнообразие духовного мира художника. Он не останавливался на одном, раз достигнутом, его как бы привлекали противоположности. От детских песенок и сказок переходил к геральдическим мотивам, от Андерсена—к Аллегориям на войну 1914 г.,

от кустарных игрушек к Капитулу Орденов. Добродушная и слегка ироническая усмешка сменялась торжественным декламаторским жестом.

Важная составная часть книжных украшений—шрифт—был разработан Нарбутом по выдающимся образцам типографского искусства XVIII в. и начала XIX в. с совершенно исключительною любовью и пониманием, и в этой области ему нескоро явится заместитель. В надписях, стройно и декоративно располагающихся на странице, часто в сопровождении великолепных росчерков и завитков, Нарбут выказал наивысшие каллиграфические особенности своего дарования. Его серия детских книг, изданная И. Н. Кнебелем, появилась на книжном рынке в то время, когда он был заполнен грубыми и безграмотными изданиями для детей, раззолоченными, расцвеченными всеми цветами радуги и—пустыми; с нее началось возрождение (правда, медленное!) художественной детской книги.

Значение Нарбута в том, что приняв культурные графические навыки „Мира Искусства", покорный своему призванию, он с истинным героизмом все силы и способности направил на борьбу с упадком художественной внешности книги и стремился создать книгу, как произведение искусства, законченное и цельное, от переплета до последней концовки.

Д. Митрохин.



Д. Митрохин.
Натурщица.
Акварель.

D. Mitrokhine.
Academie.
Aquarelle.

ВОСПОМИНАНИЯ О Г. И. НАРБУТЕ *).

ПЕРВАЯ моя встреча с Нарбутом относится к 1906—1907 гг., когда Георгий Иванович нанимал комнату у Ив. Як. Билибина (близ Биржевого моста) и был своим человеком в кругу художников, часто посещавших Билибина, который, как и жена его, М. Я. (урожд. Чемберс), был очень общительным и гостеприимным. Несмотря на неуклюжесть и некоторый провинциализм своеобразного характера Г. Ив., он быстро завоевывал симпатии в семье художников. Что-то в нем было, что̀ с нескольких слов сближало с ним. Я отчетливо помню, как в первый же день нашего знакомства (я не знал, откуда он и кто, фамилию его еще не знал), мы уже с жаром беседовали об искусстве. Тут же он показал свои произведения, ловко сделанные, но в сильной степени под влиянием Билибина, а также что-то чувствовалось и от А. Н. Бенуа и Бакста. В дальнейшем я очень часто бывал у Билибина, как товарища по Тенишевской мастерской, и совсем близко познакомился с Нарбутом и его работами. Тогда для меня было ясно, что он, увлекаясь разными художниками, не застывает на ком-либо одном, и вот тут, в подражании многим художникам определенной группы, в нем постепенно образовывалось собственное начало, давшее впоследствии такие блестящие результаты. В это время нашего первого знакомства, я как-то не наблюдал, какими орудиями он работал (кажется,—пером) и только позднее уже он воспринял от Билибина кисть. Через Билибина Нарбут вошел в издательства и часть бесконечных заказов, с которыми Ив. Як., видимо, не в состоянии был справиться, он передавал Нарбуту и тот как нельзя лучше исполнял их. Почти все издатели отмечали тогда его работы, как очень удобные для печатания на любой бумаге—четкость линий и ясность рисунка были главным успехом его в книге. В 1907 г. я уезжаю в Париж, потом в Сибирь и до 1910 г. не встречаюсь больше с Нарбутом и даже после 1910 г. наши встречи носили случайный характер,—то в „Шиповнике“, то у А. Н. Бенуа или на выставках. В это время мои работы были в другой области (я работал с архитекторами над внутренними росписями) и наши пути были разные. Только с 1913 г. мы опять начинаем чаще встречаться. Я устраиваю свою жизнь более оседло. Г. Ив. в это время уже женат и его чудачества, вскормленные Билибиным, распускаются в пышный букет. Унаследованный от Билибина знаменитый онегинский сюртук, гладко зачесанные на бок волосы и бакенбарды довершают картину маскарадности.

*) Доклад, прочитанный в Русском Музее.

Устраивается Г. Ив. с женой на Александровском проспекте (против городских питомников), обзаводится старинной мебелью и др. вещами. Мы с Нарбутом, на почве собирательства, еще более сближаемся. Г. Ив. теперь уже совершенно сложившийся самостоятельный художник-график. Споров об искусстве у нас уже нет, есть одна общая линия технического усовершенствования своих замыслов. Устройство Кустарной Выставки и моя вторичная поездка за границу опять нас раз'единяют. Потом наступает война и только с 1916 г. и до его от'езда на Украину мы почти все время вместе. Отослав семью к родным, он переселяется тоже на Вас. Остров, наняв комнату у артиста Мосина. Мобилизован он был раньше меня и устроился в госпитале Царского Села, где попал во всемогущий круг кутил, и преуспевал и в этой области. Из слов его я вспоминаю об исключительных попойках ломанской *) братии и по утверждению самого Г. Ив., он за всю свою жизнь не выпивал так много веселящих напитков, как за то время исполнения служебных обязанностей (за что и был произведен в первый чин). Наконец, притягивают на военную службу и меня. Всяческими стараниями я устраиваюсь в Красном Кресте в качестве нижнего чина санитара, но в виду выпуска юбилейного издания деятельности Красного Креста я прикомандировываюсь к издательскому бюро и опять работаю с Нарбутом. Исполняя свои обязанности дома, бываем мы вместе в Красном Кресте, а возвращаясь оттуда, он все чаще и чаще остается у меня дома. И тут как-то само собой у нас устраивается совместная работа. Г. Ив. со всем художественным скарбом переселяется ко мне, и мы рядом за двумя столиками довольно усердно выполняли каждый свою работу. В это время Г. Ив. заканчивал свою серию патриотических картин на темы войны, долженствующие быть изданными Издательством Главного Штаба, отделом которого ведал тогда А. А. Рудановский, опытный антиквар, вращавшийся в высших сферах, гвардейский офицер, часто бывавший в Царском Селе по делам продажи античных вещей и русской старины, которыми тогда в Царском бредили. Г. Ив., встречаясь на знаменитых фестивалях с Рудановским, видимо договорился об издании своих патриотических работ в Главном Штабе. Исполнял их Г. Ив. с большой легкостью, почти без исправления. Нарисовав карандашем главные построения, он, не торопясь, окрашивал цветными гуашами, набор баночек Lefranc'a у него был огромный, и план за планом, при полном покое и приотсутствии торопливости, со сказочной быстротой, образовывалось законченное произведение. Если бы я не понаблюдал за его работой час или два, можно было бы подумать, что это добрые волшебники за него исполнили; можно было, не уставая, видеть рост его произведения. Как-то я упустил спросить его и не знаю, много ли он работал по живописи, но как бы ни было, его чуткость в области цветовых ощущений была изумительна; зрительная память огромна и такт

*) Полковник Ломан.

построения орнаментальности исключителен. Не изучая архитектуры, он строил превосходные перспективы, на которые следовало бы обратить внимание архитекторам и поучиться у него. Я прекрасно помню, как он работал над чертежами мебели, заказанной им в кустарной мастерской в гор. Ефремове, которой я заведывал, и как его работы были верны и понятны для столяров, от маленького усика до сложного типа. Затеи его в этой области тоже были чудачливы—вращающиеся обелиски и огромное сложное бюро, не уступающее по курьезу памятнику Татлина, но выполнимое и логичное. К этому времени относится моя миниатюра с него на фоне Нарбутовки, но к сожалению, пропавшая у N. N. после его убийства. Г. Ив. изображен мною с красной книжечкой, на переплете которой красуется его золотой герб.

И вот наступила революция, и Г. Ив. с головой уходит в нее—ловит городовых и околоточных по чердакам, чуть ли не ночует на мешках в Таврическом Дворце и жадно глотает события. Захлебываясь, рассказывает о речах матросов в первом совете, говоривших с трибуны с винтовкой в руках. Г. Ив. почти не работает—исчезает на несколько дней—приходит, не успев даже всего изложить, и опять проваливается в события. И вот теперь у него начинает складываться мечта о самостийности. Я помню его горячий спор у Могулы с Розановым, который все это отрицал.—Г. Ив. тогда уже определил уехать на Украину совсем. Думал перебраться и сложить кости на родине, как тогда он говорил, не переставая думать о подборе хороших старинных вещей для своей Нарбутовки. Опять похождения по Александровскому рынку и антикварам, собирание киевской посуды (Межигорье), стекла и др. вещей. Рудановский опять служил источником добычи редкостей, а издательские дела заставляли особенно часто посещать его и Г. Ив. особенно просил Рудановского осторожнее обращаться с его оригиналами (это наше общее несчастье—получать оригиналы изгаженными разными пометками издателей, проткнутыми, измятыми в цинкографиях, иногда приведенными в полную негодность, а большею частью присвоенных любителями русского искусства, оставляющими нам одно воспоминание о нашей работе). Г. Ив. очень хотел по использовании их Главным Штабом увезти их на Украину, он чувствовал, что это его лучшие работы и так заботился об их сохранности, что не желал их никому продавать, хотя предложений через Рудановского было много. Последней его работой здесь в Петрограде была Украинская Азбука, но работал он ее не у меня. Я уехал на лето в деревню, а по возвращении осенью Г. Ив. уже не застал—он был уже у себя на Украине. В последние годы письма от него не доходили; только одно письмо от 1919 г. (июль) я получил с оказией через Д. П. Штернберга. И это было последнее.

Сергей Чехонин.



Г. И. Нарбут.
Портрет Д. И. Митрохина

G. Narboute.
Potrait-silhouette du peintre
D. Mitrokhine

МИНИАТЮРЫ К. СОМОВА И С. ЧЕХОНИНА.

ЧАСТО приходится слышать мнение, что искусство миниатюры безвозвратно отошло в область прошлого, что современные художники не хотят и не умеют работать в миниатюрной манере, требующей исключительной технической сноровки, изощренности и терпения. Отчасти это мнение справедливо: лихорадочно ускоренный темп современной жизни лишает портретистов возможности сосредоточиться на миниатюрных работах. С другой стороны, быстрота изготовления и дешевизна фотографических портретов избавляет невзыскательную публику от необходимости обращаться к художникам. Спрос на живописные портреты в наш век несравненно меньше, чем лет сто назад. Нет ничего удивительного в том, что количественно искусство миниатюры очень понизилось со времени появления фотографии. Однако, оно не вымерло окончательно, не ушло безвозвратно, и сентиментальные вздохи о погибшем мастерстве миниатюры, столь часто раздававшиеся в „Старых Годах“, проникнутых безотчетно-раболепным преклонением перед XVIII веком, мало убедительны. Барон Н. Врангель в своей книге о Миниатюре *) заканчивает перечень миниатюристов упоминанием о работах М. А. Зичи. По словам Врангеля, Зичи был последним русским миниатюристом, который, „как яркий фейерверк, вспыхнул и озарил умирающее искусство“. Его миниатюры критик относит к лучшим работам этого рода. „Он умер и с тех пор никто не пишет миниатюр“. Такая оценка кажется нам совершенно ошибочной. Виртуозный, но пошловатый иллюстратор Зичи едва ли был завершителем миниатюрного искусства в России (хотя некоторые его произведения очень тонки).

В наше время существует целый ряд художников, в работах которых возрождается искусство миниатюры, пережившее в конце прошлого столетия состояние резкого упадка **).

Правда, еще рано праздновать ренессанс миниатюры, еще многого не достает ей в техническом отношении. Утверждая, что миниатюра, в качестве отрасли

---

*) „Миниатюра в России“, изданная ежемесячником „Старые Годы“ в 1909 г. (в количестве 130 нумерованных экземпляров) представляет собой покуда единственное, но далеко не полное исследование о русском миниатюрном портрете. Собранный Врангелем материал заслуживает основательного пересмотра, переработки и дополнения.

**) Не следует забывать и о народной миниатюре: ростовские „финифтяники“, некоторые иконописцы и „лукутинцы“ достигли большого мастерства в миниатюрных изображениях. Ростовские „финифтяники“ оказали немалое влияние на Чехонина.

портретного искусства, не умерла, мы должны все же признать, что ныне в значительной степени утрачены технические тайны старинной миниатюры. Старые миниатюристы умели накладывать мазки, пятна и точки таким образом, что края этих мазков расплывались тончайшей дымкой, сливались с соседними мазками, сохраняя свою красочную силу и, вместе с тем, не образуя контуров. Мазки, имеющие по краям контур, всегда бывают посредине несколько светлее, чем по краям. Этим обусловлена часто встречающаяся в современных миниатюрах рябоватость. Рябоватый, пятнистый характер мазков препятствует гармонической градации тонов. Легчайшая игра света и тени, нежнейшие переливы прозрачных и блестящих красок, деликатная нюансировка тонов—все эти особенности старинных миниатюр достигаются современными миниатюристами чрезвычайно редко, с величайшим трудом и, все-таки, не вполне успешно даже в самых удачных случаях. Краски старинных миниатюр отличаются одновременно густотой и прозрачностью. Там, где нужно дать густой и сильный тон, мастер не нагромождал слой на слой, не „наляпывал“ краску, а достигал необходимой густоты и силы исключительно благодаря умелому выбору краски, надлежащему приготовлению ее, знанию ее природы. Приэтом самые густые краски не кажутся пожухлыми, а сохраняют мягкий, ровный блеск. Современный художник достигает густоты и силы в своих миниатюрах тем, что примешивает к акварели гуашь *), а иногда пишет чистой гуашью; благодаря гуаши, мазок не растекается, не засыхает по краям (с просветом посредине), а ложится ровным, плотным пятном. Зато мазок проигрывает в легкости и блеске: он выходит сухим, матовым, тяжелым и тупым. Чтоб загладить этот недочет, художник прибегает к лаку, употребляемому для акварели, и покрывает им миниатюру. Миниатюра приобретает блеск, но этот искусственный блеск заметно отличается от натурального блеска красок старинных миниатюр.

Там, где требуется дать легкий прозрачный тон, напр., тон юного женского лица, с его тонкой, бледно-розовой или бледно-пергаментной кожей, с коричневатыми и голубоватыми отливами в затененных местах, старые мастера достигали этого не разжижением красок и не преобладанием белил, а чисто техническим приемом: пунктир распределялся на поверхности негрунтованной слоновой кости (или иного материала) так, что создавалось впечатление легкости и прозрачности. Пунктировка лица—самое ответственное в технике миниатюры, потому что для удачной передачи тона человеческой кожи принято оставлять не загрунтованным то место, которое должно занять лицо. Все остальное—волосы, платье и пр. околичности пишутся по загрунтованному фону.

*) Чехонин обходится без примеси гуаши, довольствуясь тем тончайшим порошком, которым обычно покрыта поверхность пергамента. Этот слой порошка, смешиваясь с акварелью, „гуаширует“ мазок, предохраняет его от расплывания. Во избежание же рябоватости рекомендуется писать по мокрому грунту.

Техническое мастерство старых миниатюристов так велико, что их работы нисколько не проиграли бы, будучи увеличенными до размера большого портрета в натуральную величину. Если бы существовал способ увеличивать миниатюры во много раз, подобно тому, как в настоящее время увеличивают фотографии, крошечные портреты работы Изабэ, Ритта, Моленара и др. могли бы без всякого ущерба для их художественной экспрессии превратиться в огромные полотна. Это нельзя сказать о современных работах.

С другой стороны, чрезмерная вылощенность и безупречная законченность сообщают иногда миниатюрному портрету оттенок сухого и холодного протоколизма. Вот почему не приходится ставить в упрек такому мастеру, как Сомов, то, что он не подражает технике старинных миниатюристов; очевидно, художник не чувствует в этом внутренней необходимости.

К. А. Сомов и С. В. Чехонин—виднейшие в наше время представители искусства миниатюры *). Сомов написал множество картин, приближающихся по типу к миниатюре. Среди портретов, им написанных, нет ни одной миниатюры в тесном смысле слова, и потому нельзя считать Сомова портретным миниатюристом, подобно Чехонину. Относительно его маленьких жанров и пейзажей также возможен спор,—мало ли существует крохотных картин акварелью? Однако, понятие миниатюры определяется на наш взгляд не только размерами. Иначе миниатюрами можно считать, например, маленькие рисунки Елиз. Бем, Каразина и т. п. Артистичность исполнения играет определительную роль: рисунок должен быть точен и четок, градация тонов строго соразмерена, содержание (в художественном смысле слова) должно быть сжато и веско. Художник сам знает, где граница между рисунком, эскизом, наброском и—собственно миниатюрой. Мы же постараемся дать возможно более полный обзор работ в этом направлении. К числу первых миниатюр Сомова относится портрет Е. Н. Званцевой, исполненный свинцовым и красным карандашами (1895). В 1898 г. художник написал масляными красками миниатюрное изображение обнаженной женщины перед зеркалом (собр. В. А. Аргутинского-Долгорукова). В том же году он исполнил миниатюрный акварельный эскиз „Ракета“ (собр. Аргутинского-Долгорукова). Миниатюрный характер носят и некоторые графические работы, сделанные в 1898 г. и позже, но о них мы не будем здесь говорить, чтобы не смешивать резко разграниченные области чистой графики и собственно миниатюры.

В 1899 г. Сомов начал миниатюрную акварель „Влюбленная“, но закончил ее только в 1905 г. (собр. И. И. Трояновского). Акварельный портрет А. С. Пушкина (1892, собр. В. Р. Гиршмана) можно причислить к числу настоящих миниатюр. Он выполнен с большой тщательностью и законченностью. Можно многое

*) Известны также миниатюры Ф. Захарова, Е. Белухи, М. Курилко, М. Фармаковского, Глазнова и др. Их работам автор предполагает посвятить особый очерк.

возразить в отношении той „исторической реставрации“, которою задался в данном случае художник, но в живописном отношении это одна из удачнейших вещей и нельзя не пожалеть, что в обоих случаях ее воспроизведения (в Венгеровском издании Пушкина и в альбоме изд. „Камена“) не удалось передать в полной мере чудесную колористическую гамму этого портрета. Такими же нежными красками переливается обольстительное изображение графини Нулиной, говорящее о томных негах, о влекущей прелести жаркого, разметавшегося женского тела, озаренного розово-желтым сиянием свечи.

В 1899 г. Сомов исполнил еще несколько интересных эскизов, которые нельзя считать миниатюрами в тесном смысле слова, но которые приближаются к этому виду живописи. Таковы: маленький акварельный эскиз к „Острову любви“ (собр. Аргутинского-Долгорукова), „Вечер в парке с зеленым небом“ (собр. Левенфельд) и две очаровательные композиции для табакерок „Султанша и евнух“ (собр. Аргутинского-Долгорукова) и „Султанша“ (собр. С. А. Щербатова). Вторая из этих композиций была исполнена на фабрике Лукутина.

К 1901 относится миниатюрная акварель „Летящая Муза“. В 1902 г. появились миниатюры „Дама в маске“ (частн. собр.), „Обморок“ (собр. В. О. Гиршмана) и „Парк с фонтаном“.

В следующем году (1903) Сомов написал целых пять миниатюрных акварелей. Одна из них „Стареющая кокетка“ (собр. Ф. Шехтель) была воспроизведена в 1905 г. в журнале „Искусство“. Другая—женская головка—представляет собою акварельный набросок в альбоме Г. Л. Гиршмана. Третья — Дама в ложе (собр. И. С. Остроухова) была воспроизведена в журн. „Мир Искусства“ (1904, № 5). Акварель „Grande dame с собачкой“ была, к сожалению, утеряна в Вене. Пятая — „Сбор винограда“—находится в собрании С. А. Щербатова.

1904 год дал всего одну миниатюрную акварель—„Фейерверк“ (собр. Е. Е. Лансере), выдержанный в глубоких бархатистых сине-зеленых тонах. Это и все, если не считать маленького эскиза пером и акварелью „За письменным столом“ (собр. В. О. Гиршмана). Впрочем, в том же году исполнен акварельный портрет Е. П. Остроумовой (собр. В. П. Рябушинского), довольно большой по размеру, но по технике вполне выдержанный в миниатюрной манере.

„Четыре времени года“ (1905), воспроизведенные в открытых письмах Красного Креста, также приближаются к миниатюрному письму. „Волшебный сад“ (собр. П. Т. Барышникова), воспроизведенный в „Аполлоне“, 1910, № 4, и акварельный эскиз головы поэта Вяч. Иванова (собр. В. О. Гиршмана) являются, повидимому, единственными работами 1907 г., которые можно причислить к числу миниатюр (вторую из них очень условно).

К 1908 году относится воспроизводимая нами акварель „Любовники“, принадлежащая к числу лучших достижений мастера (она находилась в одном частном московском собрании, из которого недавно пропала бесследно).

Поразительно, с какой экспрессией передана здесь атмосфера эротического томления, этот orgasmus venericus, жаркое сладострастие, тесная схватка прижавшихся друг к другу тел, судорожные об'ятия, похожее на борьбу сплетение рук.



К. Сомов
„Любовники".

Constantin Somoff.
„Les amants"
(miniature).

Опущенные веки юноши, томное изнеможение, написанное на его лице, бессмысленно-чувственный взгляд его возлюбленной, полуоткрытый рот, упругая грудь, с напрягшимся от возбуждения соском,—все исполнено с таким художественным реализмом и, вместе с тем, так далеко от дешевой „порнографии", так глубоко

психологично и правдиво, что положительно эту миниатюру Сомова *) нужно причислить к шедеврам современного искусства не только русского, но и европейского. Она столь же незабываемо хороша и выразительна, как приходящие на память стихи Пушкина о смиреннице, которая „порывом жарких ласк и язвою лобзаний торопит миг последних содроганий“...

Следующей по порядку миниатюрой Сомова следует считать „Голову молодой девушки“, того же 1908 г. (собр. И. Матвеева), воспроизведенную в „Аполлоне“ (№ 2, 1910). Маленький рисунок в два цвета „Улыбающийся рот“ (1909, собр. В. О. Гиршмана) едва ли можно признать миниатюрой. Вообще после 1908 г. (до 1917) мы почти не встречаем в числе работ Сомова вполне миниатюрных вещей, хотя большинство из них составляют очень небольшие по размерам произведения. В 1917 г. появляются: маленькая акварель „Встреча у фонтана“ (собр. А. А. Анспаха) и „Купальщица“, миниатюрный рисунок пером, покрытый акварелью (собр. Н. П. Рябушинского).

В 1921 г. Сомов написал несколько вещей, которые могут быть причислены к миниатюрам, но только по размерам, а не по характеру техники, именно— „Дремлющая дама“, „За оградой“ (Венеция ночью), „Радуга“ и „Сидящая девушка на диване“ (последнее из этих произведений находится в собрании Н. Добычиной).

Все эти вещи написаны масляными красками на бумаге, наклеенной на металл. В 1922 г. художник исполнил вариант „Спящая девушка на диване“ в других тонах и в другом повороте (собр. худ. Щекотихиной) и миниатюрную картину „Крестьянка с двумя собаками“ (на небе радуга); обе они также написаны маслом на бумаге. Судя по тому пристрастию к маленьким картинам, которое обнаруживает Сомов в последнее время, можно ожидать от него в ближайшем будущем ряда новых миниатюр.

Вполне профессиональным миниатюристом нужно признать С. В. Чехонина. Посвятив свою художественную деятельность преимущественно книге и фарфору, Чехонин почти вовсе не занимается станковой живописью. Избегая портретов большого масштаба, он сосредоточивает свое внимание на искусстве миниатюры. Превосходное знание рисунка и тонко-изощренный технический навык дают ему возможность достигнуть в этой области замечательных результатов. В бытность руководителем Ростовской финифтяной школы (1913—1917) С. В. много занимался живописью на финифти и ввел существенное усовершенствование в деле изготовления этого материала. До него принято было изготовлять эмаль отдельно

---

*) Графический вариант миниатюры „Любовники“ воспроизведен в Сомовской „Livre de la marquise“.

и флюс, ее покрывающий, также отдельно, после чего эмаль покрывалась тонким слоем флюса. Как ни тонок стеклянный слой, он вызывает, однако, заметные неудобства в процессе живописи. Стеклянная корочка на эмали изменяет угол падения света, так что, благодаря, аберрации, всегда возможны сдвиги и ошибки в рисунке.

Чехонин предложил изготовлять эмаль и флюс одновременно, так, чтобы флюс входил в состав эмали, как гомогенный ингредиент. При таком способе не получается стеклянной корочки на поверхности эмали, но образуется блестящий ровный слой финифти. Вместе с тем упрощается производство, вместо двух обжигов достаточно одного. Ростовские кустари, работающие на финифти, продолжают до настоящего времени работать по способу, указанному Чехониным, и результаты, ими достигаемые, значительно превышают прежние.

Большинство современных миниатюристов начали с графики, и понятно почему: графический труд вырабатывает миниатюрную манеру. Точность рисунка, строгая размеренность каждого штриха, внимательная, кропотливая разработка деталей, не допускающая ни одной лишней точки, ни одного лишнего завитка, наконец, неизбежная ограниченность размеров графических композиций, чаще всего служащих для украшения книги,—все это вместе взятое является как бы школой, подготовляющей художника-миниатюриста.

Зачастую мы встречаем у художников, никогда не задававшихся специально миниатюрой, чисто миниатюрный подход к той или иной графической теме. Таковы, например, некоторые иллюстрационные работы Александра Бенуа, Бакста, Судейкина, Левицкого, Мозалевского и др.

Впервые миниатюрный подход к графическому заданию Чехонин обнаружил в композиции „Весна“ (1903). Эту графику (слегка подцвеченную) можно уже характеризовать, как миниатюру („Весна“ находится в собр. Эрнста).

В 1905—6 гг. Чехонин сделал еще несколько вещей в миниатюрной манере. С тех пор он не оставлял этого искусства и за полтора десятка лет исполнил больше пятидесяти миниатюр. Одни из них написаны на финифти, другие на пергаменте или бумаге, некоторые на слоновой кости.

Кисти художник употребляет всегда самодельные, из беличьего волоса. Прежде чем писать миниатюру, он исполняет предварительный этюд карандашом, иногда даже несколько этюдов, после чего приступает к красочному этюду, который и служит ему главным подспорьем в работе над миниатюрой. Краски, так же как и кисти, художник предпочитает изготовлять собственноручно. Для живописи на финифти он употребляет толченый бисер. По его мнению, бисер, которым вышиты старинные кошельки и прочие изделия, обладает особенно приятными тонами, наиболее гармонирующими с веществом финифти. Старинный бисер художник толчет в ступке, превращая его в мельчайшую пыль, и растворяет затем в скипидарном масле. На пергаменте и на бумаге Чехонин пишет акварельными

красками. Покрывать материал бычьей желчью, как это иногда практикуется, он считает излишним. Избегает он также и лака, которым некоторые художники покрывают свои миниатюры.

С. В. Чехонину настолько удалось овладеть техникой миниатюрной живописи, что к нему нельзя отнести обычный в наше время упрек в утрате „технической



С. Чехонин.
Портрет г-жи Зограф.

Serge Tchékhonine
Portrait de m-me Sograff
(miniature).

тайны". Он справляется с величайшими трудностями, добивается безукоризненной точности рисунка во всех деталях.

В 1913—14 годах Чехонин достиг в своих миниатюрах особенного совершенства. К этому времени относятся портреты Веры Павловны Нарбут (находится у самого художника) и Георгия Ивановича Нарбута (утрачен), подготовительный этюд карандашом к портрету Китроссера-Китросского (собр. Ф. Ф. Нотгафта) и два портрета Л. В. Вычегжаниной—один из них на финифти (Русский Музей), другой

на пергаменте (Музей Художников Культуры). В 1914 г. исполнен воспроизводимый нами портрет г-жи Зограф (мать графини Орловой-Давыдовой), недавно бесследно пропавший, и портрет мальчика Пети. В 1915 г. написаны портреты И. П. Ямпольского (музей Художественной Культуры), певицы Кеворковой (наход. в Тифлисе у владелицы), г-жи Тарасовой (финифть) и г-жи Степановой. К числу удачнейших работ Чехонина принадлежат миниатюрные портреты г-жи Андреевой, рожд. Андронниковой (собр. Гальперин) и С. М. Лукомской, дочери Драгомирова (Музей Академии Художеств). Последний портрет особенно интересен, потому что Лукомскую писали Репин и Серов, с работами которых миниатюра Чехонина вполне выдерживает сравнение при всей разнице в масштабе и подходе.

1917 г. был для Чехонина богат многочисленными достижениями: портреты С. И. Вычегжанина (наход. у самого художника), г-жи Гальперин, урожд. Гинзбург (также в собр. художника); две миниатюры на финифти, крышка для табакерки и образок Богоматери (исполнены для в. кн. Михаила Александровича); цветы на финифти (собр. Анны Карловны Бенуа) и еще целый ряд финифтей (преимущественно цветы), одни из которых послужили брошками, другие кольцами и пр.

1918 и 1919 г.г. не дали ни одной миниатюры.

1920 г. дал превосходный, в блеклых желтовато-голубых тонах, портрет Ларисы Рейснер (у художника), портрет М. Горького (подготовительный рисунок), две финифти—брошки (собр. З. И. Гржебина) и портрет г-жи Метцель (Берлин).



С. Чехонин—Портрет В. М. М.
Собрание С. А. Мухина.
S. Tchekhonine—Portrait de V. M. M.
(miniature). Collection de S. Mouchine.

В следующем году возникла целая галлерея эстонцев—портреты (на финифти) А. Г. Орга, Кука, Тереса, Метуса, Сарва, Розенорга.

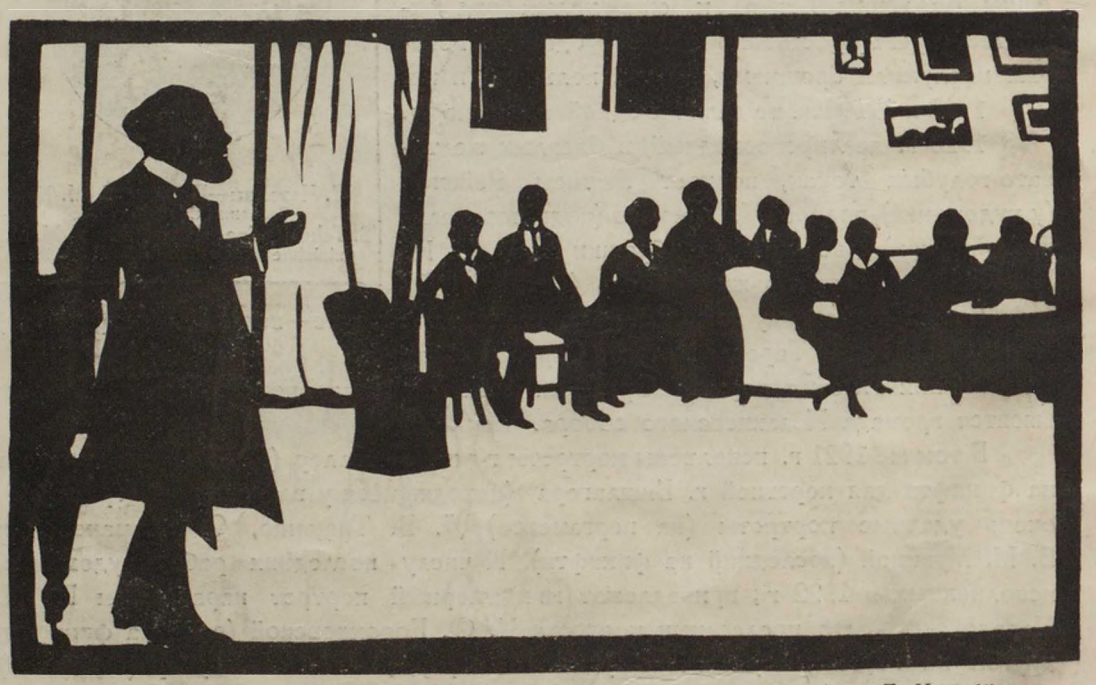
Из них отметим портрет Орга—на фоне Александровского сада, за которым высится громада Исаакиевского собора.

В том же 1921 г. исполнены портреты г-жи Нейшеллер (Ревель), два портрета на финифти для перстней г. Бишлагера (находящиеся у владельца за границей), очень удачные портреты (на пергаменте) Д. В. Тищенко, О. Рахмановой и В. М. Мухиной (последний на финифти). К числу последних работ художника, исполненных в 1922 г., принадлежат миниатюрный портрет карандашом П. И. Нерадовского, два прелестных портрета К. Ф. Ворохновской (один на финифти, другой на пергаменте) и очень удачные портреты девочки Губар (с кошкой) и г-жи Тищенко (на фоне деревни). Наконец, совсем недавно окончен портрет антиквара Шпекторова на фоне шкафика с фарфором. В этой миниатюре чрезвычайно экспрессивно схвачены расовые черты оригинала и мастерски разрабо-

таны фарфоровые статуэтки (одна в руках антиквара, другая на полке шкафика). Крошечные в 1—1½ сант. фигурки выписаны столь тщательно, что нетрудно узнать в них характерные особенности того или иного завода (напр., фигурка Люневиль и др.). Во всех этих портретах, кроме чисто технического мастерства, обращает на себя внимание умение выбрать фон и аксессуары, легкость и непринужденность композиции. Менее удаются художнику портреты, написанные не с натуры, скопированные с чужого оригинала или с репродукции.

Это приходится сказать о его графических портретах, исполненных для издательства „Светозар“ (композиторы) и для Государственного Издательства (Некрасов). Наиболее удачны среди них Вагнер и Скрябин, в других же не чувствуется никакого „сотворчества“, никакой самостоятельной переработки. Портреты эти относятся собственно к области графики и потому только косвенно связаны с нашей темой. Исполненные, может быть, несколько наспех, они представляют собою, в конце концов, несущественное и случайное отклонение от обычных успехов графического творчества Чехонина.

Э. Голлербах.



Е. С. Кругликова.
Макс Волошин,
читающий стихи.

E. Krouglikowa.
Portrait-silhouette du poète
Maximilian Volochine.

ка).
дно
рка
ства,
при-
е не
зда-
кра-
ется
эти
аны
яют
ных
а х.



Е. С. Кругликова.
Крыльцо (Басков переулок).
Офорт.

E. Krouglikowa.
Le perron d'une maison demolie (St.-Petersbourg).
Eau-forte.

ИЗ МИРА СТАРИННЫХ ГРАВЮР.

КАК Я СДЕЛАЛСЯ КОЛЛЕКЦИОНЕРОМ.

Приюту всех моих собраний, „Школе Русского Балета".

ВСЕ благословляю я в моей жизни, похожей на сказку. Но больше всего—ее разнообразие, постоянную перемену дипломов, профессий, и, прежде всего, мою скитальческую юность. Она вся прошла в морских приключениях, в открытии и исследованиях всяких закоулков земного шара для английского адмиралтейского каталога карт, включая северные и южные полярные льды.

В часы нездоровья, раздумья или ленивой мечты я развертываю географическую карту—и уже не могу от нее оторваться. Никому ничего не говорящие названия затерянных в океанах коралловых островов, безвестных бухт, девственных лесов, тихих тропических рек будят целый рой воспоминаний. Под вечер жизни все чаще снится мне синее море, и крики чаек, и корабли под всеми парусами при свете утренних звезд.

Как-то купил я детям путешествие Дарвина на корабле „Бигль". И, заглянув в эту старую книгу, читал ее всю ночь напролет. Читал и мечтал. Не сиделось за столом, выбежал на набережную, бродил до рассвета. Только под утро удалось заснуть. Но и во сне еще чудился гул ветра и шум воды, и паруса, надутые ветром. Ах, нельзя безнаказанно засматривать в такую книгу тому, кто, хоть раз в жизни, слышал крик альбатроса или, ночью, рычание льва.

Милая фея географии! Я рисую ее себе восторженной и прекрасной, как детский утренний сон. Ее щеки пылают, и радостным нетерпением сияют глаза. Она вся—устремление, вся—порыв. На бегу обнимает она вас и целует. И ваше сердце рвется за ней, изнемогая в разлуке, пока не укачает его жизнь, как больного ребенка.

Ее старшая сестра, фея истории, посетила меня уже на склоне юности. Часто сидит она у моего изголовья. Я люблю ее за сказки и за сходство с младшей сестрой, и за долгий задумчивый взгляд. Она утешает и лечит. Идите к ней вы все, больные счастьем и несчастьем! И ваша грусть обратится вам в тихую радость, и радость—в светлую грусть. Ко мне она пришла триумфально, через небесные ворота из радуги искусств.

Это случилось давно.

Я уже успел перебывать морским астрономом, фольклористом, философом, юристом-международником, дипломатом, une bonne à tout faire, с единственной специальностью: старинные кружева. Здесь мне принадлежит исследование „Sur la naissance du point d'Alençon" и одно из определений гипюра.

Как-то был я болен камерной музыкой и ездил за брюссельским квартетом. Приезжаю в Брюгге. Здесь попадаю на маленький аукцион старых рисунков. Я обожаю рисунки старых мастеров, эту камерную музыку живописи.

Ничего особенного там не оказалось. Атрибуция из рук вон. Три сомнительных Дюрера, два миленьких Ланкре, выданных за Ватто. Но вот и маленькая пачка гравюр: старый хлам, типичные отбросы графики, в которых роются маленькие собиратели. Небрежно перерываю пачку и, вдруг, застываю в изумлении: передо мной новый, незнакомый мне, вариант лица Виттории Колонны, подруги Микель-Анджело, на листе его времени в офорте Темпесты.

Принимаю участие в аукционе. „Adjuge!"—пачка моя. Бросаю ее там же и с профилем Колонны возвращаюсь домой. Иду веселым: интересное открытие, и спас редкий портрет. Но уже укушен демоном коллекционерства и становлюсь собирателем эстампов. Факсимилированных рисунков великих мастеров у меня много. Теперь присоединяется к ним оригинальная графика. Графический кабинет родился.

Из всех собраний на свете, самое упоительное—это собрание графики: рисунков и гравюр.

Черно-белое искусство сокровенно, как музыка. Как музыка, оно лучше всего постигается в интимном кругу. Но нет интимнее контакта с произведением искусства, как если оно вам принадлежит. Ах, я знаю, что в наши дни великодушных мечтаний о преодолении собственности эти слова возмутят многих. Я, впрочем, имею здесь в виду не столько само обладание чудом искусства, как то, что оно всегда при вас.

И—можно дать вам совет?—пусть лежит ваша графика скрытой в шкапах, в папках, скрытой даже от вас! Не развешивайте по стенам любимых вещей! Всегда найдется чем украсить стену. Вы повесили перед собой пленительный волнующий рисунок и видите его в разных настроениях дня. Несколько раз вы взглянули на него равнодушно, он ответил вам тем же. И вот его душа угасает для вас, умирает, как жемчуг.

То-ли дело видеть его изредка, в кругу избранных друзей. Или, еще лучше, наедине, в благословенные минуты, когда все свечи зажжены на алтаре вашей души. Тихими вечерами вы роетесь в любимых папках, открывая все новые красоты, неоцененные, еще не разгаданные черты. В графике так много приходится расшифровывать! Например, игла Рембрандта дает волшебные стенографи-

ческие намеки, предоставляя нам угадывать остальное и находить в этом угадывании неиз'яснимое и все растущее очарование.

А сколько открытий в историческом отделе! Какой праздник найти никому неизвестный, иногда единственный, интересный портрет! Или, на известном портрете, неожиданный автограф; например, собственноручные заметки физиономиста Лафатера, как на одном из моих Дидро! Или, в просветляющей ванне, извлечь из нераспознаваемо-темной бумаги такую сцену, как неизвестную Ровинскому коронацию Дмитрия Самозванца, или последний турнир Генриха II, или казни в Амбуазе с Марией Стюарт на балконе!

Как-то мучил меня один портрет Ван-Дейка. Уже гремела война, я был в России, в Петербурге. Куда пойти? Без большой надежды, решил забежать в Публичную Библиотеку. Пошел, как был, в смокинге, с цветком, спеша оттуда на званый обед.

На минуту задержал меня в своем очаровании Екатерининский зал. Никого нет. Тихо. Торжественно. И эта неиз'яснимая музыка книг! Прохожу в отдел искусств.

И прямо к заведующему.

— Вам угодно?

С добродушной иронией скользит его взгляд по моему костюму.

— Есть-ли у вас каталог Вессели портретов Ван-Дейка?—роняю я небрежно.

— А какой именно портрет вас интересует?

— Третье состояние Марии Медичи,—отвечаю, улыбаясь. „Ну,—думаю,—нагнал туману"!

— Но тогда не возьмете-ли вы Дютюи?

Только пара слов обменена. Но и их довольно, как масонских знаков, и уже ясно, что два знатока гравюры стоят друг против друга.

Представляемся взаимно.

— Чечулин? Доктор истории? Писатель? Офортист?

— Он самый. А какая у вас специальность в гравюре?

— Никакой: вся графика.

— И рисунки?

— И рисунки. И исторический отдел. Как эмбрион, я плаваю в океане всего.

— Не зайдете-ли ко мне как-нибудь в воскресный денек? У меня собрание резцовых гравюр. Есть и офорты. Побеседуем, разберемся.

И вот началось интереснейшее знакомство, явившееся для меня вторым графическим образованием. Так некогда Саул пошел искать ослицу отца и нашел царство. Кажется, каждое воскресенье памятной зимы проводил я у любезнейшего Николая Дмитриевича, вплоть до назначения его попечителем Виленского учебного округа. Тогда же я получил в управление правовой департамент иностранных дел, и наши житейские пути разошлись.

Забыть-ли часы в тихой квартире на Загородном? И эти беседы о первом лепете графики, о чудесном XVI веке в Германии, о Дюрере?

Как-то говорили мы о коллекционерстве и о его смертных грехах.

— Не умирает-ли счастье вместе с желаниями? Но тогда коллекционерство не источник-ли счастья? Все время поддерживается живость желаний, и их область безбрежна...

— Но вот оборотная сторона медали: пучина алчности, тщеславия, фетишизма.

— От этой бездны одно спасение: собирайте не для себя, но во имя искусства, и крылья искусства вознесут вас над ней.

За границей, где прошла большая часть моей жизни, в моем кабинете перебывало много всякого люда: писатели, профессора, художники, дипломаты, все добрые приятели, несколько незабвенных друзей, но приятельниц еще больше, цветник нарядных, высоко образованных дам.

Вот только-что разошлись они. В воздухе еще ароматы цветов, звуки говора, шуток и смеха. „Завтра рисунки Гольбейна“,—шепчет в передней Лилиан Грей. Милая, старая хозяюшка, ворча, убирает остатки пира: бисквиты, недопитые рюмки вина.

Я сижу, весь в мечтах, над раскрытой папкой гравюр. Они разбросаны по всем столам: видения Гойи, портрет Изабеллы Эсте; кусочек парка с умолкшим фонтаном Ленотра, зал забытого замка, где танцуют свадебный менуэт.

Замка давно уже нет. И где был сияющий зал, там сейчас редкий лесок. Там же большое болото. Вечереет, и задумчиво тянется стадо под свирель пастуха. Вот и лягушки заквакали. Все громче их торжествующий хор. „Наш мир! Наш мир!“— кричит победно болото.

Но уже гремит соловьиная трель.

— So gehen Sie doch schlafen, Herr Staatsrat!

— Gleich, gleich!

Когда на жизнь начнут набегать вечерние тени, и уже ничего не останется, кроме старого ящика воспоминаний, тогда безраздельно и безвозвратно уйду я в тихое царство гравюр.

— Мой хранитель,—спросит меня Эмма лэди Гамильтон.—В каком я состоянии? Кажется, во втором. Присмотритесь ближе: закончена-ли моя муфта и правая бровь?

Но мне некогда присматриваться. Другие чудеса зовут мое внимание: ангелы Дюрера, маленькое рождество Рембрандта, возлюбленная Тициана в собственноручном офорте Ван-Дейка. Они зовут мое внимание и говорят мне:

— Как хорошо, что вы с нами! Останьтесь у нас! Мы дадим вам источник божественных успокоений, и вина без похмелья, и красоты без конца.

Александр Доливо-Добровольский.

К РИСУНКАМ.

Помещая некоторые репродукции вне связи с текстом журнала, редакция открывает ими две серии воспроизведений (в качестве постоянного отдела): к первой относятся новые произведения виднейших современных художников, ко второй—их неизданные произведения, извлеченные из альбомов и папок, в которых накапливается год за годом текущая работа. Из числа новых произведений мы помещаем здесь тарелку С. В. Чехонина „Голод“, представляющую собою уникум, т. к. Фарфоровый завод не делает с нее копий, и офорт Е. С. Кругликовой „Вид в Басковом пер.“ К „альбомному“ материалу относятся силуэты Е. С. Кругликовой и рисунок Д. И. Митрохина. Широкой публике мало известны акварельные наброски Д. И. Митрохина; они представляют, между тем, особый интерес, т. к. нередко служат подготовительным или „отправным“ материалом для графических работ художника.

Г.



Е. С. Кругликова. А. П. Остроумова-Лебедева и ее муж вешают картины на выставке.

E. Krouglikowa. Portraits-silhouette de A. Ostrooumowa-Lebediewa.

АРХИТЕКТУРА.

О БУДУЩЕМ СТРОИТЕЛЬСТВЕ ПЕТРОГРАДА.

Преимущественной и характерной чертой русской культуры до периода революции было отсутствие предвиденья, глубокого анализа и продуманн х планов в построении различных сторон жизни народа. Мы слыли и были по существу подражателями Запада, его цивилизации, достижений в области науки, техники и хозяйства. Наша собственная культура была продуктом интуиции, но не творческого труда и анализа.

Результатами этой нашей подражательности было, с одной стороны—постоянное состояние далекого тыла в отношении передового фронта обще-европейской культуры, а с другой — довольствие купленными дорогой ценой благами, во вред нашей собственной инициативе и творческому прогрессу. Естественно, что такое убогое состояние собственной культуры, косность и особая рутинность, проскальзывавшая во всех проявлениях нашей жизни, не могли воспитать творческий дух нации, выявить в нем необходимые импульсы к самостоятельному мышлению и труду.

Нужны были особенные силы, исключительные толчки самосознанию русского человека, чтобы сдвинуть его с привычных путей, пробудить его от вековой спячки. Таким стихийным толчком явилась последняя русская революция. Сдвиг, совершенный ею в умах русского народа, настолько очевиден, настолько силен, что, не ожидая суда истории, мы можем признать его значение.

И вот, несмотря на тяжелые экономические условия нашей современности, на нашу изолированность, а может быть и благодаря ей, общее культурное самосознание масс после 4 лет пытливой просветительной и аналитической деятельности государства начинает подниматься на такую высоту, что о приближении к зрелости можно говорить уже как о реальности. Сознание ценности науки, техники, искусств, как главных двигателей человеческой культуры, правда, еще очень медленно, но все же неуклонно проникает в толщу народной массы, будя интерес, силы и личную инициативу. И не характерно ли для новой фазы культуры России явление, которое мы наблюдаем в настоящий момент в вопросе о восстановлении жизни страны? Первые шаги правительства в этот созидательный, творческий период революции знаменуются выявлением всякого рода „единых планов", как-то: единого хозяйственного плана, единого строительного плана, единого плана электрофикации и пр. Политика, как таковая, отодвигается на второй план, уступая свое место науке, технике, искусству.

Интересующий нас вопрос о большой программе строительства является составной частью одного из указанных планов, именно—единого строительного плана, и может быть охарактеризован как программа-максимум в противоположность программе-минимум, затрагивающей вопросы лишь сегодняшнего дня. При рассмотрении этого вопроса приходится, однако, отметить, что подчеркнутая выше правильность подхода, принятого верхами правительства к решению задач экономического и культурного характера, далеко еще не осознана местными властями, отдельными руководителями ведомств и частью интеллигенции, теми спецами, работа которых по традиции вертится вокруг задач сегодняшнего дня без перспектив на будущее и без критики и анализа прошлого. Культурным работникам, стремящимся к строительству жизни с более широким кругозором, предстоит еще немало борьбы с узостью и рутиной этих отсталых работников на ниве строительства. Но надо надеяться, что общий рост сознательности в стране излечит и эти недуги нашей печальной наследственности. Конечно, нельзя ограничиться одними надеждами; необходимо теперь же развить интенсивную пропаганду идей рациональности единого строительного плана, необходимо доказать, что всякое, даже маленькое, строительное дело только тогда можно выполнить полно и совершенно, когда подход к нему будет освещен единой мыслею всей программы или, в худшем случае, не будет противоречить общим ее принципам. Опыт Архитектурной Мастерской по урегулированию Петрограда и его окраин показал, что в области строительства и общего благоустройства города не существует вопросов, об'ективное решение которых не потребовало бы рассмотрения их с самых разнообразных сторон, затрагивающих инте-

ресы различных ведомств, деятельности отдельных органов и сил местного и государственного значения. (Краткость места для статьи не позволяет осветить этот вопрос рядом конкретных примеров. Полагаю однако, что большинство зодчих согласится с высказанными положениями, найдя подтверждения им в своей собственной практике). Этот опыт дает нам право утверждать, что никакая так называемая программа-минимум не может рассчитывать на целесообразное и планомерное решение поставленных перед ней задач, если в плане ее работ не будет отчетливого представления о программе-максимум, если последняя не будет служить ей направляющей. Программа - максимум должна быть идеалом стремлений, символом веры всякого сознательного зодчего - творца. Единый строительный план Петроградской губернии должен быть создан во чтобы то ни стало, но поскольку состояние роста и строительства всей губернии не приняло еще катастрофического характера, постольку вопрос этот может быть отодвинут во вторую очередь. Вопрос же о Петрограде с его окраинами и близлежащими городами является в указанном выше смысле несомненно угрожающим и требует выявления той большой программы, которая, с одной стороны, предотвратила бы в дальнейшем бессистемность и хаотичность территориального роста и строительства его, а с другой стороны—начертала бы строгий план его урегулирования и развития. Если современные экономические условия не позволяют рассчитывать хотя бы на частичное осуществление этой программы, то во всяком случае в решении задач малой программы строительства она могла бы служить необходимым и обязательным руководством. Рост хозяйственных возможностей допустил бы при такой постановке вопроса естественный и последовательный переход от мелких задач к посильным задачам более общего и крупного масштаба. Впрочем, следует отметить, что в настоящий, казалось бы, исключительно неблагоприятный для нового строительства момент, жизнь выявляет такие требования, удовлетворение которых является необходимостью сегодняшнего дня. Такие требования выдвинуты ныне в отношении восстановления деревень Ямбургского и Гдовского уездов, пострадавших от нашествия Юденича, постройки ряда железнодорожных поселков, зданий крематория и ряда заводов в самом Петрограде и пр. Тем более следует торопиться с разработкой большой программы строительства Петроградской губ. и созданием основных законоположений по строительной и санитарной частям и жилищному делу.

Первым и основным вопросом указанной программы-максимум является вопрос о Большом Петрограде.

Понятие Большой Петроград не выдумано; оно сложилось самой жизнью, естественно-историческими условиями роста столицы России. Почти 3-х миллионное население Петрограда с его окраинами и пригородами до Революции создало автоматически Большой Петроград, подобно тому, как тот же естественный рост крупных европейских столиц создал понятия Большого Берлина, Парижа и Лондона. Разница между ними лишь в том, что рост Петрограда в последнее время происходил бессистемно, без плана и видов на будущее, между тем как в указанных выше примерах вмешательство во-время, необходимые коррективы предотвратили многие из отрицательных явлений стихийного развития всякого населенного пункта. Однако, при урегулировании названных городов не хватило должного предвидения и широты размаха, что привело к необходимости пересмотра всех ранее принятых систем планировки. Основные вопросы плотности населения и территориального роста городов и их отношение к санитарно-гигиеническому и общекультурному благополучию граждан не были обследованы и проанализированы с достаточной полнотой. Опыт указал на те упущения, которые были допущены при распределении территорий и расселении населения; на очередь в силу этого встал вопрос о новых принципах планировки городов. Это особенно заметно в Англии, где вопросам градостроительства, судя по данным, до 17-го года было отведено исключительное внимание.

Отрезанные от Запада, лишенные печатных трудов его за последнее пятилетие, мы не знаем, какое направление приняли там интересующие нас вопросы, и что практически выполнено в данной области. Следует ли из этого, что мы должны остеречься от личных исследований и выводов? Отнюдь нет, ибо и ранее опыт Запада мог быть для нас ценным, как всякий опыт, всякое учение, но не мог служить для нас каноном, образцу коего без всякой критики мы должны были бы подражать. Наши климат, природа, быт слишком отличны от Запада, чтобы к нам безоговорочно можно было бы применять любые достижения европейской цивилизации. Ныне тем более обязателен для нас аналитический подход ко всему, что создается западной культурой, базирующейся на резко отличных от нас социальных факторах и формах государственности. Мы можем и должны принять лишь те из достижений ее, которые бесспорны и независимы от всяких форм экономики и общежития, которые являются по существу своему общечеловеческими. Во всем остальном мы должны быть творцами и строителями по собственному разумению и в меру личных наших сил. Переходя от общих рассуждений к конкретным задачам интересующего нас вопроса, мы должны будем начать наше построение с определения тех об'ективных данных, которые следует предпослать вопросу о создании плана Большого Петрограда.

Данные эти можно свести к следующим основным положениям:

1) Петроград—это единственный русский порт на Балтийском море и притом расположенный у впадения в залив величайшей водной системы России (Петроград - Астрахань), охватывающей своими разветвлениями почти всю территорию последней.

2) Петроград—это огромный железнодорожный узел, дающий возможность своими восемью радиально расходящимися артериями поддерживать грузовое и пассажирское движение со всей Россией и заграницей.

3) Петроград—это фабрично-заводский центр с преимущественным его значением для всей России в сфере механическо-машино-строительной, судо-строительной, дерево-обделочной и химической промышленности с блестящими перспективами в будущем в связи с получением рабочей энергии со Свирских и Волховских порогов и эксплоатацией местного сырья.

4) Петроград—это культурный центр всей России, своего рода первостепенный русский музей, в широком смысле слова, по богатству своих монументальных сооружений, научных коллекций, ученых и учебных заведений, художественных галлерей, библиотек, памятников истории и пр., а также по средоточию в нем лучших научных, технических и художественных сил страны.

5) Петроград—это главный город, об'единяющий по своему географическому положению и исторически сложившемуся тяготению к нему все экономические и культурные интересы обширного Северного края с его огромными неисчерпаемыми, но плохо использованными богатствами, и, наконец,

6) Петроград—это приморский город со всеми характерными признаками и преимуществами, присущими городам подобного типа.

Исходя из указанных выше об'ективных условий и приняв во внимание общую неудовлетворительность состояния города и его пригородов в смысле жилищном, санитарном и эстетическом, нетрудно установить и самые задачи, долженствующие лечь в основу плана его урегулирования.

Небесполезным будет, однако, несколько подробнее остановиться на общей характеристике Петрограда, истории его роста и строительства, чтобы выводы о необходимости его урегулирования стали бы нагляднее.

200-летний город Петербург в отличие от большинства других городов был задуман и частично осуществлен по заранее составленному плану. Вершители его судеб в первый век его существования во главе с его основателем Петром I-м немало потрудились над его планом и красотой. Целая плеяда первоклассных иностранных и русских зодчих приложили к этому труду свои таланты и знания. Но все это, к сожалению, погибло или исказилось последующей эпохой эклектизма, людьми, относящимися весьма скептически к вопросам рациональной планировки, санигарии, народного здравия и эстетики. Общий европейский уклад жизни, положение города, как правительственного и умственного центра России, создавали, однако, условия особенной притягательности, и Петроград стал расти и застраиваться, не успевая уже удовлетворять потребности все увеличивающегося населения. Последняя четверть XIX столетия с ее экономическим и строительным ажиотажем, в связи с необычайно возросшей тягой в города, привела Петроград в состояние почти хаотическое. От привлекательных сторон петроградского „парадиза" не осталось и следа. Город стал планироваться и застраиваться без плана и системы, вопреки здравому смыслу и общему благу, по изволению и усмотрению частных земельных владельцев, немилосердно искажавших старую планировку и исторический облик города, уничтожавших последние остатки зеленых насаждений чтобы строить каменные громады для удовлетворения своих алчных аппетитов и на гибель населения. Не только не существовало программы-максимум, но и программа-минимум была почти сведена к нулю. Строительные требования сводились к классическому ограничению застройки участков обязательством устройства двора не менее (что равносильно было тому, что и не более) 30 кв. саж. и ряду других подобных положений. И в результате, не стесненная здоровой законодательной регламентацией, эпоха эта оставила на теле Петрограда столь глубокие раны, что необходимы героические усилия, чтобы городу, превращенному в очаг заразы и порока, где население вырождалось физически и морально, можно было в ближайшем будущем придать благопристойный, здоровый, удобный для общежития и отвечающий его значению вид. Наследие, полученное нами в области городского благоустройства, столь богато, что один инвентарь его мог бы послужить прекрасным „руководством от обратного" к строительству городов. Достаточно назвать следующие главнейшие пункты этого инвентаря, чтобы признать его значительность.

Портовый город без благоустроенного морского и речного порта. Морской город, повернувшийся спиной к морю и не воспользовавшийся всеми привилегиями городов подобного типа, фабричный город с близким от него собственным запасом сырья и топлива и тем не менее снабжающийся всем из далеких месторождений России и Запада, огромный город, в котором почти отсутствует канализация, центр которого не проветривается, воздух на улицах и дворах загрязнен, дворы домов темны и большинство квартир во дворах никогда не видят солнца, каналы распространяют зловоние и не могут быть использованы как пути сообщения, без должного

наличия свободных пространств и садов для отдыха, с громадным в силу этого % смертности и, наконец, город, исторический и художественный облик которого вандальским образом разрушается.

Не достаточно ли всего этого, чтобы диагноз болезни города и всех его районных единиц,—ибо многое из того, что сказано о Петрограде, относится в полной мере ко всему району Петрограда,—мог бы быть поставлен с идеальной точностью.

Правильно же поставленный диагноз предопределяет методы и характер самого лечения.

Было бы одинаково легкомысленным ограничиваться одним искоренением этого дурного наследства. Значительно более важным является вопрос о дальнейшем предотвращении заболевания города, его пригородов и отдельных поселений. Меры к этому диктуются нам достаточно богатым опытом градостроительства на Западе и личными исследованиями научного и практического характера.

Из всего сказанного вытекают те положения, которые должны лечь в основу разработки плана Большого Петрограда.

Большая программа строительства сведется, таким образом, к ряду следующих задач:

А. По Большому Петрограду.

1) Выделение в состав Большого Петрограда городов и селений, кои тяготеют к Петрограду, как к центру неразрывно связанному с ними по экономическим, географическим и бытовым признакам.

2) Подробное обследование (топографическое, санитарное, жилищное и бытовое) всех районных единиц Большого Петрограда на предмет определения предельной густоты населения, степени территориального роста и внутреннего их благоустройства. На основе этих исследований для каждой районной единицы (города, села, поселка и пр.) должны быть составлены нормальные карты густоты населения, территориальных границ, планы их урегулирования и правила застройки и общего благоустройства.

Переходя от периферии к центру, это обследование должно коснуться магистральных дорожных линий (шоссе, железнодорожных, водных) и разрывов между отдельными населенными пунктами. Оно должно выявить возможность образования новых поселений, перенос или уничтожение старых, трассировку отдельных новых магистралей или под'ездных путей и проч., или исправление существующих, характер и назначение разрывов между населенными пунктами с подразделением таковых на эксплоатируемые (леса, огороды, поля, ископаемые) и неприкосновенные, охраняемые (заповедные парки, музеи природы, метереологические, испытательные станции и проч.). Результаты указанных обследований должны выразиться в составлении районной карты Большого Петрограда с соответствующими правилами урегулирования.

Б. По городу Петрограду.

1) Безотлагательное составление плана переустройства и развития петроградского морского порта, при непременном условии теперь же привести в благоустроенный вид портовые сооружения для открытия доступа иностранным судам. В связи с этим выяснение вопроса о вольной гавани, речном порте и внутренних водных путях сообщения (реках, каналах, озерах и проч.).

2) Разработка вопросов, связанных с железнодорожной сетью, перенесения вокзалов для освобождения территорий для расселения населения, метрополитенов и окружной железной дороги.

3) Выяснение вопроса о сосредоточении заводов, фабрик и других промышленных предприятий, сохраняемых и насаждаемых в силу и по характеру экономических потребностей в Петрограде, в юго-восточном секторе его, вдоль железнодорожных и водных путей сообщения.

4) Забота об увеличении и рациональном распределении зеленых площадей (создание новых парков, приведение в порядок и увеличение площадей старых парков, урегулирование старых кладбищ, в связи с запрещением дальнейшего хоронения в черте города и образования новых в местах разрывов, создание зеленого пояса для всего Петрограда, устройство больших и малых скверов, внутренних квартальных садов, зеленых ковров, газонов вдоль улиц с малой ездой и проч.).

5) Установление правильного движения в городе, устройство новых мостов, набережных, площадей, проспектов, улиц, изменение и исправление старых, разгрузка перегруженных улиц, и проч.

6) Проектирование новых общественно-полезных сооружений санитарного, просветительного-административного и обще-культурного порядка, (как-то: общественных бань, прачешных, душевых зданий, купален, подземных и надземных уборных, зданий и площадок для всех видов спорта, стадиона, морского городка, школ, клубов, читален, районных столовых, распределительных пунктов, гостиниц, коллективных домов, типовых застроек жилых кварталов, поселков; а также основных устройств городского благоустройства, как то: канализации, удаления нечистот, мусоросожигания, утилизации, кремации, и проч.).

7) Восстановление старинных красот города, очистка от позднейших наслоений как отдельных зданий, так и целых архитектурных ансамблей, окончание замыслов выдающихся архитекторов

прежних эпох. Вопросы новой красоты города, проектирование новых архитектурных ансамблей, отдельных сооружений больших и малых, связанных с внешним благоустройством города, постановка новых памятников и проч.

8) Выработка в связи с указанными выше положениями идеального плана урегулирования Петрограда (зональной карты), приняв за основу принцип районизации города, карты плотности населения по районам, законоположений по строительной и санитарной части и жилищному делу.

Второй задачей большой программы строительства является применение указанных начал рационального строительства ко всем без исключения населенным пунктам губернии, группируя и классифицируя их по признакам естественного тяготения к определенным центрам.

Практический подход к планомерному решению всех поставленных нами задач, затрагивающих, как это видно, разнообразные стороны жизни большого города, интересы громадного городского и сельского населения, требует участия и содействия в разработке его ряда органов, как местного, так и государственного значения. Об'единяющим и согласующим все требования и интересы различных ведомств и представительств центром должен быть существующий в Петрограде Отдел Градостроительства при Отделе Коммунального Хозяйства. Чтобы работа этого важного органа нашей коммуны могла бы привести к благоприятному разрешению жилищной проблемы и общих требований благоустройства в населенных пунктах нашей губернии, необходимо прежде всего, чтобы строители новой жизни и власть имущие сознали глубокое значение всех стоящих перед указанным органом задач. Долг же тех, кто сознает это, кто умеет смотреть дальше и глубже, кто понимает, что без заранее обдуманного плана немыслимо удачное решение самого скромного сооружения, кто русское „авось" и „как-нибудь" похоронил вместе с нашим прошлым, оказать не только свое содействие и помощь, но громким словом убеждения пробудить сознательность в отсталых.

Архитектор-Художник
М. Рославлев.

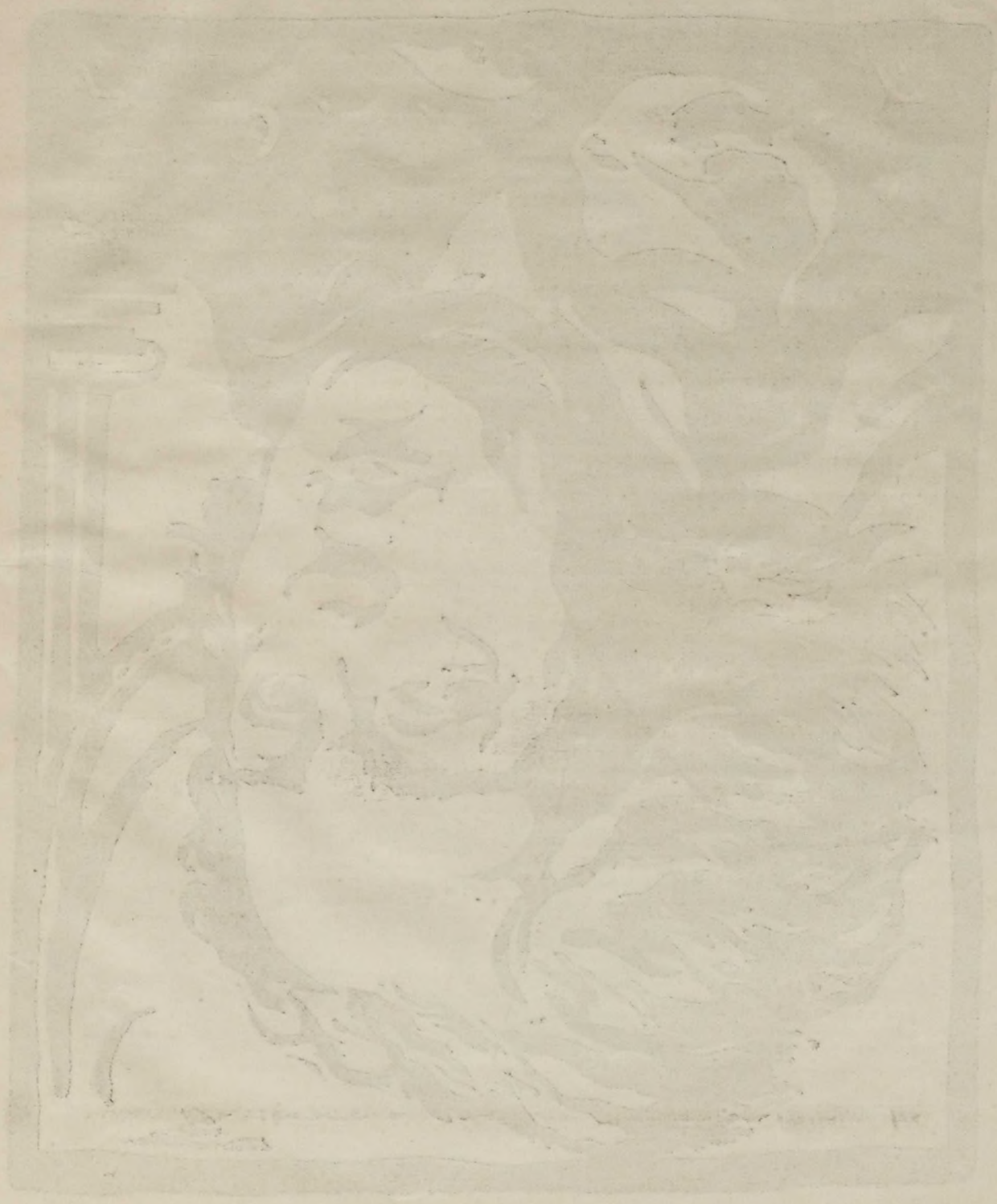




1822-Д.ГЛЕВИЦКИЙ-1922

Григорий Гидони.
Оригинальная гравюра
на линолеуме.

G. Guidony.
Gravure sur linoleum.



МУЗЕИ.

Отделение Изящных Искусств Румянцевского Музея за последние четыре года.

За последние четыре года Картинная Галлерея Румянцевского Музея получила значительные и в высшей степени ценные увеличения ея состава. Поступления эти состоялись по постановлению Отдела по делам музеев, по которому около 600 картин были переданы из целого ряда собраний: Кремлевских дворцов, Кушелева-Безбородко (бывший Музей Академических Художеств), Академии Художеств, Герцога Лейхтенбергского и из частных собраний.

Благодаря этим поступлениям, уровень в его собрания западных картин сильно повысился по качеству и ценности, а вместе с тем значение и жизненность Отдела Изящных Искусств и необходимость сохранения всех основных частей этого идейно цельного, в высшей степени легко обозримого Художественного Музея. Эти поступления, из которых некоторые представляют первоклассные образцы старой западной живописи, придали всему западному отделу Галлереи новый характер и вывели его на более широкий путь развития. Новые картины, поступившие в Галлерею, отчасти пересоздали отдел западных мастеров, носивший несколько случайный, провинциальный характер, и приблизили его к идеалу столичного собрания, достойного культурного значения Москвы. Вместе с этим новые поступления выяснили, как должно в дальнейшем направляться развитие этой части Галлереи.

Понятно, чтобы сделаться вполне достойным такой столицы, как Москва, отделение западных картин должно получить несколько произведений первоклассных мастеров, могущих стать наравне с находящимися в Галлерее произведениями Рембрандта, Иорданса и др. Эта задача пополнения должна считаться самой насущной для Москвы и отвечающей требованиям разумной музейной политики, согласованной с научными основами музееведения и жизненной потребностью. В связи с расширением отделения западных мастеров является вопрос о помещении, так как настоящее временное здание отдела становится все более тесным. Выходом из этого положения может быть только постепенное освобождение Галлереи и ее запасов от произведений второстепенного характера, которые не могут быть выставлены, передачей их в провинциальные музеи и в запасный фонд филиального отделения музея.

Осенью 1920 г., в связи с постановлением Ученой Коллегии Музея о передаче собрания икон из Отдела Изящных Искусств в реорганизуемый Отдел Древностей, иконы были туда переданы, а в освободившемся зале размещены картины Барбизонской школы. Из числа поступивших в Галлерею за последние четыре года картин, особо значительную ценность представляют: картина мастерской Рембрандта и его же „Христос“ (W. Bode Rembrandt, № 226) из собрания Орлова-Давыдова. Этот этюд представляет огромный интерес, как определенная попытка Рембрандта создать самостоятельный образ Христа. Целый ряд больших, ценных произведений был передан Советом Кооперативных С'ездов, в числе коих находились: „Александр Великий и Диоген“ итальянской школы XVIII века, „Мальчики“, Христинека, „Рыбы“ Рекке, „Христос и грешница“ Абр. Хондиуса. Из собрания М. А. Грачевой и выставки в доме Берга выдаются по своим достоинствам и значению: P. Codde „Концерт“, C. Dusart „Мать, кормящая ребенка“, P. de Grebber „Невеста“, B. Biskaino „Мадонна с младенцем и Крестителем“, D. Teniers „Овцы“, G. Lawrence „Портрет дамы“, Y. V. Coyen „Пейзаж“, W. Gabron „Nature morte“, N. Knupfer „Король предлагает яблоко даме“, G. Vasari „Рождение Иоанна Крестителя“, Y. de Wet „Нахождение Моисея“, A. V. Olen „Птичник“.

Из собрания Кушелева-Безбородко: Рейсдаль „Пейзаж“, Иорданс „Король пьет“, Майсонье „Курильщик“, Л. Роберт „Неаполитанцы“, Курбэ „Павшая лошадь“, Милле „Женщина с хворостом“, Тройон „Перед грозой“. Из собрания Академии Художеств: Гверчино „Св. Иероним в пустыне“, Строцци „Музыканты“, Рейсдаль „Мельница“, Брейгель „Цветы“.

Из собрания герцога Лейхтенбергского: Прокаччини: „Положение во гроб“, Ван-Гох „Кавалер дает женщине бокал“, Шоу „Врач рассматривает стклянку“.

Среди картин, поступивших из частных собраний, надлежит назвать: D. Crespi „Св. Фран-

циск перед распятием", I. Huysmans „Пейзаж", О. Верне „Турок с лошадью", Мейсонье „Кавалер", Фортуни „Испанский дворик", Изабе „Улица в старом городе", Коро „Дорога в церковь", его-же „Воз с сеном", Наттье „портрет Куракина, C. Troyon „На пастбище", Puvis de Chavannes, „Пожар", Robert Russ „Мельница", G. Max „Слепая", M. Lobre „Внутренность дворца (Версаль)", L. Munthe „Оттепель", Iosef Brand „Запорожцы у переправы через Днепр", Гильдебрандт „Закат солнца", Ленисье „Семейный портрет", а также картины Беклина и Друэ и альбом 36 акварелей иностранных художников из собрания Гагарина.

Приобретены музеем: Питера Лели „Женский портрет", I. Bourguignon „Батальная сцена", S. Cantarini „Отдых на пути в Египет" (последние две картины были приобретены для Галлереи коллегией по делам музеев), Исаака Остаде „Сарай с фигурами", B. Bettera „Музыкальные инструменты", I. Hausmans „Пейзаж".

В Русский отдел Галлереи поступил портрет П. С. Ванновского работы П. А. Федотова, портрет Ф. В. Растопчина кисти Кипренского, из собрания М. А. Хомяковой передано в галлерею М. А. Челищевой 7 этюдов А. Иванова, среди них особенно выдаются: редкий по значительности общего характера этюд Христа, этюд виллы Адриана и эскиз с картины „Явление Христа народу", красивый в отношении колорита.

Вместе с этими поступлениями сильно сократился и состав запасного отделения Галлереи, так, было передано: Украинскому Правительству 177 картин из собрания Ханенко, из собрания Свешникова 11 картин Соль-Вычегодскому музею и 30 картин Ярославскому музею. Радищевскому музею, в обмен на рисунок Пушкина, был передан автопортрет В. Л. Тропинина, являющийся дублетом в собрании Румянцевского музея. В музей имени Л. Н. Толстого в Москве переданы во временное пользование: картина Л. Б. Пастернака „Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге" и рисунки Л. О. Пастернака к рассказу Л. Н. Толстого „Чем люди живы".

Гравюрный кабинет отделения Изящных Искусств является единственным местом в Москве, где интересующиеся лица могут обращаться непосредственно от книги к богатому иллюстрационному материалу и, что особенно ценно, к оригиналам, входящим в собрание отдела. За последние четыре года в Гравюрный кабинет поступил целый ряд коллекций гравюр, среди которых надлежит назвать ценное собрание гравюр западных и русской школ Н. В. Баснина.

Отличной сохранности и большой красоты, собрание это заключает много редкостей гравюрного искусства и благодаря одному уже этому приобретению, Гравюрный Кабинет, несмотря на относительно небольшое количество его мест, (более 200.000), является ныне собранием, могущим стать на ряду с гравюрными собраниями Музеев Западной Европы.

Затем Музею было передано Н. С. Виноградовым необычайно ценное собрание гравюр и книг по истории искусства, составленное его отцом С. П. Виноградовым. известным московским собирателем и членом-корреспондентом Румянцевского Музея. Собрание это заключало в себе свыше 5.000 листов гравированных и литографированных русских портретов, среди которых очень много весьма редких, особенно литографированных, напечатанных в весьма ограниченном количестве экземпляров. По своей полноте собрание литографированных русских портретов С. П. Виноградова являлось, без преувеличения можно сказать, единственным в России. Коллегия по делам Музея передала Кабинету гравюр: собрание старинных русских и западных гравюр из бывш. Музея Строгановского училища (собрание Попова 152 листа) и ценное собрание, большею частью, цветных гравюр XVIII в., в количестве 267 листов из собрания Базилевс ого. Кроме этого в Гравюрный Кабинет поступило: из отдела провинциальных музеев Главмузея 266 гравюр Ходовецкого; 258 листов офортов и рисунков F. Kops'a из собрания П. И. Щукина, 1.312 японских гравюр и 164 японских рисунка.

В числе поступивших листов надлежит отметить работы граверов: A. Dürer, L. de Leiden, H. Goltzius'a, Edelinek, Schmidt, Srevet, Hogarth, Daullè, I. G. Wille, Bartolozzi, Brandt, Schiavonetti, Vendremini, Debucourt, Aubert, Reynolds, Descourtis, Audran, Ficher, Bloetelingh, Cousins и друг.

Особенное внимание Гравюрного Кабинета было обращено на пополнение работами современных русских граверов. За последние годы в Кабинет поступили работы: Богдановича, В. А. Ватагина, В. Н. Васильева, Г. С. Верейского, М. А. Доброва, А. С. Ефимова, А. Жарова, Е. Н. Качура-Фалилеевой, А. А. Карасева, А. И. Кравченко, Е. Н. Кругликовой, Н. Н. Куприянова, В. Н. Масютина, И. И. Новинского, А. П. Остроумовой-Лебедевой, П. Я. Павлинова, Л. О. Пастернака, А. Н. Павлова, И. Н. Павлова, Н. М. Пискарева, А. В. Попова, Е. В. Прохоровой, И. И. Симонович-Ефимовой, Н. В. Синезубова, В. И. Соколова, А. И. Усачева, В. А. Фаворского, В. Д. Фалилеева, И. А. Фомина, Феофилактова, П. А. Шилинговского, Н. С. Шикалова, А. В. Щусева, О. В. Энгельса, Л. Г. Якимченко и др.

В числе поступлений надлежит также отметить приобретение обширного архива Д. А. Ровинского, заключающего в себе его дневники, дипломы, обширную переписку, адреса и т. п.

В Гравюрный Кабинет поступила обширная коллекция русских книжных знаков, принадлежавшая известному библиофилу Д. В. Ульянин-

скому. Эта коллекция была значительно пополнена современными книжными знаками.

За последние четыре года материал Гравюрного Кабинета был привлечен к участию в устроенных Библиотекой Музея выставках в память А. И. Герцена и И. С. Тургенева. В самом же отделении Изящных Искусств были устроены выставки работ: В. Д. Фалилеева, В. Н. Масютина и И. Н. Павлова и выставки в память Данте Алигиери и Н. А. Некрасова.

В числе работ сотрудников Гравюрного Кабинета надлежит отметить работу по выработке основных положений и по составлению самаго „алфавита" предметного каталога и основной его карточки. Основной принцип предметного каталога заключается в том, что такой каталог составляется по принципу предметности, а не систематики, т. е. материал группируется не по крупным систематическим рубрикам, а по чисто-конкретным сюжетам. Наличность такого предметного каталога не только облегчает наведение всевозможных справок, но и значительно сокращает время на их получение, и потребность в таком каталоге, в виду постоянных запросов со стороны многочисленных лиц, работающих в Кабинете, остро ощущается. До настоящего времени ни в одном из наших музеев предметного каталога не имеется.

В. Адарюков.

В Эрмитаже.

В Государственном Эрмитаже открыто новое Отделение картинной галлереи, в которой представлено французское искусство XVII и XVIII в.в.

Помещение, отведенное под новое отделение, занимает комнаты „Второй Запасной половины" Зимнего Дворца, которые служили некогда личными аппартаментами Императрицы Екатерины II. К сожалению, от прежнего убранства этих комнат, уничтоженного пожаром в 1837 г., не осталось следов.

Залы Нового Отделения непосредственно примыкают к основному музейному зданию, соединяясь с ним „Ламотовым павильоном", в котором до последних дней находилось собрание старинных видов Петербурга. Ныне стены этого перехода завешаны первоклассными шпалерами гобеленовой мануфактуры (изображающими историю Эсфири), тканными Козеттом по картонам Жан-Франсуа де-Труа. Кроме того галлерея украшена мраморными бюстами графов П. А. и А. П. Шуваловых, работы Н. Жилле. В середине галлереи бронзовая группа—„Эней, спасающий Анхиза", приписываемая Л. Потру. Мостик между павильоном и Зимним дворцом украшен четырьмя перспективами Ж. Б. Лаллемана (1710?—1805?), а в темной проходной, примыкающей уже к первому залу нового Отделения, находится большая фламандская шпалера—„Шатер Дария" по картону Ш. Лебрена (1619—1690).

В первом зале собраны произведения, относящиеся к XVII веку.

Центральное место занимает „Тайная Вечеря" неизвестного художника круга Пуссена; по сторонам ряд портретов, из которых особенно замечательны — портрет неизвестного скульптора работы неизвестного, автопортрет Даре (1614—1668), портрет журналиста Де ла Фон, работы Гаскара (1635—1701). На боковых стенах „Вход в Иерусалим" и „Несение Креста" Ш. Лебрена—повторения (копии мастерской?) картин, находящихся в Лувре. Среди мебели особенно замечательны два ореховых резных шкафа начала XVII в.

Во втором зале также представлено искусство XVII в. Здесь находится большая картина Валентэна (1591—1634) „Изгнание торгующих из храма", Н. Пуссен (1594—1665) „Св. Семейство", П. Миньяр (1612—1695) портрет одной из племянниц кардинала Мазарини, две „Битвы"—ранние произведения Пуссена, Валентэн „Отречение св. Петра", Ж. Жувене (1644—1717) портрет лейб-медика Людовика XIV Фагона, Риго (1659—1743) портрет неизвестного ученого, П. Миньяр „Умирающая Клеопатра". Над дверью в зал III—„Деревенская сцена" неизвестного художника круга братьев Ле-Нен.

В третьем зале—произведения Антуанна Ватто (1684—1721) и художников его круга. Здесь находятся: шесть картин Ватто: „Танец под деревьями" (писан, вероятно, во времена пребывания художника в Лондоне), „Сцена из Мнимого больного" [1]), „Св. Семейство", „La Boudeuse", по сторонам две декоративные картины, вероятно, того же периода, что и „Танец под деревьями", и маленькая картина, известная в гравюре под названием „Les coquettes". По сторонам камина две шпалеры гобеленовой мануфактуры. У окна „Снятие со Креста" Ж. Жувене, под ним „Странствующий Музыкант" Дюмона-Римлянина (1700—1781). Далее две картины на меди „Пикник" и „Отдыхающее общество" неизвестного художника, очень близкого к Ватто. Комнату украшают несколько комодов первой половины XVIII в., из них наиболее замечателен комод с бронзовыми украшениями в китайском вкусе. С потолка свешивается чеканная серебряная люстра немецкой работы начала XVIII в.

В четвертом зале помещается бронзовая модель памятника Людовику XIV Жирардена (1628—1715). Из картин заслуживают особого внимания портрет г-жи Боллот с дочерью работы Сантерра (1658—1717) и четыре картины Ланкре (1690—1743): „Концерт на опушке леса", „Концерт в парке", „Деревенская помолвка" и „Купальщицы".

---

[1]) Из Царскосельского Большого Дворца.

В пятом зале—произведения первой половины XVIII века.

В алькове, над шкафом работы Кressан, украшенным бронзовыми аллегориями четырех стран света, „Похищение Европы“ Натуара (1700—1777). Над каминoм—„Зефир и Флора“ Антуана Куапеля (1661—1722). На боковых стенах—портрет Марии Лещинской, работы Токэ (1696—1772), автопортрет Девильи (1730—1804) (художник изобразил себя пишущим портрет И. И. Шувалова), аллегории живописи и музыки работы Лемуана (1588—1737), бытовые сцены Жора (1699—1789), „Точильщик“ в характере Н. Леписье (1735—1784) и „Кружевница“ неизвестного художника (французской школы?) XVIII в. Посреди комнаты бронзовая группа „Смерть Дидоны“ неизвестного мастера.

В следующем зале (середина XVIII века), над шкафом работы Кressан, украшенным аллегорическими изображениями времен года, — „Гнев Ахилла“ Ш. А. Куапеля (1694—1752); слева от него портрет английского государственного деятеля и коллекционера сэра Р. Вальполя [1]), работы Ж. Б. Ванлоо (1684—1745)—направо, портрет Фридриха II, работы А. Пэна (1683 — 1757). У окон „Купальщица“ Лемуана, „Юпитер и Антиопа“ Карла Ванлоо (1705—1765) и „Сон Младенца Христа“ Буше (1703—1770).

В седьмом зале (середина XVIII века) над камином „Воспитание Амура“ Натуара, по бокам „Комедия“ и „Трагедия“ Карла Ванлоо, под ними „Балованное Дитя“ и „Автопортрет“ Греза (1725—1805). По сторонам последнего гуашь Г. де Сент-Обен „Представление Армиды“ и рисунок Греза „Детская школа“. На боковых стенах два больших панно Натуара из истории Телемака, две гуаши Бларамбера „Перевозка камня Грома“ и „Освящение памятника Петру Великому“ и два рисунка Девильи, сделанные во время пребывания художника в Москве в 1762 году. Из скульптуры особенно замечательны бюст Екатерины II Колло и „Купальщица“ Жилле.

В следующем зале (Вторая половина XVIII века) помещаются портреты гр. д'Артуа и его супруги, работы Ализара, по сторонам их две гуаши Луи Моро (1740 — 1806), несколько головок Греза (среди них „Амур“—этюд для картины „Торжество Гименея“), на боковых стенах несколько картин Ж. Верне (1714—1789), среди которых „Лунная ночь в порту“, две картины Тонэ (1755—1830) „Le prélude de Nina“ и „Художница“ Буальли (1761—1845). Посреди комнаты мрамор „Бегущий Амур“ А. Д. Шоде (1763—1810). На камине бронзовая голова Вольтера работы Гудона.

Далее следует крытый балкон, где находятся две картины Ж. Б. Реньо (1754—1829) „Вулкан и Венера“, посреди зала—мраморная статуя Шоде „Кипарис“.

В последнем зале собраны работы Гюбера Робера (1733—1808). Из 13 его картин, находящихся в этом зале, особенно замечательны четыре больших панно в высоту на боковых стенах и два дессюдепорта: „Вилла Мадама“ и „Пирамида Цестия“. В глубине зала над комодом, украшенным фарфоровыми медальонами Веджвуд,—портрет гр. Е. С. Самойловой с детьми, работы г-жи Виже-Лебрен (1755—1842). Из скульптуры особенно замечательны бюсты ген. Салтыкова работы Гудона и графини Дюбарри работы Пажу.

В Русском Музее.

Историко-бытовой Отдел Русского Музея временно установил, в связи с целым рядом внешних затруднений, сокращенную программу деятельности. Она ограничивается пока собиранием материалов по истории быта Севера России, начиная с XVIII-го столетия. В качестве способа экспозиции намечены бытовые ансамбли городского населения и помещиков. Историко-бытовой отдел Р. М. находится в тесной связи с Художественным и Этнографическим Отделами того же музея. Для Художественного Отдела имеет значение собирание предметов высокого искусства, сгруппированных по именам художников, а также выяснение исторической преемственности художественных идей. Этнографический Отдел изучает племя, как таковое, и те формы жизни, которые зависят от племенных различий населения. Историко-бытовой Отдел собирает вещи главным образом утилитарного характера, отражающие условия жизни народа, его историю и характер искусства. Историко-бытовым отделом намечено устройство выставки бытовых портретов XVIII и XIX вв. и выставки сериальных подборов керамических, стеклянных и бисерных изделий. В настоящее время материал для этой интересной выставки уже подготовлен и только отсутствие надлежащего помещения мешает развернуть ее.

Заведующим ист.-быт. Отделом М. В. Фармаковским и хранителем того-же Отдела П. П. Вейнером намечены портреты, пригодные для экспозиции. Э. Ф. Голлербах произвел подбор этих портретов в хронологическом порядке, экспертизу и детальную опись. При помощи иконографической литературы ему удалось опознать ряд портретов, считавшихся неизвестными. Каталог выставки содержит несколько сот номеров. Предполагалось расположить экспонаты в левом флигеле Русского Музея и открыть выставку весной 1922 г. Однако, Художественный Отдел, в связи с ремонтом главного здания, вынужден был занять этот флигель выставкой произведений Г. И. Нарбута и, таким образом, выставку бытовых портретов пришлось отложить на неопределенный срок.

---

[1]) Многие картины его собрания находятся в Эрмитаже.

Наряду с подготовкой портретного материала, историко-бытовой отдел занимался пополнением своих коллекций путем приобретения вещей и принятия их на хранение из Отдела охраны искусства, из Музейного фонда, из Экспертной Комиссии и др. учреждений.

Среди приобретенных вещей большой интерес представляет эмалированная посуда Елизаветинского времени, приобретенная от И. А. Гальнбека.

Интересны приобретенные от А. В. Ухановой браслет с эмалью и колье из филиграна; две фаянсовые вазы работы Валаамского монастыря и фольговая риза (приобретенная от А. А. Кашинцева); бисерная картина и коллекция трубок (от В. М. Протопоповой). Исключительную ценность в бытовом отношении представляют два портрета купчих, купленные у И. А. Гальнбека. При содействии и денежной поддержке Общества Поощрения Художеств был получен старинный ковер русской работы и полоса от платья с нашитыми цветами. Приобретены также старинная суконная скатерть с ручной вышивкой, старообрядческая старинная шелковая шаль и мн. др.

Несколько ценных приобретений сделала библиотека Ист.-быт. Отдела. Всего куплено свыше 150 вещей.

Около 100 предметов было пожертвовано историко-бытовому отделу разными учреждениями и отдельными лицами (А. Н. Бенуа, Н. И. Нарбут, А. К. Фаберже, И. Ф. Таубе и др.).

Из музейного фонда принято на хранение огромное количество фарфора русских фабрик, множество металлических изделий (различная утварь), гарнитур времени Екатерины II, бальные и домашние платья в. Имп. Александры Феодоровны, конская упряжь, оружие, иконы, блюда хлебосольные и пр. Из квартиры Д. И. Толстого были приняты иконы и образцы старинной мебели; из квартиры Перепелкина—стекло, фарфор, вышивки, ковры, портреты; из квартиры Кениг—зеркала, портреты; из квартиры Бибикова—портреты, ширмы; из квартиры В. Н. Аргутинского-Долгорукова—фарфор Государств. Завода. В общей сложности на хранение принято более 5½ тысяч предметов, из них картин и гравюр—429, тканей, вышивок и костюмов—461, посуды медной и деревянной 538, миниатюр и силуэтов—30, фарфора и фаянса—1.144, стекла и хрусталя—278, металлических столовых приборов 2.154, мебели и бронзы—124 и т. д.

Рост коллекций историко-бытового Отдела распределяется со времени его основания таким образом:

В 1917	г. было	6.871	предм.
„ 1918	„ „	8.320	„
„ 1919	„ „	11.294	„
„ 1920	„ „	15.726	„
„ 1921	„ „	21.599	„

Научная работа в Историко-бытовом Отделе Р. М. производилась в 1921 и 1922 г. по всем главным секциям отдела.

По истории усадебного и городского жилища—М. В. Фармаковский исследовал: 1) зависимость форм русского усадебного помещичьего быта от крестьянского и 2) зависимость форм русского жилища от западно-европейских. Н. М. Шарая изучала русские народные картинки, как материал по истории русского жилища. Л. Д. Беляева составила библиографический указатель литературы об усадьбах. А. М. Пигорева составила указатель историко-бытового материала, заключающегося в великорусских народных песнях, собранных акад. Соболевским. Э. Ф. Голлербах занимался изучением бытовых портретов XVIII—XIX в.в. М. Л. Егорова составила указатель фарфоровых и фаянсовых заводов в России с краткой историей заводов, с описанием их изделий, изображением марок и библиографией. Л. Д. Беляева произвела описание бисерных коллекций отдела и занималась изучением тканей.

Э. Ф. Голлербах подготовил выставку русского бытового портрета и разработал историю костюма в России на основании главн. обр. портретного материала историко-бытового Отдела. Им же произведена научная опись масонского собрания известного псковского коллекционера Ф. М. Плюшкина. Эта коллекция масонских предметов представляет большой интерес для характеристики того, как отразился масонский ритуал (и масонская символика) в прикладном искусстве. Н. Е. Лансере, недавно избранный хранителем ист.-быт. отд., занимался главным образом вопросами усадебной архитектуры.

А. М. Никитин составил указатель (алфавитный и систематический) предметов ист.-быт. Отдела.

Специалисты гербоведения В. К. Лукомский и Н. А. Типольт произвели экспертизу гербовых печатей и перстней из собр. Плюшкина, и составили к ним указатель литературы, фамилий и гербов. И. А. Гальнбек составил указатель библиографии стекла и живописи по стеклу. Е. А. Райкова занималась описанием коллекций фарфора Плюшкина. Большая работа была произведена и в библиотеке историко-бытового отдела под руководством П. Н. Шефера.

Культурно-просветительная деятельность ист.-быт. Отдела выразилась главным образом в лекциях М. В. Фармаковского. Им был прочитан курс музееведения для слушателей семинарии по изучению Павловска. Для тех же слушателей им был прочитан ряд лекций на тему „Русский фарфор и фаянс“. Кроме того, он же прочитал 4 публичных лекции о русском фарфоре.

Э. Ф. Голлербах сделал доклад в историко-бытовом отделе о современных изделиях Государственного Фарфорового Завода с демонстрацией фотографических снимков.

Кроме очерченной деятельности, истор.-бытовой Отдел устроил несколько командировок с научной целью (поездки Н. Б. Бакланова в центральные губернии, М. В. Фармаковского в им. Сверчковых, Ямбургского уезда, Э. Ф. Голлербаха—в Москву и др.). Развитие дальнейшей деятельности Отдела стоит в тесной связи с вопросом о помещении, которое в настоящее время совершенно не соответствует потребностям отдела. Историко-бытовой Отдел крайне нуждается для осуществления своих важных научных задач в пополнении состава научных сотрудников. Материал накоплен огромный и чрезвычайно интересный и только недостаток помещения и технических средств, теснота и безденежье не дают возможности развернуть этот материал в надлежащем виде. Эти затруднения тем более огорчительны, что Историко-бытовой отдел Русского музея является единственным в России учреждением, специально собирающим и изучающим памятники русского быта, а потому его научная роль особенно значительна. Ныне Русскому Музею передан особняк Бобринского на Галерной ул., для устройства в нем историко-бытового Отдела.

* * *

4-го ноября состоялось открытие части картинной галлереи Русского Музея (верхний этаж).

Галлерея заново отремонтирована и произведена перевеска картин, в результате которой значительно выиграли лучшие картины Музея.

9 декабря была открыта вся картинная галлерея, вместе с нижним этажем.

* * *

Во Дворце Искусств происходит в настоящее время работа по экспертизе и классификации вещей, хранящихся в кладовых. Все предметы (мебель, бронза, фарфор и пр.) будут разделены на три категории: 1) вещи музейного значения, 2) предметы дворцовой обстановки и 3) обиходные вещи, не представляющие художественной ценности. Работа ведется под руководством Н. Е. Лансере. По окончании разборки и описи, предметы первой категории будут переданы петербургским музеям, вторая категория послужит для обстановки дворцов и музеев, третья поступит в продажу по распоряжению Музейного Отдела.

Р. М.

Новые поступления в Музей Гос. Ак. Театров.

Среди новых поступлений в М. Актеатров необходимо указать на интереснейшую коллекцию макетов декораций, относящихся преимущественно к постановкам 90-х годов и начала 900-х (макеты пожертвованы Музею Л. И. Жевержеевым).

Из самых старинных номеров этой коллекции нужно отметить те (еще не определенные), которые происходят, по указанию жертвователя, из собрания декоратора 1870-х—80-х годов Егорова. Некоторые из них, как например интереснейший макет, изображающий грот, наполненный извивающимися по его сводам страшилищами, повидимому, относится к более раннему периоду и сильно отличается от остальных макетов (как по манере письма, так и по трактовке сюжета).

Другие макеты из этой же части коллекции (т. е. происходящие из архива худ. Егорова) главным образом являются макетами декораций апофеозов, при чем интереснейший из них имеет на задней завесе транспарант—солнечные лучи, а на предпоследнем плане—на тюле парящие в высь ангелы.

Далее нужно отметить группу макетов, относящихся преимущественно к постановкам Мариинского театра—макеты декораций О. К. Аллегри и П. Б. Ламбина. Среди массы работ, дающей достаточно полное представление о целой эпохе декорационного искусства этих выдающихся мастеров, создавших свой особый декоративный стиль, следует отметить макет Аллегри (по эскизу Л. Бакста) к постановке „Ипполита“ (в Александринском театре) и 3 макета П. Б. Ламбина (по эскизам В. А. Серова) к опере „Рогнеда“.

Из макетов постановок частных театров следует отметить макет Н. К Калмакова к „Черным маскам“—весьма интересно задуманный, но несколько невыдержанный по построению масс, а также в смысле несоответствия резкого тона окраски лестницы с убиваемым ею бледно-мерцающим светом светильников в сводах (на заспиннике). В общем-же это один из интереснейших №№ этой коллекции.

Останавливает на себе внимание по построению весьма интересный макет, исполненный К. М. Миклашевским по эскизу кн. А. К. Шервашидзе к постановке „Благочестивой Марты“ в Старинном Театре. Совершенно в стороне стоит группа работ декор. мастерской Лейферта, среди коих необходимо отметить макеты-проекты убранства садовых иллюминаций и, конечно, интереснейший макет изображает нечто вроде подводного царства, преисполненный всяческих декоративных эффектов и сделанный в манере, могущей быть названной „коровинской“.

Г. Стебницкий.

В Третьяковской галлерее.

Третьяковская галлерея, содержавшая в дореволюционное время около 4 тысяч картин, насчитывает ныне около 6 тысяч. Дирекция организовала за последние годы несколько отчетных

выставок и ряд индивидуальных выставок (Врубеля, Сомова и др.). Слухи об исчезновении некоторых картин Левицкого, Верещагина, Федотова и Соколова совершенно неверны.

Произведены значительные перевески; многие картины реставрированы.

Посещаемость Третьяковской галлереи превышает 300.000 человек в год.

Музей Академии Художеств.

Музей Академии Художеств, частью возвращенный ныне из Москвы в Петербург, передан в ведение Русского Музея.

К вопросу о Детскосельских Дворцах-Музеях.

К нам обращаются с разных сторон с просьбой осветить в печати вопрос о Детскосельских Дворцах-Музеях и выяснить, действительно ли положение их так плохо, как сообщается в заметке „Художника“ в № 13 газеты „Последние Новости“ (кстати—зачем псевдоним?).

В этой заметке есть некоторые неточности. Так, во дворцах появился ряд новых вещей не потому, что произведены бесцельные перестановки, а потому что вновь поставлены вещи, в свое время эвакуированные в Москву.

К сожалению, многие из них пострадали, в отличие от эрмитажных коллекций, нисколько не пострадавших от реэвакуации.

Не совсем прав „Художник“, утверждая, что есть аппартаменты (личные комнаты б. царя и др.) и павильоны, недоступные обозрению.

Их можно обозревать с особого разрешения, которое, однако, получить весьма трудно, а нередко вовсе невозможно. Мне известен ряд педагогов, музееведов, руководителей экскурсий, которые тщетно добивались возможности осмотреть таинственные аппартаменты, не говоря уже о разрешении научно работать в Детскосельских Музеях (несмотря на ходатайства местного отдела народного образования).

Мне лично приходилось руководить экскурсиями красноармейцев и ни разу не удалось удовлетворить их желание осмотреть личные комнаты Николая II. Помню, были приехавшие издалека, на короткий срок, понятно их возмущение, тем более, что тут же в запретные покои допускались по особой милости какие-то счастливцы. Просьба политпросвета допустить туда экскурсии красноармейцев была отклонена.

Истребление целого сада сирени перед Александровским Дворцом, отмеченное „Новостями“,— к несчастью, свершившийся факт.

Богатейший музейный фонд, собранный в 1919 году сотрудниками Отдела охраны, до сих пор не использован для выставки (как это сделано, например, в Эрмитаже), и беспорядочно загроможден дворец Палей.

Верно и то, что гидирование поручается сплошь да рядом служителям (недопустимая оплошность), а описи, находившиеся на стенах для справок, почему-то убраны.

Убран почему-то портрет Александры Федоровны в уборной Николая II, характерная бытовая черта.

Печально, что изучение Детскосельских Музеев считается монопольной привилегией местного хранителя, и отличная библиотека и архив никому недоступны.

Когда мне пришлось работать над путеводителем по Детскосельским Дворцам-Музеям и паркам (Государственное Издательство, 1922 г.), Музейный Отдел (т. Исаков) и хранитель (т. Яковлев) подтвердили свое право на монополию (до сих пор—увы—бесплодную в смысле изучения и описания Детского Села) и только благодаря любезному содействию комиссара В. И. Ерыкалова и Я. Г. Шауся мне удалось (и то лишь частично) добиться содействия в работе.

Таким образом, я считаю возможным присоединиться к протесту, помещенному в газете „Последние Новости“ и знаю, что в этом протесте я не одинок. Люди, причастные к искусству и заинтересованные в развитии научного музеестроительства, не могут равнодушно относиться к бюрократическому самоуправству „хозяина“ Детскосельских Дворцов.

Культурно-просветительная работа, столь заботливо поощряемая в Советской России, не должна встречать на своем пути бессмысленных тормазов.

Дворцы-Музеи—народное достояние, к которому надлежит относиться любовно и бережно.

Э. Голлербах.

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

ИСТОРИЯ И ТЕХНИКА ФАРФОРА ВЕДЖВУД.

Вскудной русской литературе по искусству в большой степени ощущается недостаток трудов по истории и технике фарфора. Существует обстоятельное исследование о б. Императорском (ныне Государственном) Фарфоровом Заводе, имеется несколько трудов по технологии гончарного дела, и ряд случайных заметок. Указатели марок фарфора и фаянса почти вовсе не содержат сведений о самом производстве. В некоторых номерах журналов „Старые Годы", „Столица и Усадьба" и др. встречаются сведения об отдельных вещах или коллекциях, обыкновенно краткие, тесно связанные с обозревательной темой статьи. Более или менее исчерпывающие сведения по специальным вопросам о фарфоре удается найти только в иностранной литературе.

Настоящий очерк имеет целью дать общую картину истории и техники фарфорового производства английской фабрики Веджьуд.

Всякому любителю и коллекционеру фарфора хорошо известны своеобразные изделия этой фабрики, вазы, чашки и пр., украшенные белыми барельефами в классическом стиле. Характер этих изделий закреплен определенной художественной традицией, генетические корни которой связаны с античным искусством, а конкретное воплощение осуществлено в XVIII-ом веке основателем производства Иошуа Веджвудом. Годом основания гончарной мастерской Веджвуд считается 1759 г. Находится она около маленькой станции „Этрурия", в Стаффордшайре. Свое название станция получила в память этрусского искусства, дух которого с таким совершенством возродил в своих изделиях основатель фабрики Иошуа Веджвуд. Низкие кирпичные строения, воздвигнутые основателем фабрики в XVIII-ом веке, сохранились почти без изменения до наших дней.

Заслуживает внимания личность основателя фабрики. Иошуа Веджвуд родился в 1730 г., тринадцатым и последним ребенком Томаса Веджвуда.

С одиннадцатилетнего возраста он посвятил себя гончарному делу и вскоре достиг значительных успехов в своем ремесле. В то время гончарное производство стояло так низко, что едва ли могло называться искусством. Иошуа Веджвуд первый задался целью возродить утерянный секрет этрусских гончаров. После долгих исканий, ему удалось найти состав черного теста (глиняной массы), так называемой „Барберини", или черного базальта и яшмового теста (двух цветов—серо-синего и шалфейно-зеленого); в продолжении многих лет упорного труда Веджвуд сделал около шести тысяч опытов, результаты которых собраны в музее „Этрурии". В 1768 г. ему удалось получить каменную посуду, носящую его имя. В 1782 г. он изобрел пирометр. Основатель английской керамиковой промышленности скончался в Этрурии, в 1795 г.

Одной из главных заслуг Веджвуда считается то, что он обратил особое внимание на обработку сырых материалов, которой прежде не придавали большого значения. Фарфор стали приготовлять из каолина в смеси с полевым шпатом и кварцом. Предназначенная для формовки масса выжимается особыми прессами в виде роликов, готовых для работы гончара, который формует сырое тесто на станке, придавая ему желаемые очертания. Для формовки гончарных изделий служит вращающийся горшечный станок, состоящий из железного вертикального вала, на нижнем конце которого имеется горизонтальное маховое колесо, а на верхнем диск. Рабочий садится около станка и дает маховику, следовательно и диску, вращательное движение от руки, а затем уже поддерживает это вращение ногой. Затем он кладет кусок подлежащей обработке глины на средину стола, смачивает этот кусок водой, приводит стол во вращение, сначала образует из обрабатываемого куска тупой конус, и в то время, как диск вертится, надавливает большими пальцами обеих рук на верхние части обрабатываемого куска, а остальными на боковые; таким образом он имеет возможность, придавать массе различные формы, делать в ней углубления и пр. Для того чтобы руки формовщика все время были гладкими и скользкими, он смачивает их болтушкой, имеющей вид молока, из весьма мелкой фарфоровой массы и воды.

Углубления и полосы на предмете делаются с помощью колеса типа ювелирного. Изготовление барельефов, составляющих типическую особенность предметов Веджвуд, начинается с заполнения готовых гипсовых форм белою глиной, которая точно воспринимает очертания углубленных фигур, и будучи извлечена из форм, сохраняет все детали углубленного рисунка, оставаясь вместе с тем мягкой. Самой тонкой и трудной процедурой производства является прикрепление барельефов к основному предмету.

Поверхность сосуда (или другой вещи), к которому прикрепляется рельеф, покрывают водой с помощью кисточки из верблюжьего волоса, после чего накладывают рельеф и осторожно прижимают его концами пальцев.

Когда украшение окончено, вещи вкладываются в каменные огнеупорные (обычно из шамотовой глины) капсули (муфеля), которые обкладываются крупным белым песком. Их устанавливают рядами одну на другую и вводят в печь для обжига. Точное время и степень нагревания каждой вещи в печи определяется путем продолжительного опыта. Часто два предмета одинаковой величины и формы требуют разных условий обжига.

Яшмовые предметы имеют до обжига светло-серый грязноватый цвет (кроме шалфейно-зеленого теста, которое до обжига имеет гвоздично-алый цвет) и только после обжига приобретают настоящие тона Веджвуд—серо-синий, ярко-синий, лиловый и др., с ясными очертаниями белого рельефного рисунка. Черное базальтовое тесто применяется для изготовления бюстов, статуэток, подсвечников и т. п. Оно изготовляется из жидкой глиняной массы, которая не прессуется и не обрабатывается на гончарном станке, а прямо выливается в формы, подобно расплавленному металлу.

Для знатоков и любителей керамики настоящею Меккою является музей Этрурии. Здесь собраны превосходные работы самого Иошуа Веджвуда, работы мастера Дальмаццони и его ученика Пачетти, Джона Флаксмана и его друга Джона де-Вер, чьи работы так сходны, что часто даже опытные специалисты не могут их различить; работы Иохима Смита (портретиста), Джемса Тасси, Джона Возеза, Генри Вебера (друга Рейнольдса, который и направил его в Веджвуду). Последнему приписывают славу большинства шедевров фирмы Веджвуд,—вазы Барберини или портландской и др. Между сокровищами музея заслуживают быть отмеченными восковые оригиналы барельефов: „Танец часов", „Брак Амура и Психеи", „Аполлон и девять муз", „Апофеоз Гомера" и др. Все это изделия рук Флаксмана. Кроме того замечательны работы Пачетти—„Прометей", „Эндимион", „Приам перед Ахиллесом", работа де-Вера „Похищение Прозерпины", форма Тасси для портландской вазы, вылитой Пиклером, резчиком гемм.

Кульминационным пунктом в творчестве Иошуа Веджвуда было воспроизведение портландской вазы. В начале XVII-го века при раскопках у Монте де Грано был найден саркофаг, в котором находилась урна с прахом одной из дочерей Марка Аврелия (или по, другому предположению, жены его Фаустины). Урна стала собственностью семейства Барберини, а впоследствии перешла к герцогине Портландской. В 1786 г. герцог Портландский прислал эту вазу Веджвуду с просьбой создать репродукцию ее. После долгих исканий Веджвуду удалось определить состав вещества вазы и в 1789 г. он создал превосходную копию, которая находится до сих пор во владении герцогов Портландских. Оригинал прославленной урны находится в Британском Музее.

Изящные изделия Веджвуд, завоевавшие себе прочное место на европейском рынке среди других предметов художественной роскоши, много раз служили образцом для подражаний. Еще в конце XVIII-го века были попытки имитации веджвудовских рельефов. Для достижения полного сходства имитировали даже фабричную марку. Поэтому необходимо сказать несколько слов о марках фарфора Веджвуд. На старинных изделиях этой фабрики встречается обыкновенно красное клеймо Wedgwood. На старинном фаянсе та же марка бывает вдавленной. В период с 1768 г. по 1780 г. существовала круглая (в виде печати) красная марка: Wedgwood & Bentley. Иногда встречается добавление—Etruria.

Имитации фарфора Веджвуд могут быть узнаны по марке Wedgewood (вместо Wedgwood) или Wedgwood & C° (приставка C°). Новейший фарфор (и фаянс) Веджвуд обычно клеймен вдавленной (белой) надписью. Следует отметить, что изделия, похожие на Веджвуд, фабриковались (и фабрикуются) иногда теперь в мастерских знаменитой Севрской мануфактуры. Однако, Севрская мануфактура не прибегает к имитации чужих фабричных марок. Кроме того, севрские изделия не столько подделываются под Веджвуд, сколько продолжают самостоятельно культивировать подражание классическому стилю. Севрские вещи, похожие на Веджвуд, можно отличить, между прочим, по тому признаку, что они бывают не целиком сделаны из цветной массы (синей, серой или др.), а окрашены только сверху (снаружи); внутренняя сторона этих вещей бывает всегда белой.

Полагаться на фабричное клеймо при установлении подлинности того или другого фарфорового предмета невозможно. В некоторых случаях подделка бывает настолько тонкой и правдоподобной, что даже опытный специалист по фарфору легко может впасть в заблуждение.

Э. Г.

ОЛОВО В НАШИХ МУЗЕЯХ И ЕГО ХРАНЕНИЕ [1]).

Олово требует для своей обработки известной примеси свинца, бисмута, меди или других металлов. Эта примесь увеличивает плотность, ковкость и твердость олова. Издавна уже предпочитается для этой примеси относительно дешевый свинец; разница в цене большая и соблазняет ремесленников по возможности увеличивать свинцовую примесь. Однако, перешедшая допустимые границы свинцовая примесь в домашней утвари вредит здоровью. Вследствие этого, власти всегда имели своего рода задачу—контролировать и направлять изготовление и продажу оловянной посуды, для того, чтобы оловянных дел мастер не преступал установленной за его работу цены в ущерб покупателю.

И действительно уже давно, в раннее средневековье, города Запада выпускают указы о составе олова и учреждают известный надзор над мастерскими оловяничников. Первый из такого рода указов был выпущен городами Ганзы в 1361 г. на с'езде в Любеке, причем была установлена нормальная примесь в 1 лисфунт свинца на 16 лисфунтов олова; одновременно указ требовал чистого олова для разносных блюд, фляг и употребляемых в богослужении кувшинов (ampullae), т. е. из санитарных соображений устанавливалось для сосудов, предназначенных для принятия пищи, изготовление из чистого олова, без примеси свинца.

С'езд 1376 г. вендтских городов Ганзы снова рассмотрел и исправил этот указ: кроме блюд и фляг должны были быть отливаемы из чистого олова так называемые „Standen"—высокие стройные сосуды, с'уженые кверху, и соусники. Взамен оловяничникам было предоставлено право лить кружки из смеси одной части свинца на 3 части олова, а ручки и шарниры для крышек даже из такого олова, которое наполовину было смешано со свинцом.

Решения с'ездов городов Ганзы были нормою, как для городов Северной Германии и находящегося под ее влиянием Балтийского края, т.-е. Ливонии, так впоследствии и для большей части русских оловяничников, с изменениями лишь в сторону ухудшения состава по усмотрению цехов оловяничников.

Выяснив таким образом вероятный состав оловянных предметов наших коллекций, нельзя не обратить внимания на крайнюю редкость предметов большой древности в наших музеях и на разрушающую олово болезнь—на так называемую оловянную чуму, как на главную причину этой редкости.

Оловянною чумою называется особое явление на олове и оловянных изделиях, часто наблюдаемое и научно изучаемое в продолжение последнего столетия. Оно состоит в том, что эти изделия—на первый взгляд будто без особой причины—покрываются на поверхности серым налетом, на месте которого с течением времени развиваются больные пятна бородавкообразной формы. Эти бородавки впоследствии легко распадаются и превращаются в мелкий кристаллический песчаный порошок. Одновременно разрушение переходит все больше вглубь предмета и распространяется в стороны. Изменения, которые при этом процессе претерпевает металл очевидно, портят его и могут довести даже до состояния полного разрушения и превратить музейный редкостный предмет в бесформенные обломки. Такими жалкими обломками являются несколько блюд, кружек и кувшинов в Музее Эстонского Ученого Общества в Юрьеве (Дерпте), все предметы производства монастырских мастерских раннего средневековья (XIII и XIV в.в.) и уники, так как за исключением известных автору еще двух кружек в Финляндии, двух кружек в Музее города Феллина и одной в собрании Эстляндского Литературного Общества—предметов такой древности и такого производства в пределах бывшей имперской России нигде не сохранилось.

Порча олова была уже отмечена в древности. Аристотель говорит об изменении состояния олова под влиянием высокой и низкой температур, а Плутарх указывает на разрушение оловянных статуй. Эта порча олова наблюдалась и в средние века и тогда-же ставилась в связь с холодом. Под влиянием низких температур оловянные изделия делались хрупкими и нередко совершенно распадались.

„К научному изучению этих явлений впервые подошли в 1852 г. Эрдманн и затем в 1869 г. Фрицше в С.-Петербурге. Первый наблюдал порчу на органных трубах и приписал ее возникновение сотрясениям металла; второй наблюдал значительное количество слитков олова Бангки, обратившееся в таможне в порошок; он-же наблюдал пуговицы, предназначавшиеся для армии и распавшиеся на государственных складах". Эти явления ставились тогда в связь с чрезвычайно низкой температурой (— 38°), стоявшей тогда в С.-Пе-

---

[1]) „Олово и его хранение" было предметом доклада автора на открытом заседании Института Археологической Технологии (Академии Историй Материальной Культуры) 10-го февраля 1922 г. По поручению Института, автор затем выработал инструкцию, как хранить олово, которая должна быть напечатана для раздачи по музеям. Эту инструкцию автора член Института П. В. Латышев пополнил и вновь редактировал для „Известий Института Археологической Технологии".

В настоящей статье, черпая из означенных работ, автор желает ознакомить все заинтересованные сферы с особенностями оловянной чумы и с возможностью справиться с нею. Если эти строки помогут спасти от неизбежной гибели оловянные предметы ушедших культур, их цель будет достигнута.

тербурге [1]). „Искусственное охлаждение олова при помощи охладительной смеси при температуре—40° дало точно такие же результаты". „В 1871 г. Удеманс сообщает, что партия олова Банка, отправленная зимою из Роттердама в Москву, прибыла к месту назначения в состоянии порошка". Подобных сообщений поступало еще много и, в связи с ними, наблюдаемые на олове явления были изучены.

Голландский профессор Коген (Cohen) в Утрехте, специально изучив этот вопрос, доказал, что они получаются от свойственного олову аллотропического видоизменения.

Аллотропией химик называет свойство элемента при известных условиях являться в двух или нескольких видоизменениях, иногда настолько отличающихся друг от друга по свойствам, что их можно было-бы принять за совершенно различные тела, если бы тождество их химической природы не было совершенно установлено химическими превращениями. Нам известен углерод, являющийся иногда сажею, иногда графитом или алмазом. Равным образом вода может являться в виде пара, в биде льда и т. д.

„Олово существует в трех аллотропических видоизменениях, причем каждое из них устойчиво при определенных температурах". Белое ковкое олово, металл наших сосудов и утвари, устойчиво при температуре от +18° до +160°. Серое хрупкое олово является устойчивой модификацией при температуре ниже чем +18°; тогда же начинается переход неустойчивого белого олова в устойчивое серое со всеми его отрицательными свойствами. При температуре ниже +18° белое олово склонно превращаться в серое. Оно тогда находится в положении, предрасположенном к заболеванию, т.-е. к переходу в серое, и достаточно какого-либо импульса для его совершения. Таким импульсом является пыль серого олова, перенесенная на белое олово ветром, или в помещениях наших музеев движением воздуха, или просто при соприкосновении предмета одного видоизменения с предметом другого. Можно говорить об инфекции, о заболевании оловянною чумой.

В истории оловянной чумы неоднократно отмечены такие инфекции; особенно характерным случаем является порча крыши здания почтамта в городе Ротенбурге в южной Баварии. По близости этой крыши на башне ратуши были покрытия, которые оказались серого металла. Ветром пылинки этого серого олова были перенесены на крышу здания почтамта, только-что вновь покрытую листовым оловом. Эта крыша вследствие превращения в серое видоизменение в самое короткое время совершенно разрушилась. Приэтом надо отметить, что олово на крыше почтамта отмечалось редкою чистотой: оно содержало около 99% чистого олова и ничтожные части железа и кремния. „В нем образовались как бы раз'еденные места, дыры с зернистыми краями свинцово-серого цвета".

В серое вещество превратилось только литое олово, но катанное олово в тех-же условиях не изменилось.

Толчком, способствующим переходу белого олова в серое и вполне оправдывающим определение серой модификиции олова, как болезни, как „чумы олова", является соприкосновение здорового белого олова с больным серым, причем белое буквально заражается от серого.

Другой случай исследован Шертелем (Schertel). Оловянные изделия, сохранявшиеся столетиями в Фрейбургском соборе, приняли серый свинцовый вид; удельный вес был 5,8, значит, серое видоизменение; по анализу оказалось, что означенные предметы сделаны из почти чистого олова, содержащего лишь следы железа и кремния. Но по обливании кипящею водою оно побелело и получило удельный вес обыкновенного белого олова, т.-е. 7,3. Для этого превращения достаточна была температура в +59°.

Превращение серого олова в белое, по сообщению профессора Кочена, происходит почти мгновенно уже при температуре в +40°. „Но ради большей уверенности в успешности результатов, лучше, конечно, вести беспрерывное нагревание в течение нескольких часов и при более высокой температуре, т.-е. около 100°".

При этом надо знать, что олово, нагретое до температуры выше +160°, переходит в новую, т.-е. третью, аллотропическую модификацию, делается хрупким настолько, что толчется в порошок. „Следовательно, нагревать оловянные вещи свыше 160° не следует".

Все вышесказанное дает следующие тезисы:

1. Превращенное в серое видоизменение олово (удельный вес 5,8) можно превратить обратно в белое видоизменение (удельный вес 7,3).

2. Для этого превращения является достаточной температура в +59°, а по Когену даже +40°.

3. Олово почти всегда находится в состоянии непостоянного видоизменения; оно, как говорят, в метастабильном состоянии.

4. Серое олово действует заразительно на белое олово; видоизменение происходит при обыкновенной температуре ниже +18°.

5. Процесс превращения длительный и может при известных условиях тянуться веками.

6. Процесс превращения у более старых оловянных изделий—обычное явление, а на очень старых предметах всегда будут явные следы образования серого олова.

При крайней редкости оловянных изделий большой древности в собраниях и даже почти полном отсутствии их в наших государственных

[1]) фразы в ковычках („—") принадлежат редакции П. Л. Латышева.

музеях Москвы, Петербурга, Новгорода, Харькова, Киева и Архангельска, ответственные хранители не могут не обращать внимания на последний тезис; он заслуживает их особого внимания.

Где-же имеются эти оловянные изделия глубокой древности? Где еще можно спасти эти остатки ушедшего времени от дальнейшего разрушения, сохранить для будущих поколений и новых исследований?

В Петербурге, в Русском Музее самый старый оловянный предмет, артосная панагия (№ 36/721 Русского Музея), относится только к середине XVI-го века. Этот первоклассный предмет явно заболел оловянной чумой.

В Москве Исторический Музей накопил громадную коллекцию предметов оловянного производства. Вся эта коллекция относится к более позднему времени XVIII-го и к XIX-му веку, за исключением лишь нескольких блюд из собрания столь внимательного к русской старине Петра Ивановича Щукина, которые относятся к концу XVI-го или началу XVII-го века, и некоторых вислых печатей, до сих пор не изученных и неописанных.

Об отсутствии оловянных изделий большей древности в остальных больших музеях России сказано уже выше.

Но зато в соседней Финляндии тщательно берегутся два предмета конца XIII-го столетия или начала XIV-го, монастырское производство Балтийского края, первоклассной сохранности: кружка Городского Музея в Улеаборге (Uleåborg) и подобного же рисунка кружка в Историческом Музее в Гельсингфорсе. На эти кружки в Финляндии весьма похожа кружка из Колька (Kolk) в Музее Эстляндского Литературного Общества (Estländische Litterarische Gesellschaft) в Ревеле: она же монастырской особой техники, как и оба финляндских вышеупомянутых сосуда.

Две высокие винные кружки Городского Музея в г. Феллине в 1915 г. уже сильно пострадали от оловянной чумы. У одной обвалился верхний край, у другой сторона раз'едена в виде большой дыры.

К этим немногим остаткам ушедшей культуры надо присоединить многочисленную коллекцию предметов той же техники и того же времени в музее Ученого Эстонского Общества (Gelehrte Estonische Gesellschaft) в Дерпте. Эти блюда, кружки и кувшины все вынуты из земли; все они разрушаются; все они серого олова. С кувшинов уже свалились верха и издырявились стороны корпуса. От некоторых осталось почти одно только дно или одни крышки и ручки (не другого-ли они с примесью свинца состава?); но все это глубокой древности, ценные остатки монастырской давно забытой техники, редчайшие памятники XIII-го и XIV-го веков.

К более позднему времени относятся блюда, сохранившиеся в Успенском девичьем монастыре города Александрова Владимирской губернии. Все эти блюда—их несколько пудов—датированы и, по резным на них надписям, взяты из казны цариц, сестры и дочерей царя Алексея Михайловича. Эти блюда XVI-го века хорошо сохранились, за исключением нескольких, уже порядочно пострадавших от оловянной чумы.

Caveant consules!

Как спасти это оловянное имущество?

Для спасения от разрушения, т.-е. для превращения серого олова в белое, предлагаются следующие меры:

1. Выделить из оловянных коллекций все захваченные процессом превращения в серое олово предметы, завернуть каждую вещь в бумагу и дать им отдельное от безусловно здоровых помещение.

2. Выделить также и все подозрительные оловянные предметы; таковыми следует считать все, когда-либо подвергнувшиеся действию мороза.

3. Все подозрительные оловянные предметы обливать продолжительное время кипящею водою.

4. Все захваченные процессом заболевания оловянные предметы кипятить в продолжение двух, трех часов; при этом рекомендуется кипячение в деревянных чистых ушатах, опущенных в кубы; ушаты и кубы должны быть безукоризненно чисты, а вода—без всяких соленых примесей.

Восстановить предметы невозможно; искалеченное остается искалеченным: разрушенная поверхность сохранит свою шершавость, отошедшие пленки не пополнятся. Лечением возвращается олову лишь белый цвет и некоторая связанность материала, и это всё: предметы искалечены, они потеряли свой вид, свою цену. Но дальнейшее разрушение остановлено и предупреждено кипячением, и это уже кое-что.

Всем хранителям оловянных предметов рекомендуется, наконец, перевести немедленно вверенные им оловянные предметы в помещения, где температура около + 18° и в которых эта температура держится постоянно.

И. Гальнбек.

ВЫСТАВКИ.

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ВЫСТАВКИ.

Заглохшая за последние годы художественная жизнь Петрограда оживилась необычно, забила ключем. Улицы запестрели об'явлениями о выставках; „выставка картин"—на каждом шагу; тьма выставок!

Можно было бы лишь приветствовать это оживление, если бы это выставочное изобилие с идетельствовало о здоровом проявлении, бьющем через край избытке творчества; к сожалению, впечатление от выставочного сезона оказалось далеко не радостным,—наоборот, оно лишь подчеркнуло некоторые болезненные явления современной живописи.

И если звучит уже трафаретом утверждение, что кризис современной живописи по-прежнему далек от разрешения, то с грустью приходится констатировать, что с каждым днем все увеличивается число угрожающих симптомов.

Я имею в виду не разлад, этого бояться не приходится, но совершенное отсутствие какого бы то ни было „содержания"—как бы широко ни понимать это слово и в каких бы формах оно ни выражалось,—того содержания, которое одно лишь обусловливает содержательность, одно дает искусству право на существование в жизни.

И если бессодержательность, ненужность, оторванность нашей современной живописи от жизни явление характерное для современного искусства в целом, то в рамках петроградской художественной жизни оно получило яркое, и особенно красноречиво—именно этим изобилием выставок—подчеркнутое, определенное выражение.

Дарно уже, около 6 лет тому назад, идеолог „Мира Искусства"—А. Н. Бенуа высказал сожаление, что „Мир Искусства" не имеет определенной веры (и тогда, конечно, не может быть и речи о школе), „что он являет лишь подобие соборности". И это верно было подобие соборности; благодаря спайке участников, создавалось впечатление об'единения. Осталось ли что-нибудь от него теперь? Браз и Карев, Замирайло рядом с Конашевичем; Сомов, Бенуа и Анненков;—импрессионисты, кубисты, экспрессионисты, „фактурники", просто и с „цветочками",—что может быть общего между этими направлениями, роднящего, связующего этих художников?

Можно ли говорить о каком-либо об'единении на выставке, где все смешалось, где рядом с работой левого Карева—серые передвижнические „дерзания" (№ 145), грубо-неприкрашенные или—точнее—раскрашенные фотографии (Захаров). И рядом—вещи Кустодиева, Сомова, Петрова-Водкина! В этом тумане разноречивых исканий или—вернее—топтаний на месте—картины Сомова, Серебряковой, Кустодиева, графика Чехонина; все это лишь одинокие лучи, и как бы интересны они ни были—эти работы ценны лишь значительностью отдельных достижений. Но при чем же здесь „выставка группы художников школы" и т. д...?

И поэтому я никак не могу согласиться с той оценкой, которую получила эта выставка в единственной посвященной ей статье Н. П. Пунина на страницах „Жизнь Искусства", избравшего эпиграфом вывеску ресторана Пивато—„все по старому". Нет! далеко нет. Если б на этой выставке все было по старому, то—уже в силу этого одного—это была бы в худшем случае только плохая выставка „Мира Искусства".

Между тем, она оказалась по выставленным работам совсем не плохой, там было много хороших картин.

В чем же дело? В том, очевидно, что слово выставка здесь совершенно неуместно и напрасно было бы подходить к этой выставке с требованиями, обычно пред'являющимися к выставкам живописи даже в плоскости устройства парижских Салонов!

Здесь мы столкнулись с новым явлением: „картинным трестом" и выставкой его.

Много хороших изделий, в большинстве работы маслом, на холсте (хотя есть и фарфор), большое производство картин работы самых разных художников. В других трестах—изделия из стекла, алюминия, шерсти, здесь — полотно и краска. Но это разница несущественная—по роду деятельности—тем более, если хотите, уже при открытии мы столкнулись с здоровыми стремлениями некоторых участников расширить поле деятельности треста (отметим работу Ю. П. Аннен-

кова—очень добросовестно „поставленный“ электрический звонок [1] с... портретом).

И как трест, эта выставка для Искусства, этого вечно движущегося, обновляющегося новыми формами и новым содержанием, всегда пламенеющего стихийностью замыслов, всегда пусть иного, чем жизнь, но так же развивающегося, такого же живого, для этого искусства, искусства сегодня, и даже вчера—эта выставка „Мир Искусства“ не принесла, как выставка, ничего нового, значительно интересного, больше того—оказалась ничем, пустым местом.

Перейду поэтому к разбору наиболее значительных работ, хотя бы и в плане достижений отдельных художников, но заметных, дающих что-то новое в представлении о творчестве последних.

А таких работ немного, несмотря на интереснейший состав участников, художников с такими давно известными именами, как А. Бенуа, Серебрякова, Остроумова-Лебедева, Петров-Водкин, Чехонин, Сомов.

И в указанном отношении, и, пожалуй, вообще наиболее значительной работой на этой выставке явился портрет Ф. И. Шаляпина, написанный Б. М. Кустодиевым.

Превосходный, в полном смысле слова, магистральный портрет!

Пусть в этом портрете есть некоторые „но“, заметные и невзыскательному глазу; пусть всегда так досадующая у Кустодиева в его интерпретации лубка пестрядь или, вернее „суетливость“ красок, иногда впадающая прямо в дешевку, дала о себе знать и на этот раз (особенно в нагроможденных облаках фона); пусть во многих местах исполнение чересчур поверхностно броско, в данном случае—как бывает это часто в „больших“ произведениях—эти недостатки в деталях подчеркивают совершенство целого: так и с этим портретом.

В нем есть такие „куски“ живописи (фигура, шуба с шарфом, нижняя часть заднего плана), за которые можно простить все недочеты. Зато по глубине психологической характеристики и силе выразительности портрет исключителен; находчивость, с которой „найдена“, „взята“ и „поставлена“ фигура, заставляет вспоминать лучшие contraposto портретов больших „старых мастеров“. Громадная сама по себе и по размерам полотна фигура Шаляпина, поставленная на переднем плане, выделяющаяся, все растущая на фоне „шаляпинских“ афиш и маленьких фигурок толпы, поклонников, на фоне знакомо Кустодиевского, но на этот раз странно волнующего, полуфантастичного, полулубочного, не то сельского“, не то городского или, вернее всего „московского пригородного пейзажа—фигура Шаляпина приобретает исполинские размеры и поражает монументальностью впечатления. Нужно ли говорить, что этот портрет вполне убедителен со стороны внешнего сходства. В этом портрете Кустодиев передал все, что есть в фигуре Шаляпина необычно величественного, грандиозного, в самом деле „шаляпинского“.

Впрочем, портрет этот напрасно описывать—его надобно было видеть.

Существует много портретов Шаляпина; мы помним серовские портреты, „Шаляпина-Олоферна“,—эти „фантазии на тему“,—портреты Головина. Кустодиев первый дал портрет „настоящего“ Шаляпина, каким случается видеть его в жизни, на улице, портрет Шаляпина-человека.

Не менее успел этот портрет и в другом отношении: это глубоко русский, глубоко национальный портрет, портрет, какой мог написать только русский художник. Кустодиевский портрет Ф. И. Шаляпина заставит и европейского зрителя признать за русским национальным портретом то, в чем отказывали и Репину, и Серову—признать и живописную ценность.

Наконец, этот портрет—словно на удивление всем остальным работам, но в действительности как всякое значительное необходимое произведение, всегда доказывающее свое право на существование — портрет этот вполне современен. Пусть—и это парадоксально для всей выставки и даже для других работ того же художника, портрет Шаляпина—сегодняшний, 1922 года. Это чувствуется во всем, вплоть до подчеркнутого шика шаляпинского костюма—во всем чувствуется год 1922.

И когда в последний раз бросаешь взгляд на подпись: „Ф. И. Шаляпину—Б. М. Кустодиев“, в 1922 году—этот портрет—дань большого мастера-живописца великому артисту-художнику—вызывает чувство радостной, восхищенной благодарности.

В задачи настоящего обзора не входило разобрать все, более или менее заслуживающие внимания, работы, иначе несомненно нужно было бы уделить внимание, остановиться подробно на таких незаурядных, как просто и хорошо написанные портреты работы Н. Э. Радлова, интересный, хотя и под сильным влиянием старых мастеров, в частности французов начала XIX века, привлекавший внимание на выставке „Портрет дамы“ Н. А. Бенуа (художника, впервые, если не ошибаюсь, выступающего на выставке), некоторые из „натюр-мортов“ И. Грабаря, „композиции“ Д. Бушена (при всей их слащаво-

---

[1]) Значительность „арматурных“—да будет позволительно так выразиться—устремлений Ю. П. Анненкова мы постараемся разобрать в дальнейшем, заметим пока лишь, что эти устремления необычайно убедительно иллюстрируют мало оцененные мысли Н. П. Пунина, высказанные им при выяснении вопроса о близости искусства и техники (см. Татлин, стр. 48).

Досадно лишь, что эти глубоко продуманные мысли нашли подтверждение в формах как раз отвергаемого критиком искусства: на выставке „Мир Искусства“.

Впрочем: les grands ésprits se rencontrent!...

сти), „зимний пейзаж“ Н. Шведе (под примитивность севера), многие портреты Серебряковой, акварели Остроумовой-Лебедевой, а также работы графические, художников, давно себя зарекомендовавших, как Чехонин, Добужинский, Замирайло, но повторяю: обзор этот ставит задачей отметить лишь характерные для оценки выставки или особо выразительные для отдельных художников работы.

С последней точки зрения несомненно заслуживают более внимательного разбора работы Ю. П. Анненкова, занимавшие на выставке отдельную, почти целую стену.

„Berühmter Russicher Maler“—как давно решили немецкие газеты; в русской художественной критике до самого последнего времени [1]) с именем его—насколько я вспомню—связаны были лишь беглые упоминания. А это несправедливо!

Портреты его работы, представленные на этой: выставке, не особо убедительны (кроме удачных

[1]) Совсем недавно вышла изданная издательством „Petropolis“, посвященная художнику монография: „Georges Annenkoff. Portraits“.

В этой превосходно, пожалуй, чуть претенциозно монументально изданной книге, внешностью своей во всяком случае делающей честь не только издателю, но и современной русской полиграфии, при интересном тексте М. А. Кузьмина и М. Бабенчикова—даны воспроизведения главных—преимущественно портретов—работ Ю. П. Анненкова, большую часть которых—заметим—можно было видеть на разбираемой выставке. Портреты эти и вся книга подтвердили даваемую в обзоре характеристику художника. Из 26 воспроизведенных портретов лишь 7 — портрет З. Гржебина маслом (при всей подражательности Григорьеву), портреты А. Ахматовой и Г. Иванова—оба выразительно графичные, А. А. Радакова и В. Шкловского, и пожалуй, Н. Н. Евреинова вместе с „одноглазым“ автопортретом с „папиросой во рту“—лишь эти вполне удачны, остальные, как портрет г. Замятина, изобилующий лишними линиями, портреты М. Горького, В. Пяста, И. Ионова, Пр. Пинкевича, А. Волынского, Г. Уэллса, П. Е. Щеголева (чрезмерно карикатурный), Н. Альтмана, К. Чуковского, М. А. Кузьмина и особенно А. Н. Бенуа совершенно не удовлетворяя со стороны внешнего сходства, и в остальных отношениях мало значительны; интересны лишь на минуту и очень быстро приедаются.

Лучше некоторые рисунки: „автопортрет с трубкой“ (стр. 23) и один глаз, несомненно самого Анненкова, „автоглаз“—если можно так сказать—(на стр. 98) и—особенно выразительный рисунок тушью, „модели“.

Перехожу к тексту. Несовсем убедительно звучит утверждение самого художника, что, „все изображенные, все без из'ятия отмечены одним и тем же знаком—революцией“ (вступление Ю. П. Анненкова), а также трудно согласиться с мыслью М. Бабенчикова, что работы Анненкова „знаменуют решительный выход русской живописи из тупика, в который она была заведена (?) бесспредметным искусством (стр. 111“).

Вот уж чрезмерно смелое и поспешное суждение!

Конечно, совершенно недопустима даваемая тем же Н. Н. Пуниным в выше упомянутой статье о „Мире Искусства“ характеристика Ю. П. Анненкова, как „всякого или, вернее, никакого художника“. Подобные характеристики, не говоря о совершенном пренебрежении к труду художника, являются грубо оскорбительными и обличают необычайную „легкость в мыслях“ у критика Если так „рубить с плеча“ характеристики, то с равным правом можно было бы сказать, что Н. Н. Пунин, например, „всякий или никакой критик“! Подобное утверждение для сторонников этого критика будет ли убедительно?

В. Шкловского и Г. Иванова со стороны сходства, как, напр., рисунок-портрет А. Л. Волынского с каким-то „бабьим“, несвойственным модели выражением). Под каким бы углом ни рассматривать, с какой бы стороны ни подходить к нему, как рисовальщику („балалаечник“,—все струны оборвет!—есть доля истины даже в этой, сделанной одним художником характеристике Анненкова - рисовальщика), несомненно, это способный и интересный — вернее—занятно интересный художник. Незаурядный график, — большой ли мастер—на это даст ответ будущее его творчества. Рисунки к „Двенадцати“ и последние портреты определенно говорят за то, что главные достижения художника еще впереди.

Каким контрастом по отношению к этим „trade mark America“ работам, к этим портретам явились висевшие у противоположной стены другие, словно приютившиеся в стороне, в углу, две небольшие—все в прошлом—картины Сомова.

Спокойные, безукоризненные, говорящие о законченном творческом пути, они знаменуют те одиноко-гордые вершины мастерства, у которых обычно кончаются извилистые пути творческих исканий, и где многие останавливаются потому, что здесь движение вперед означает либо падение в бездну банальности и самоповторения, либо—орлиный взлет гения.

И если портрет Шаляпина в творчестве Кустодиева—это почти такой взлет, то творчество Сомова на этот раз не оставило вершин.

Не потому ли в этих маленьких полотнах так много холодного, леденящего бесстрастия...

Две эти картины Сомова не дадут ничего нового для нашего представления о художнике, для оценки его творчества, они явятся лишь дополнением—лишние два номера!—к каталогу произведений мастера.

Сомов давно в истории, давно, пожалуй, с 1914 года, он пишет не для современников, и поэтому оценка последних достижений художника принадлежит не нам, но будущим историкам русского искусства. Они скажут свое веское слово. Рядом ли с Энгром, но несомненно напротив Лукиана, они укажут место глубокого художника, наблюдателя-философа; они же оценят все значение этих двух картин для творчества мастера, вклада Сомова в сокровищницу русского и мирового искусства.

Одна из этих двух картин Сомова на выставке изображала „Закат“. На фоне пейзажа в потухшей, сочной зелени травы—одинокая женская фигура с собачкой. Летний вечер, закат. Все знакомо здесь—начиная с собачки, продолжая дамой, кончая пейзажем; все так по-Сомовски знакомо, одно только необычно, ново для мастера: в этой картине гораздо больше грусти, чем обычной иронической усмешки.

Печально горят последние лучи заходящего солнца, а дама—играет с собачкой?—Не верьте ей—она тоже тоскует.

Печален „Закат“!

И когда смотришь на эту овеянную грустью картину, этот „Закат“, эту висящую в углу картину Сомова,—Сомова в стороне на выставке „Мир Искусства“—во всем этом чудится нечто символичное.

Не для мастера, конечно; символичное для того об'единения, наиболее ярким выразителем которого он был, когда это об'единение существовало. Это было давно, а сейчас „Нэп“. Он принес „картинные тресты“.

Закрытие выставки „Мир Искусства“ почти совпало с открытием „выставки левых течений“. От этой выставки хотелось ждать многого. О ней начали говорить задолго до открытия, давались какие-то обещания устроителями ее; о ней заранее торжественно возвестил Н. Н. Пунин, еще в разносящей „Мир Искусства“ статье [1]) заявивший—се грядет! и всей силой своей убедительности призывавший на страницах „Жизни Искусства“ верить в нее, в то, что она несет. Более того, выполняя свою апостолическую миссию—или, если хотите, амплуа—идеолога левого искусства, он же обещал уяснить всю значительность ее достижений в специальной, тому посвященной статье. И в самом деле—хотелось верить, что в противовес „Миру Искусства“ она будет интересной в целом, будет значительной не отдельными достижениями (ибо к чему тогда об'единения?—зададим снова этот вопрос), но общностью подходов, целостностью мировоззрения; будет сильной и смелой атакой нового искусства по всему фронту, и во всяком случае—это казалось несомненным—будет выставкой современной по духу, по чувству современности.

Что же мы увидели? Старые работы, за немногими исключениями работы 1917—18 г.г..! И это в 1922 году! В минуты, когда жизнь черезчур настойчиво, повелительно убеждает в том, что она как-то обогнала искусство, что наше сегодня требует какого-то ответа, что есть многое в современности, на что возможен уже ответ, пусть, простой, хотя бы до реалистической простоты барбизонцев,—но ответ, ответ ясный, определенный; и это в V год Русской Революции,—в России, на выставке не каких-нибудь старых: „Мир Искусства“, „Общины“, но на выставке молодых „левых течений“, выставке нового искусства.

Я не знаю, какими мотивами руководились устроители выставки при подобном выборе работ (не хочется думать, что это было вызвано исключительно создающейся самоуверенностью, „bien-être'ом“ всякого искусства, претендующего стать оффициальным)—несомненно одно: как ни дерзостны в исканиях своих бывают работы художников, служащих будущему par préférence,—художников, как Татлин, в такое время, как наше, и их грозит обогнать головокружительный ритм сегодняшней жизни, и они рискуют остаться позади; не на „новизне“ работ 1917—18 г.г. удается „выезжать“ в 1922 году и тем более не гоже пробовать это сделать на выставке нового, молодого искусства!

Приходится ли поэтому удивляться тому, что эта выставка далеко не явила „новизны“, а в целом—исключая немногие отдельные достижения (работы всегда более или менее интересного рисовальщика В. Лебедева, занятные, но всего лишь занятные искания П. Мансурова)—в целом это выставка оказалась бледной, неинтересной, просто скучной.

Перейдем к последней из открывшихся и заслуживающих внимания—лучше обойти молчанием такие выставки, как „Око“ на Морской, „юбилейную“ проф. Ю. Клевера, „Петербург“ художника Оль и т. д.,—к выставке, закрывающей осенний сезон—выставке „шестнадцати“.

И если и здесь напрасно искали бы мы идейной связи, то, по крайней мере, на этой выставке приятно было почувствовать впервые за эти годы известную спаянность в труде, работе добросовестной и—это главное—„от сегодняшнего дня, а не из „старых запасов“.

Достаточна ли, может ли служить об'единяющим началом в искусстве одна лишь общность творческих усилий, творческая активность? Вряд ли—несомненно лишь, что на таких выставках, бледных в целом—впрочем, это и характерно для трестов!—особенно заметны, всегда выделяются индивидуальные достижения отдельных участников.

Переходя к разбору работ последних, прежде всего и главным образом, конечно, надлежит остановиться на работах П. А. Шиллинговского, богато и разнообразно представленного на выставке. Художник, с именем которого связано представление как об одном из лучших русских граверов, после покойного В. В. Маттэ—единственный и, пожалуй, лучший в России мастер офорта, богато представленный в родной и близких художнику отраслях: гравюре на дереве и меди—на этот раз он предстал и как художник живописец.

И если характерная, общая всему творчеству П. Шиллинговского—и художника-гравера—чрезмерная связанность, подчиненность влияниям должна была тем сильнее сказаться в живописных работах, то некоторые из выставленных работ маслом, тем не менее, вполне заслуживают внимания. Таковы: „Итальянский мотив“ (№ 170), „Русская деревня“ (интересно трактованная в духе германских примитивов, безупречная, блещущая законченностью техники) и, особенно „пейзажи“ (№ 182 и 169)—дань увлечения художника „старыми мастерами“, начиная от Дюрера, кончая голландцами эпохи расцвета. Я не буду останавливаться на достижениях художника в гравюре на

[1]) „Жизнь Искусства“ № 42.

дереве и на меди: „Фортуна“ (№ 108) и „Портрет“ (№ 106) при всей подчиненности влияниям Burkmair'a, Grien'a и граверов-немцев,—совершенные по рисунку и технике гравюры на дереве; и серия офортов, и рисунки—как самостоятельно живописного характера (№№ 172, 180, 181), так и подсобно (к гравюре)—графического характера (выразительный рисунок—этюд дерева—№ 180—и превосходный во всех отношениях лист: „Портрет матери с ребенком“ № 145)—все эти работы в равной более или менее степени интересны. Я перейду к капитальной работе художника на этой выставке. Это серия рисунков к выходящему в свет альбому литографий „Руины Революции“.

Не говоря об иконографической и историко-бытовой ценности этой громадной работы—26 больших in folio листов—видов, запечатлевших разрушения Петербурга в 1919—20 г.г.—и с художественной стороны этот альбом заслуживает всяческого внимания [1]).

Пусть несколько холодные в своей бесстрастной об'ективности, ровные в своем „классическом“ спокойствии, черезчур роднящем их с „альбомами“ литографий французской плеяды 40—50 г.г. эти, в несколько красок, листы, говорящие о безукоризненном владении [2]) техникой литографии, явятся немалым вкладом в сокровищницу русской литографии.

Перехожу к другим участникам: как всегда скупо—всего лишь двумя работами—представлен П. С. Наумов, работами, правда, не особенно большими, но в достаточной мере интересными. И декоративный эскиз на „испанскую“ тему (№ 93)—очень красочный, почти театрально яркий, и „кубистичностью“ трактовки удачно подчеркнувший звенящие нотки испанской экзотики (и свист кинжалов, и шорохи „una noche t ledana“—слышатся в этой картине!), очень просто, „знакомо“ и в то же время совсем не пошло интерпретированный, и—особенно—вторая работа: маленькая картина (№ 92), изображающая не то какую-то „библейскую сцену“, не то „восточный жанр“,—полная своеобразного очарования, какого-то патриархального уюта и поэзии, грусть которых очень тонко подчеркнута нежно-дымчатыми тонами картины и некоторой „дематериализацией“ в трактовке предметов—полотна скромные, но со вкусом (так же впрочем, как и некрашенные простые, но такие радующие глаз, приятные рамы к ним...)—обе эти картины искренни, полны жизни, и вполне оправдывают представление об интересном творчестве этого культурно-взыскательного художника.

Об остальных участниках: приятен Белкин (отметим красочный interieur с книжными полками); недурен Кудрявцев (черезчур „салонные“, но не плохие—особенно № 67—очень умело скомпанованный „портрет дамы“—портреты; слабее его же панно (№ 63) чрезмерно сладкое и с немалым кивком подражательности R. Menard'y. Как всегда добросовестен Лаховский, представленный кроме обычных свеженьких и в достаточной мере скучных пейзажей (№№ 171, 172, 185) на этот раз и портретами (№№ 89 и 90). Нельзя сказать, чтобы эти первые опыты художника в портрете были особенно удачны: при очень вымученном сходстве, портреты эти, очевидно не позволяя,—поскольку нам знакомо творчество А. Лаховского—усматривать в укорачивании нижних конечностей фигуры влияние Пикассо и излюбленного последним приема, пропорционально неверными—черезчур маленькой по размерам „ножкой“ в портрете „дамы“ (№ 90) и нижней частью туловищ а мужчины (№ 89)—свидетельствуют о слабости рисунка, и в целом совершенно не убедительны.

Хороши пейзажи А. А. Рылова (№ 103) и особенно, „Берег реки“ (№ 101), взятый с настроением, но досадующий чернотой фиолетовой тени переднего плана и пожухлостью—уже!—красок в некоторых местах картины —пожухлостью, наводящей на самые грустные размышления о технике современных художников—что-то будет с этой картиной года через три?

Остальные работы: скучные портреты (№ 6 и 7) и до нельзя приевшиеся пейзажи Бродского (исключая, пожалуй, „Летний сад“ (№ 36) и „Вечерний пейзаж“ (№ 33); лишенные какой бы то ни было жизни и экспрессии, мертвые портреты Бобровского; обычно пошло-сладкие (кроме нескольких лубочно-трактованных театральных эскизов, более удачны—№№ 27 и 28)—картинки Бобышева; неопрятный по технике, с „рваностью“ письма своего, непростительно и предостерегающе небрежный—портрет работы Фешина (приходится сожалеть, что этот бьющий на занятность прием письма портит впечатление в остальном хорошо написанного портрета), однообразно-перепевные работы Ильина; раскрашенно-карикатурн е произведения Сычева (№ 107!) и внешне „броские“, но мало значительные вполне подражательные, (не то под Калло, не то á la Бенуа et Co !) раскрашенные рисунки и архитектурные capriccio Руднева, наконец робкие, то закапывающиеся в „передвижничество“, то с уклоном в „модернизм“—работы В. Воинова—все эти работы с чистою совестью можно было бы обойти молчанием, и если мы все же упомянули их, то это

---

[1]) Жаль, конечно, что это разрушение Петербурга изображено несколько однобочно: почему-то главным образом уделено внимание районам Василеостровскому и Адмиралтейскому. Почему забыты центральные и другие окраинные—непонятно!

[2]) Чтобы убедиться, сколь важно последнее даже для художника, вполне владеющего карандашным рисунком, достаточно сравнить этот альбом „Руин“ с „Петербургом“ другого большого художника А. П. Остроумовой-Лебедевой, альбома, своей неопрятной „серостью“ обязанного исключительно этой слабости во владении литографским карандашом.

только потому, что являющиеся ядром выставки, главным образом рисующие ее—именно эти, в полном смысле средние работы—подтверждают на примере третьей выставки правильность оценки нашей последних выставок живописи.

Григорий Гидони.

РУССКАЯ ВЫСТАВКА В БЕРЛИНЕ.

(Письмо из Берлина).

В только что отстроенной галлерее Ван-Димена, на Унтер-ден-Линден, открылась первая русская выставка живописи, скульптуры и фарфора.

Первая—так как в Берлине, не в пример Парижу (где за 1919—1921 года было устроено пять русских выставок), это действительно первая сборная манифестация русского искусства (частные выставки Архипенко, Шагала, Богуславской и др. в счет не идут). Русская—так как все картины (к сожалению, почти все, т. к. в последние дни были допущены отступления и приняты работы некоторых художников, работающих за границею) прибыли в сентябре из России, где были собраны Д. П. Штернбергом.

З. Европа, как я говорил, видела (в Париже, Венеции, Лондоне и Амстердаме) работы русских мастеров, эмигрантов давнишних и недавних, добровольных и вынужденных, случайных и убежденных,—словом, всяких—но не видела работ тех, кто оставался в России все время революции безвыездно, геройски перенося все тяготы жизни.

Я помню, как группа москвичей-художников весною 1921 года обратилась с приветствием к парижанам, членам „Мира Искусства", по поводу приобретения в Люксембург (в „Лувр", как об'явила „Жар-Птица") некоторых работ, и одновременно с жалобами и нареканиями на свою участь.

И что же? Несмотря на сообщение их, что „работаем водой вместо красок, нет кистей, холста и т. д." и несмотря на „тяжелые условия жизни", эта часть художников, протестовавших против условий жизни в России, однако, наработала, слава те Господи, целые залы картин. И красок-то, красок—на палец толщиной. А холсты все новые (смотрел нарочно: на обороте нет ничего, значит, не на старых, ненужных картинах они писали свои вещи), рамы шикарные.

Словом, все, как было до 1914 года, и даже лучше. Архипов, например, своих баб пишет десятками, и размеры картин увеличил сильно.

Это о живописи „Союза Русских Художников" и к ним примыкавших.

Левые, москвичи и петербуржцы, о которых только „власть" и печется (по жалобе правых), ну, им и сама судьба приказала,—конечно, представлены и обильно, и блестяще.

Еще бы! Наркомпрос, добрейшие А. В. Луначарский и тот же Д. П. Штернберг, ведь столько пеклись об их творчестве, столько им помогали!

Брешь выставки—в отсутствии „Мира Искусства". Ни Сомова, ни Петрова-Водкина, ни молодежи—графиков. Бенуа и Добужинский представлены случайно и, даже, скажу прямо, плохо. Лучше бы их совсем не показывать. Особенно досадно за Бенуа и Крымова.

Зато новые течения, начиная от сезаннистов с Машковым во главе и его школой, кубисты, супрематисты, имажинисты и пр.—представлены полно, убедительно и даже исчерпывающе.

Кого, кого только тут нет: и Альтман (он стал очень уж разнообразен, это не на пользу ему; искания поздно так воплощать в манере и о.ном внешнем приеме: все они у него и не убедительны), и Штернберг, и Татлин, и много новых имен. Наконец, Филонов—это, как будто новейшее течение. Ну, нового тут ничего нет! Смесь Бориса Григорьева (колорат), Врубеля („мозаичный" тип фактуры) и Леон-Фредерика (бельгийца 1905—1910 г.г. в духе Рошгросса). Вещи его неприятны.

Возвращаясь к обзору „нижней палаты" (правые), скажу откровенно: выставка „Мир Искусства" в Париже была богаче, наряднее, живее и более „русской", несмотря на quasi-русские и истинно-русские сюжеты Машкова, Жуковского (усадьбы, интерьеры) и Туржанского. Верхний этаж (левые)—наоборот, предстали на суд берлинской выставки во всеоружии, четко, просто и твердо заявляя о своих верованиях.

Тут не может быть и сравнения с немецкими „Сецессионами" и „Штурмами" (в Берлине, Мюнхене и пр. городах). Особенно интереснее они левых—венцев. Но парижане—те всегда останутся талантливее, в задоре, исканиях, свежее, непосредственнее. И Дюфрэн, и Руссо, и Дерэн, и, даже, надоевший—Вламмник, и стареющий Ван-Донжен—впечатляют гораздо больше, ярче и, главное, живописью глубже.

Не может быть и сравнения. Но, верно, успех левых был бы меньший в Америке, но будет сильнее в Париже. Там их поймут, оценят, прокричат.

Пресса Берлина отозвалась тепло. Но публики мало. На 15-й день выставки я получил входной билет № 1697. Это мало: на „Мире Искусства" в Париже перебывало за 2 недели 15.000 человек.

Несколько частностей:

Альтман—конечно, всегда лучше в портретах. Это его область. Портрет Добычиной был его chef d'oeuvr'ом. Претенциозны и „Петрокоммуна", и „Russland".

Анненков—должен был дать не „лес", а портреты. Архипов: какая мазня, залихватская—как

это все похоже стало на Ченцова, Горюшкина-Сорокопудова, Куликова — и вообще что-то от „Солнца России".

Браз—не примечателен. Бруни—еще очень „зеленое" творчество. Бурлюк—забавен, полон выдумки и юмора, Шагал—гораздо талантливее в „Витебской" серии, чем на выставке в его трех вещах. Денисовский Paris—плакат; Экстер—нарядна в рисунках костюмов, но не в картинах. Композиция ее слабее построений Фалька и др. Гауш прелестен в пейзаже осеннем, почти Серов. Но Грабарь в пейзажах (парк, последние лучи) лучше, чем в устаревших по манере „натюр-мортах". Грищенко — ненужен, Якулов — интересен, Жуковский—банален, „эрзатц" ен, для толпы, отдает чем-то от новой „Нивы".

Юон—лучше в акварелях, чем в масле.

Кончаловский очень ярок, Коровин—как всегда грязен, сер, хлёсткость его неприятна.

Крымов—в густом зеленом, пейзаже свой, не похожий ни на кого. Кузнецов Павел, Лентулов, Малевич—как то поблекли, хотя последний очень интересен. Я говорю так, принимая во внимание прессу Берлина. Малевича очень отмечают.

Медунецкий, Габо в своих композициях конструктивных (голова, Raum) опережают татлиновский „Контр-Рельеф" (винт, полосы, планка). И тут же, в сущности неподалеку, в первом этаже—Шишкин, Васнецов,—какого диапазона выставка! Пуни, Радимов, Радченко, Рождественский, Школьник,—и Туржанский, Сарьян и Певзнер. Словом, все течения, все школы, все языки.

Фарфор — представлен полно. Кажется, это впервые за границею выставка государственного фарфора. Я держусь того мнения, что работа С. П. Чехонина не „к месту" на фарфоре—очень сух, „остер", резок его орнамент. Изделия Гранильной фабрики немногочисленны и незначительны по качеству.

Г. Лукомский.

Берлин.
2 ноября 1922 г.



С. В. Чехонин.
Тарелка — „Голод".

S. Tchekhonine.
Assiette—„La famine".

ПО МАСТЕРСКИМ ХУДОЖНИКОВ.

У ЭРЬЗИ НА УРАЛЕ.

Сначала надо спускаться куда-то вниз, идти темным коридором, где не видно ни зги и обдает сыростью. Но вот приоткрывается дверь, и перед нами большая высокая комната с массой воздуха и света. Мы в екатеринбургской м стерской Эрьзи. Горит электричество, и все время не стихает однообразный стук мотора. Куда ни взглянешь, везде статуи, группы, головы или просто глыбы мрамора, к которым не притронулась еще рука мастера.

Где же сам скульптор? В простой рубашке, запыленный, с неизменной трубкой во рту, он упорно работает над памятником к 1-му мая. Работа еще далека от завершения. Пока заканчивается центральная фигура задуманной группы.

Это мужчина атлетического сложения, его формы являют силу, мощь и несокрушимую энергию; он — олицетворение трудовой стихии; чудится что-то античное, здоровое, природное в этих формах. По замыслу художника, фигура мужчины—титана должна символизировать освободившееся человечество, и — действительно — вглядываешься в это гордое лицо, в этот энергический поворот головы, в эту могучую мускулатуру,—и чувствуешь, что художнику удалось на языке пластических форм и линий воплотить свою думу о человеке, поправшем гнет цепей и оков. Взор титана брошен в сторону, он прозревает дали грядущего, и полна выразительности эта величественная и вместе властная посадка головы; тот, кто дерзновенно отметнул от себя ярмо былой неволи, готов вступить на стезю великих исторических свершений. Новое произведение Эрьзи предназначается для постановки на одной из екатеринбургских площадей и кажется подавляющим все остальное в мастерской. Внизу будущей группы примостились ближайшие сотрудники скульптора,—Эрьзя работает не один, ведь надо спешить, уже конец марта, а памятник должен быть окончен к 1 мая.

Да вот он и сам подходит и здоровается. У него худое лицо,—в обрамлении длинных светлых прядей,—детски-чистые и ясные глаза, простые, приветливые манеры. Ни одной черточки „знаменитого“ художника, о котором так много и так сочувственно писали во французской, итальянской и русской прессе.

Кто бы мог думать, что из простой крестьянской семьи мордвина, заброшенной в глуши симбирских лесов, выйдет мастер, которому его западные собратья будут посвящать восторженные статьи? Кто мог бы предполагать, что ребенок, а позднее юноша, помогавший отцу в его трудовой страде, вместе с ним и косивший, и сеявший, сформируется в скульптора, создания которого послужат предметом оживленных толков на выставках Рима, Флоренции, Венеции, Мюнхена, Брюсселя, Парижа и даже Буэнос-Айреса.

Рано обозначились в Эрьзе (родился он в 1878 г.) художественные наклонности. Уже с 4-ех лет он пробует набрасывать углем плоды своей детской фантазии. Правда, взрослые попрекали его за эти „чудачества“. Но что до того всегда сосредоточенному в себе ребенку? А там приходило лето, начинала играть река, шумел дремучий лес, и наш подросток надолго пропадал из душной избы; среди природы, на речном просторе, в этой первой своей несколько необычной мастерской, он мял глину и лепил из нее понравившиеся ему формы. Когда настала пора первой учебы, Эрьзя не изменил своим детским интересам, предпочитая рисование остальным школьным наукам. Затем потянулись годы занятий иконописью в Алатыре, в казанской иконописной мастерской, и многие поволжские церкви хранят следы росписи Эрьзи. 1902 г. застает самородка-художника в Москве, где он учится на вечерних курсах при Строгановском училище и в училище живописи и ваяния. Через несколько лет, в 1906 г., Эрьзя „по независящим обстоятельствам“ должен был покинуть Россию всего с какими-нибудь 40 руб. в кармане. Его манила Италия. Лаго-Маджиоре, Милан, Венеция, Каррара, Флоренция—вот пункты итальянского маршрута Эрьзи, чередовавшиеся с продолжительными отлучками в Париж и Ниццу. Надо было усиленно работать, много бедствовать, ночевать под мостами, терпеть и стужу, и недоедание, ютиться в жалком чулане, кое-как перебиваться на $1^1/_2$ франка в сутки, пока, наконец, не пришло признание. Его принесла знаменитая скульптура „Последняя ночь“, исполненная жуткого трагического величия. Она сразу приковала к себе живейшее внимание, вызвав сочувственную оценку в итальянских, французских и не-

мецких газетах. В ней Эрьзе удалось с потрясающей силой воплотить предсмертные часы осужденного на казнь. В этом сверлящем взоре, в этом сожженном лице, в руках исхудалых столько боли, терзания и такая безумная жажда приподнять покров тайн жизни. Творец „Последней ночи" выказал себя скульптором с определенным уклоном в сторону трагических волнений человеческого духа. Тем же характером запечатлена и его „Тоска". Из куска глины рука искусного ваятеля извлекает стон безысходной тоски, и нет сил оторваться от этих поистине страдающих глаз, а невольная грусть сообщается при этом зрителю.

Пребывание Эрьзи в мировых центрах художественной культуры, его непосредственное соприкосновение с великими достижениями итальянских мастеров, его жизнь в Париже, где так живо бьется пульс эстетических исканий, — все это держало художника в атмосфере высоких вдохновений.

В Италии и Париже Эрьзя закончил целый ряд крупных вещей; из них особенно выделяются „Человек каменного века", „Дьяк", „Христос", „Агриппина" и др. Последняя поражает остротой исторических прозрений скульптора, который сумел передать всю прихотливую гамму душевных движений этой „дочери цезарей", и ее чисто-мужскую властность, и утонченную политическую расчетливость, и эти даже вспышки неукротимой страстности.

„Опять на родине" ознаменовалось для Эрьзи нашумевшим в свое время арестом в Белоострове. Он поселяется в Москве. Из вещей московского периода большой успех имели „Монголка", Лежащая женщина", голова Федотовой 2-ой и др. Для всякого непредвзятого критика было очевидно, что скульптор делает в них значительный шаг вперед, что он как-то по-новому чувствует форму, приобретшую под его руками чрезвычайную экспрессивность.

Желание поработать над мрамором побудило Эрьзю перенести свою мастерскую на Урал...

И европейски известный скульптор, попыхивая трубочкой, с подкупающей простотой показывает мне свои последние вещи. Вот голова Иоанна Крестителя, одно из совершеннейших созданий Эрьзи. Какая в ней духовная мощь! „Я хотел—поясняет С. Д.—дать образ вождя своего народа, „фанатика", „пророка". Величественное,—покойное жутким покоем,—лицо! В его просветленных чертах сквозит лишь одна нечеловеческая умиренность после всех исполинских борений. Надо видеть, с какой чисто материнской нежностью дотрагивается Эрьзя до смеженных очей мраморной головы.

В углу приютился бюст женщины довольно больших размеров; прямо поставленная голова, плотно сомкнутый рот и опять безмятежное спокойствие в лице. „Откуда у вас, С. Д., этот изумительный покой в ваших созданиях?"—спрашиваю у Эрьзи. „Он от внутреннего мира творца, от меня"—заявляет он и добавляет:—„да это и есть задача искусства—нести гармонию в человеческие души".

Потом сидим за столом и перелистываем альбом фотографий с тех произведений Эрьзи, которые остались за границей. Там у него две мастерских,—в Милане и в Париже. В альбоме имеется, между прочим, мало известный набросок Эрьзи пастелью—портрет итальянского философа Бертолотти. Что-то бетховенское есть в наружности молодого мыслителя. Особенно притягательны глаза, огромные, очарованные, полубезумные, будто уже заглянувшие „туда", в миры иные, запредельные. Сбоку, внизу портрета, рукой Бертолотти приписано: „Testimonio simpatia all'ottimo Erzia".

Жена художника по деревянной лесенке скрывается куда-то наверх и возвращается с миниатюрной статуэткой из желтого мрамора—работы Эрьзи. То—голова ребенка, девочки, хрупкой до болезненности, в ней чувствуется какая-то досрочная надломленность...

Еще несколько минуть в мастерской. Вдруг откуда ни возьмись голубь, нашедший себе здесь приют, слетает и садится на жертвенно склоненную фигуру Христа („Моление о Чаше"); это новое свое произведение Эрьзя думает поставить в качестве надгробия на могиле своего родственника. Как гармонирует это все: и образ самого Эрьзи с лучистым взглядом детски-ясных глаз, и этот голубь, и массы мрамора, отливающие белизной!

Но пора уходить. Прощаемся с приветливым хозяином. Снова темнота и сырость коридора. На улицах весенняя капель, лужа, грязь. А в душе светлые видения художника—самородка, из косных глыб мрамора высекающего прекрасные человеческие облики.

С. С. Розанов.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА.

АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ.

Ее прошлое и настоящее.

I.

3 ноября 1715 года петербургский обыватель в „Юрнале“ между прочим читал:

— Его Величество был в Академии. Рисовали человека.

„Юрнал“ под Академией разумел рисовальную школу, которую Петр основал при Петербургской типографии и которой в особой инструкции предписал, „чтобы обучение в ней велось по правилам и по всем отраслям искусства“. На докладе камер-рат Фика, „об обучении молодых людей искусных, из русских купеческих детей, в художники, ремесленники и т. д.“ Петр в 1718 г. кладет резолюцию: „сделать Академию, а ныне приискать из русских, кто учен и к тому склонность имеет“.

Идея „Академии“, живо интересовавшая Петра, в дальнейшем разрабатывается цейх-директором Петербургской типографии, М. П. Абрамовым, который в 1719 г. развивает план расширения управляемой им художественной школы, „которая не именем только, но и делом соответствовала бы названию Академии“.

Именной указ Петра от 22 января 1724 г.— „О Академии, в которой бы языкам учились, также прочим наукам и знатным художествам“,— кладет начало „социетету художеств и наук“, открытие котораго последовало при Екатерине I.

Петр и его современники смотрели на художества, как на искусство, о б я з а т е л ь н о связанное с практическими и утилитарными целями. В собственноручном его перечислении предметов, кои должны проходиться в Академии, значатся: „1) живописна, 2) скульптурна, 3) штыховальна, 4) тушевальна, 6) граверна, 7) столярное, 8) токарное... 11) мельниц всяких... 14) оптических, 15) инструментов математических... 18) медное дело, 19) часовое“.

Широкий взгляд Петра с его пристрастием ко всякого рода механике и технике, с его любовью к мастерству, как к художеству, и стремлением к совершенному знанию избранной специальности—его преемниками был значительно сужен, искажен. Вся деятельность художественного отделения Академии Наук свелась исключительно к рисованию и гравюре, к исполнению правительственных заказов и поручений по художественно-увеселительной части, как, например, „отгравировать и напечатать рисунки бывшему и будущим в 1733 году фейерверкам и иллюминациям“.

Регламентом от 25 сентября 1747 г. Академия Наук переименовывается в Академию Наук и Художеств. Преподавание искусств значительно расширяется: основаны скульптурный и архитектурный классы, а рисовальный разделен на три отдела—рисунок, гипс, натура.

Сенат, указом от 6 ноября 1757 г., в ответ на представление И. И. Шувалова „установить Академию Художеств, которой плоды, когда приведутся в состояние, не только будут славою здешней Империи, но и великою пользою казенным и партикулярным работам, за которые иностранные посредственного знания, получая великие деньги, обогатясь возвращаются, не оставляя по сие время ни одного русского ни в каком художестве, который бы умел что делать“, определил „означенную Академию Художеств здесь в С.-Петербурге учредить, а на каком основании оная быть может имеет о том генерал порутчик и Московского Университета куратор и кавалер Шувалов подать в Правительствующий Сенат проэкт и штат: а ныне на первые годы по вышеписанному требованию на содержание учителей и помянутого дома 6.000 руб. отпустить из Штат-Конторы“.

В начале 1758 г. в Петербург приезжают 16 студентов Московского Университета в качестве первых учеников Академии. К ним набирается еще 20 мальчиков, по большей части из солдатских детей. Временно всех помещают в доме Шувалова и поручают Du Boulay de Thay, приехавшему вместе с москвичами. Де-Буле преподает французский язык, а рисованию обучает живописец граф Ротари.

К этому времени из-заграницы приезжают приглашенные — знаменитый гравер Георг-Фридрих Шмидт, скульптор Николай Жилле (из Парижа), живописец Ле-Лорень, рисовальщик Моро и архитектор Валуа („Maitre maçon de la ville de Paris Vallois“).

Именным указом от 15 октября 1758 г., профессором архитектуры и архитектором Академии назначается Александр Филиппович Кокоринов.

В целях дальнейшего пополнения преподавательского персонала на место скончавшегося в марте 1759 г. Ла-Лоррена, приглашается живописец Девельи. В том же году осенью приезжает гравер Иоганн-Христофор Тейхер (Teucher).

В 1760 г. был впервые введен натурный класс. Преподавателем анатомии приглашается доктор Мартин Шенк, переводчик „сокращенной анатомии, все дело анатомическое кратко в себе заключающей".

В сентябре того же 1760 г., после конкурсного экзамена в марте, отправляются впервые за границу для усовершенствования ученики Академии: живописец Лосенко и архитектор Василий Баженов. Как пансионерам, им ассигнуется по 400 руб. в год каждому.

Число учеников к концу 1761 г. числится 68 чел.

4 ноября 1764 г. утверждается регламент Академии со штатом, а 13 декабря И. И. Бецкий назначается президентом Академии. При посредстве особой комиссии в составе Кокоринова, Жилле и Деламота, он разрешает один из кардинальных вопросов того времени--постройку собственного здания для Академии, причем всю грандиозную постройку ведет один Кокоринов, Деламоту же принадлежат чертежи главного фасада и план вестибюля. Заложенное 28 июня 1765 г. здание вчерне было закончено в 1772 г., а отштукатурено и окончательно отделано при президенте Оленине.

Первыми академиками по части искусств избраны были русские художники: Баженов, Козлов, Рокотов, Головачевский, Соблуков и иностранцы Louis Rolland и Iohann Friedrich Grott.

Деятельность Академии между тем начинает быстро развиваться. С 27 августа 1767 г. открыт целый ряд учебно-производственных мастерских: по литейно-чеканному, золотильному, инструментальному и столярно-модельному делу. „Часовой класс" под руководством шведа Нордштейна открывается в 1773 г.

Но преподавание во всех эти мастерских велось не всегда успешно в виду частых смен руководителей из-за скудно оплачиваемой службы. Например, скульптор Rolland „за долги из своего дому взят и в погребу содержится". Инспектору Головачевскому, по его ходатайству, выдается „в добавок к производимому ему сверх настоящего его оклада двум стам рублям еще каждый день по семи фунтов говядины и по одному ситному хлебу".

Для пополнения своего скудного бюджета, Академия сдает в аренду часть своих помещений по 4 линии за „триста рублей на весь год" и „на берегу Невы реки место мерою на двадцати саженях, так же и стоящий тут сарай для простаивания с сеном барок" за двести рублей в год.

15 сентября 1795 г. Бецкого сменяет Алексей Мусин-Пушкин, который энергично, но недолго управляет деятельностью Академии, главным образом, в области возбуждения в художниках „похвального любочестия", отдавая на выдачу премий все свое жалование. 27 июня 1797 г. обязанности президента возлагаются на французского эмигранта графа Шуазель-Гуфье, бывшего ранее посланником при турецком дворе, археолога и автора известного в свое время—„Voyage pittoresque en Gréce". Гуфье усиленно протежирует иностранцам в явный материальный ущерб Академии; свое президентство он ознаменовывает распоряжением отливать статуи не из бронзы, а из свинца (в погоне за дешевкою).

23 января 1800 г. президентский пост занимает А. С. Строганов—широкий меценат. В целях материальной поддержки художников и их поощрения Строганов предпринимает роскошное издание своей „Художественной галлереи в гравированных очерках". За исполненные для Казанского собора живописные и скульптурные работы он платит, как председатель строительной комиссии, великодушно и щедро. Одновременно растет и углубляется ученая жизнь Академии. Пенсионер Уткин за эстамп „Эней спасает своего отца Анхиза", выставленный в Лувре получает в 1810 г. золотую медаль, а пенсионеры архитектора Авраам Мельников и Дмитрий Калашников на заседании „в римской Сентлукской Академии 8 апреля 1810 г. получили звание римских академиков" за свои проэкты.

Академия за эти годы выпускает живописцев Егорова, Шебуева, Кипренского, Варнек, Венецианова, Мошкова; скульпторов—Кащенко, Пименова старшего и архитекторов—братьев Михайловых, Захарова (строит. Адмиралтейства) и Воронихина (строит. Казанского собора, крепостной гр. А. С. Строганова). В 1815 г. серебряною медалью первого достоинства награждается девица Марѳа Довгалева „по трудам упражнения ее в гравировании". Это был первый случай, когда русская женщина выдвинулась на художественном поприще.

К моменту президентства А. Н. Оленина (1817 г.) денежныя дела Академии сильно пошатнулись, ея долг возрос до 223.713 р. 15 к. Пенсионеры, число коих к этому году достигло 296 чел., сильно пообносились; у каждого ученика всего была „одна пара изношенного платья, похожаго на рубище. Таковы были обувь и белье их". Энергичный Оленин путем „царских щедрот" не только гасит весь долг, но и производит большой ремонт всего на сумму 514.708 р. 50 к.

На поощрения Оленин был скуп. Только в 1831 г. при нем была приобретена одна картина Егорова „Истязание Спасителя в темнице" за 10.000 р., единогласно признанная „истинно-

классическим творением", а за границу был послан один только архитектор Ефимов. Одновременно Оленин приводит в порядок музеи Академии—скульптурный и живописный—и в 1829 г. учреждает „Рюсткамеру или костюмную палату", для чего жертвует свое собрание оружия и костюмов.

Согласно новому штату и „Прибавлению к установлениям Академии Художеств" (1830 г.), курс преподавания ограничен 6 годами вместо 12-ти. Для приема назначается 14-летний возраст. Звание „советников" уничтожается и заменяется званиями „профессоров 2 и 3 степени", которые даются не по освобождении вакансии, „как было доселе, но по достоинству трудов и степени познаний". К посещению Академии допущены вольноприходящие, которым разрешено „учиться не только рисованию, но и художествам".

Николай I указом 9 февраля 1829 г. берет Академию под свое покровительство, в силу чего она поступает „под главное начальство министра императорского двора".

К этому времени относится переделка конференц-залы в Рафаэлевский зал. Под конференции же была отделана зала, называемая теперь Екатерининской, где поставлена была статуя Екатерины II работы Гальберга. Угловая зала, примыкающая к Тицановскому, приспособляется под Библиотеку. Во вновь отделанных античных залах размещается скульптура и развешиваются копии с известных картин. К этому же времени относится перестройка „ротонды", нынешней круглой конференц-залы.

Попутно идет отделка домовой церкви (живопись Маркова, Басина, Брюллова), и инженер Адам по проэкту Тона строит „новую академическую пристань", на гранитных выступах которой помещают двух приобретенных за 65.000 р. сфинксов, „вывезенных из Фив".

В 1840 г. упраздняется воспитательное училище. Отныне повелено, „чтобы желающие обучаться художествам посещали только художественные классы, как вольно-приходящие".

17 апреля 1843 г. Оленин скончался, а через два дня президентом Академии назначается герцог Максимилиан Лейхтенбергский. Крупным событием этого времени является учреждение мозаического заведения, для работы в котором по выделке смальт выписывается из Рима проф. Рафаэлли с помощником, а изучение собственно мозаического искусства поручается находившимся в Италии трем русским художникам—Раеву, Федорову и Шаповалову. В 1851 г. граф Ф. П. Толстой назначается управляющим художественного отделения мозаического заведения. Постройка Исаакиевского собора с его образами из мозаики дает много работы как живописцам, так и скульпторам.

К этому времени относится организация художественных школ — в Москве (1843 г.), Саранске (1847 г.), Киеве (1850 г.) и Варшаве (1852 г.).

Ежегодныя посылки пенсионеров за границу значительно укрепляют связь России с европейским искусством и расширяют знакомство русских художников с западными своими собратьями.

За кончиною Лейхтенбергского президентом Академии 5 ноября 1852 г. назначается Николаем I дочь его Мария, первым важным актом деятельности коей является новый устав 1859 г., в связи с которым значительно расширен курс преподавания общеобразовательных предметов и введено бесплатное обучение истории, русскому языку, эстетике, перспективе, археологии, истории изящных искусств, а для архитекторов кроме того еще математике, физики и химии. По предложению вице-президента (май, 1859 г.) кн. Гагарина организуется музей древнехристианского искусства, составленный из древних икон, передаваемых мин. вн. дел в Академию из числа отобранных в старообрядческих моленных и раскольничьих скитах.

С 60-х годов в Академии вводятся по пятницам рисовальные вечера, привлекающие многочисленную публику из художественного и артистического мира.

Деятельность Академии настолько расширяется, что она начинает принимать широкое участие на европейских выставках. В 1862 г. Академия впервые выступает на Лондонской международной выставке. „Видно было удивление видевших в первый раз русскую школу и в ней столько достойных произведений", — пишет в своем рапорте устроитель русского худож. отд. проф. Иордан. В 1866 г. Академия организует русский отдел на Парижской выставке, куда в числе художественных произведений посылаются и работы мозаического заведения. Последние были признаны выставкою стоящими выше конкурса, и мозаическому отделению присуждается золотая медаль. В 1872 г. Академия вторично устраивает русский отдел на Лондонской выставке, который единодушно всей английской печатью ставится на первое место. Большое внимание привлекают работы К. Е. Маковского, В. В. Верещагина, М. М. Антокольского. В следующем 1873 г. Академия с неменьшим успехом принимает участие в Венской международной выставке, причем число экспонируемых произведений с каждым разом увеличивается.

Необходимо отметить относящийся к этому времени (1863) знаменитый выход тринадцати конкурентов из Академии, коим Совет не разрешил „свободно выбирать сюжеты тем, которые сего пожелают помимо заданной темы". Выйдя из Академии, они образовали „Художественную Артель" впоследствии—„Товарищество передвижных выставок". Эти „тринадцать": М. И. Песков, К. Б. Вениг, Н. Д. Дмитриев-Оренбургский, А. Д.

Литовченко, А. И. Корзухин, И. Н. Крамской, Н. С. Шустов, А. И. Морозов, К. Е. Маковский, Ф. С. Журавлев, А. А. Григорьев, Н. П. Петров и К. В. Лемох.

Президентство в. к. Владимира Александровича 1876—1909 г. В 1876 г. Академия вторично участвует на Парижской международной выставке. Выставляются произведения не только членов Академии, но и из галлерей Третьякова и Солдатенкова. Русский отдел вызывает в Париже всеобщий интерес и одобрение. С 12 ноября 1879 г. при Академии открываются Педагогические Курсы, „главные задачи коих сводятся к приготовлению опытного педагогического персонала в области графических искусств для средних уч. зав.". С Курсами соединена Нормальная Школа, в которой слушатели практически применяют свои познания. С 1880 г., в виду большого наплыва учащихся, вводится обязательное представление аттестата среднего уч. зав. В 1881 г. Академия принимает участие в Московской Всероссийской художественно-промышленной выставке; устройство худож. отд. поручается, ныне покойному, академику М. П. Боткину (ск. 22 янв. 1914 г.). В 83 г. Академия предпринимает издание „Вестника изящных искусств и художественных новостей" под редакцией своего почетного вольного общника А И. Сомова, а в следующем 84 г. участвует на Антверпенской международной выставке, где проф. В. Е. Маковский получает высшую награду.

С 1883 г. Академия приступает к организации провинциальных музеев и снабжает их картинами, рисунками и скульптурой. В 1884—85 г.г. из академических музеев отсылается около 150 произведений в Ригу, Саратов, Вильну, Одессу, Харьков. Интерес в провинции к искусству растет—и там постепенно возникают художественные общества и школы. В 86 г. Академия организует свои передвижные выставки—Одесса, Екатеринбург, Рига, Казань, Симбирск.

В виду осложнения грандиозно развившейся деятельности Академии, возникает вопрос о полном пересмотре устава 1859 г. в смысле расширения прав и возможностей Академии, для чего в апреле 1890 г. назначается Комиссия в составе статс-секретаря Н. С. Петрова, гофмейстера графа А. А. Бобринского, Н, Л. Бенуа, Л. П. Боголюбова, Ф. И. Буслаева, И. С. Китнера, Н. П Кондакова, В. Д. Поленова, И. Е. Репина, И. И. Толстого, П. М. Третьякова, Н. А. Философова и Д. А. Хомякова, кроме коих привлекаются: М. П. Боткин, Р. А. Гедике, Э. И. Жибер, Г. Р. Залеман, А. Д. Кившенко, Г. И. Котов, А. И. Куинджи, Г. Г. Мясоедов, К. А. Савицкий, А. П. Соколов, А. О. Томишко, М. А. Чижов, П. П. Чистяков и В. А. Шретер. Одновременно опрашиваются еще 80 компетентных в вопросах искусства лиц, мнения коих были отпечатаны в двух томах под заглавием „Мнения лиц, опрошенных по поводу пересмотра устава Имп. Академии Художеств" и послужили ценным материалом как для членов Комиссии, так и для лиц, принимавших участие в разработке нового устава, ознакомив их с воззрениями всей художественной России на задачи и цели Академии Художеств.

Работу свою Комиссия начала в январе 1891 года, 15 октября 1893 г. устав был утвержден Александром III.

Состав Академии к 1895 г. определился: И. К. Айвазовский, К. С. Веселовский, Д. В. Григорович, Д. И. Гримм, архиепископ Ионафан, германский художник Ад. Менц, А. А. Половцев, Д. А. Ровинский, П. П. Семенов, М. М. Антокольский, В. А. Беклемишев, Л. Н. Бенуа, А. Н. Бенуа, М. П. Боткин, П. А. Брюллов, В. М. Васнецов, Г. И. Котов, А. И. Куинджи, К. В. Лемох, В. Е. Маковский, В. В. Матэ, Д. И. Менделеев, Г. Г. Мясоедов, В. Д. Поленов, А. Н. Померанцев, М. Т. Преображенский, И. Е. Репин, Г. И. Семирадский, В. И. Суриков, В. В. Суслов, П. М. Третьяков, П. П. Чистяков. И. И. Шишкин, М. П. Клодт, Л. В. Позен, К. А. Савицкий, К. Т. Солдатенков и др.

Отныне Академия,—являясь, в лице состоящего при ней Высшего Художественного Училища,—высшею художественною школою для целого ряда ею открытых и руководимых среднехудожественных школ, ученики коих принимаются в училище или вовсе без экзамена или с некоторыми дополнительными испытаниями, и постепенно подымая художественный уровень провинциальной России,—отныне Академия в основу преподавания кладет устройство мастерских, в которых ученики работают под руководством избранного ими самими профессора. Занятия в натурных классах Академии являются лишь подготовительной ступенью для перехода учеников в мастерские.

Обширная корпорация Академии включает в свои недра не только профессоров-руководителей, но и вообще многих выдающихся художников, знатоков искусств, коллекционеров, любителей, критиков. Корпорация эта ведает не только направлением всех дел Академии, но через нее и художественной деятельностью всей России вообще, поддерживая и учреждая новые художественные школы, снабжая провинциальные музеи ценными художественными произведениями, принимая участие во всех международных выставках, рассматривая проэкты памятников, архитектурных построек, мостов, ведая постановкою преподавания рисования в средней школе и т. д. и т. п.

К одному из крупнейших событий академической жизни конца XIX в. относится учреждение в 1897 году „Русского Музея", в который передан из академических коллекций ряд картин и скульптурных произведений, а также весь музей церковно-христианских древностей.

В 1863 г. Академия получает обширное собрание картин графа Н. А. Кушелева-Безбородко, для коих специально отводится „Кушелевская галлерея"; в 1902 г. от П. Л. Ваксель коллекцию картин М. Н. Никонова, в 1904 г. от А. И. Куинджи 100 тыс. руб. на выдачу из % с этого капитала конкурсных премий на „весенних" выставках Академии, в 1907 г. от С. А. Резвой—собрание картин В. Э. Краузольде (72 произведения иностранных и русских художников).

Последний президент Академии бывшая в. к. Мария Павловна завершает дальнейшее развитие Академии устройством русского отдела на Мюнхенской международной выставке (1909 г.) и Римской (1911 г.), а также двумя с'ездами—зодчих (1910—11 г.) и первым Всероссийским с'ездом художников (1911—12 г.г.) и выставкою в залах Академии—„Ломоносов и Елизаветинское время". Попутно разрабатывается вопрос о постройке „Дворца искусств" для выставок, на что отпускается 960 тыс. руб., а в Венеции в 1913 г. совершается закладка Русского выставочного павильона на средства члена Академии Б. И. Харенко, с целью дать возможность русским художникам ознакомлять западную публику со своими произведениями и, таким образом, найти им сбыт за пределами России. Весною 1914 г. состоялось открытие этого павильона в Венеции, построенного в древне-русском стиле по проэкту члена Академии архит. А. В. Щусева.

Война. В 1915 году эвакуируются в Москву музеи Академии.

II.

Летом 1918 г. последовало полное упразднение Академии с решительным уничтожением всех ея функций и увольнением профессуры, а 10 октября в ея стенах последовало открытие Пегосхума (Петр. Госуд. Св.-Худож. Учебные Мастерския), переименованного в 1919 г. в „Свомаса" (Своб. маст.)—с назначенными „профессорами"—Гуминер, Андреев, Иоффе, Альтман, Карев, Татлин, Матюшина и т. под. и комиссарами (Карев—1918 г., Брик—1919 г. Школьник—1920 г.).

Однако, опыт со „свободными мастерскими" оказывается неудачным. 26 ноября 1920 г., на смену комиссаров назначается „Председатель—Учебного Совета Свомаса" проф.-архит. Э. Я. Штальберг. 2 февраля 1921 г. „своб. мастерския" переходят от Коллегии по делам искусства в ведение Петропрофобра под прежним наименованием Академия Художеств, а 2 марта Петропрофобр утверждает вр. Президиум Академии в составе: от Академии—профес. Э. Я. Штальберг (архит.), проф. К. С. Петров-Водкин (живоп.), проф. А. Т. Матвеев (скульпт.), проф. В. А. Щуко (арх.), от Петропрофобра—проф. М. А. Сангайло (арх.), от Сорабиса—В. Л. Симонов (скульпт.) и К. И. Горбатов (живоп.), от Отд. Из. Иск.—проф. А. Е. Белогруд (арх.) и четыре представителя от академического студенчества (два архитектора, один живописец и один скульптор).

В марте же, после почти 4-летнего перерыва, по общему Положению ВУЗ, восстанавливаются выборные должности—Ректора (проф. Э. Я. Штальберг), проректорат, деканат.

4 мая того же 21 г. утверждаются Устав Академии и учебные планы Живописного, Архитектурного и Скульптурного факультетов. Полиграфический фак. организуется несколько позже.

Круг интенсивной деятельности—восстановление учебной жизни, всего админ.-учебного и хоз. аппарата и педагогического персонала.

5 Сентября Бюро Изо Сорабиса просит Президиум Академии в из'ятие из общаго положения „оставить мастерские т.т. Татлина, Гуминера и Матюшина", а 7 октября завед. Отд. Худож. образ. Петропрофобра В. Н. Кораблев просит Академию „организовать совещание по вопросу о включении художников левого течения в искусстве в состав А. Х.".

12 ноября Совет Академии отмечает, что „организационный план учебной жизни А. Х., имеющий целью дать высшее худож. образование, не может быть поставлен в зависимость от к.-л. течений или направлений в искусстве"...

11 марта 1922 г. президиум коллегии Главпрофобра по докладу Д. П. Штеренберга постановляет слить Академию со школою Штиглица. К этой же мысли 17 марта приходить и Бюро Изо Сорабиса (Грицевич, Лужковский, Наумов, Мансуров, Карев, Кораблев, Гуминер, Татлин, Тарса, Таран, Лапшин, Денисов, Иоффе, Белый, Бондаренко)—„создать ВХТУЗ из Акад. Худож., школы Штиглица и Поощрения Худож.".

Под этим знаком слияния и проходят текущие дни Академии.

Мих. Спасовский.

P. S. 8 сентября Главпрофобром утверждено правление ВТУМАС'а в составе—В. Л. Симонова (Ректор), проф. К. С. Петрова-Водкина (Ак. Худож.), проф. С. С. Серафимова (арх. А. Х.), А. Е. Карева (шк. Штиглица) и В. А. Денисова (шк. Штиглица) с предписанием срочно принять все дела от бывших ректоров Акад. Худож.—А. Е. Белогруда и школы Штиглица Тырсы.

М. С.

БИБЛИОГРАФИЯ.

„Силуэты современников“ Е. Кругликовой, I изд. „Альциона“. Москва, 1922.

Жутким и смешным веет от всего искусства силуэта. Не страшно ли, когда у человека крадут его тень? И не чудится ли, что этим царством краденых теней управляет насмешливо злобная воля врага рода человеческого? Печать гадливого презрения лежит на самом имени этого искусства—имени министра, который в розово-голубой век маркизы Помпадур, был скряга, носившийся с экономией и налогами, изгнан из дворцов остротами нарядных весельчаков и, мрачный, в уединении, копил черные тени, похищенные им у людей эпохи „après nous le déluge“. Такое искусство даже само не хотело себя уважать: оно ушло на улицу, на бульвары с народными гуляньями, на ярмарки, где, во времена Гофмана и Шамиссо, жалкие и причудливые шарлатаны одни кричали с подмостков о средстве для рощения волос, другие рвали зубы, третьи делали силуэты. Дрожь брала бывало, когда в глухой русской усадьбе оживали тени предков, сохранившиеся со времен наезда туда в тридцатых годах странствующего итальянца или поляка-силуэтиста. Казалось, он должен был походить на дедушку того петербургского медиума, который лет пять назад, маленький и грязный, с уродливыми ступнями, за несколько рублей и рюмок мадеры, окруженный мерзкими мохнатыми элементалами, восседал за столами модных спиритических сеансов. Книга с заглавием „Поэты“, можно подумать,—работы этого колченогого внука.

Что мы имеем здесь образцы ремесла ехидно передразнивать—неудивительно: мы догадываемся чьи это штуки. Отрасль силуэта—самая „механическая“ из всех отраслей искусства графики. Но не только потому, что силуэт проще всего получить механическим путем, эта отрасль должна быть признана наименее „духовной“. В классическом случае портретного силуэта у художника остается в распоряжении одна только линия внешнего контура лица. Всё, что наиболее ценно для „изображения души“, все линии, тени и краски, дающие наиболее важный материал для ее характеристики при передаче глаз, лба, плоскостей, примыкающих к носу и рту,—всё потеряно для силуэтиста. С чем он имеет в сущности, дело? Не с человеком, а с тенью от его тела, с тенью, которою дьявол передразнивает человека. В эту страшную и мерзкую игру, добровольно признавая ее правила, втягивается жадный до легкой наживы художник. Сможет ли он победить чорта или будет действовать с ним заодно против человека?

Добрая ли, талантливейшая ли Е. С. Кругликова дразнится в московском издании? Кто эта черная собранная ею тут шатия? Задравший голову сиделец Шарантона, к которому сзади, вместо гривы волос, приклеился профиль гориллы,—автор „Будем как солнце“? Клубный шуллер (как кто-то сказал)—Балтрушайтис? Спятивший с ума сектантский пастор—Андрей Белый? Мясник—Юрий Верховский? Адвокат по бракоразводным делам—М. Волошин? Самонадеянный провинциальный трагик—Вячеслав Иванов? Иванов, Павел—Георгий Иванов? Злой, отставной французский сельский учитель—М. Кузмин? Безрукий с носом—Мандельштамм? Душетуб—Маяковский? Приказчик из хохлов—Б. Пастернак? Взъерошеннейший из Lausbub'ов—И. Эренбург? Голова общипанной курицы—А. Ахматова? Не будем говорить о тех, о ком просто никак нельзя догадаться по этим шаржам, или о которых надлежит „aut bene aut nihil.“

Пусть имеющие время возьмут Лафатера и прочтут у него в „Физиогномике“ книгу о силуэте, изучат значение всех многоразличных типов, на которые делятся дуги подбородка, губ, носа, лба и пр., для определения душевных способностей и попробуют применить свои знания к „Силуэтам современников“ Кругликовой. Без этого кажется, что художница как будто задалась целью опровергнуть Лафатеровское утверждение, что „ceux mêmes dont les silhouettes sont les moins marquées, n'y prendront pourtant l'air stupide, s'ils sont doués d'un talent superieur“. Лафатеру, ведь давно не верят!

Если взять старые портретные силуэты наиболее благородной эпохи, хотя бы, например, силуэты придворных Екатерины работы Сидо или „Cent silhouettes“ Антинга,—бросается в глаза разница в самом подходе к изображаемому лицу у тогдашних силуэтистов и у Е. С. Кругликовой. Во времена процветания Мейсенской мануфак-

туры дьявол, конечно, держал себя иначе, чем в переживаемые нами годы. Свою насмешливость он не простирал дальше шутки, что, мол, вот портрет, а изображен не сам человек, а его тень. И тень передразнивала человека почтительно, подобно подданному, из чувства почтительного подражания подстригающему себе усы и бороду так, как их носит монарх или по-попугайному имитирующему интонации его голоса. Ясно, что в революционное время у нее таковых манер быть не может.

Бросается в глаза разница еще в одном отношении между силуэтами Антинга и Сидо, с одной стороны, и Кругликовой — с другой. В первом случае—портреты все погрудные, во втором—поясные, поколенные и в рост. В силуэтном искусстве, приближаясь к концу XVIII века, намечается тенденция к портретам в рост (ср., например, портреты Гётевского времени). Это понятно: таким путем увеличиваются скудныя средства характеристики, имеющиеся в руках силуэтиста, а именно является возможность фиксирования характерной позы. Понятно, что художница в своем стремлении ввести силуэт в обиход современного искусства, не захотела отказаться от подобного преимущества. Мы видели, как она великолепно воспользовалась им в своем „Париже во время войны". Тени встреченных ею на улицах буржуа и пролетариев останутся точным и острым воспоминанием о парижских типах прошлого десятилетия, схваченных, может быть, без французской легкости, но с убедительной психологической точностью. Задача воскресить искусство силуэта, казавшееся многим мертвым (как гравюра и литография), была осуществлена. Кругликова доказала, что он пригоден для чисто реалистических целей, а не только как прием „старинного искусства, годный в качестве одного из трюков для придания вещам, посвященным „памяти прошлого",—аромата „старинности" (Митрохин, Добужинский, Мисс, Сомов и т. д.). В этом направлении кроме, Кругликовой, действовал только, одно время, Нарбут.

После Парижа Кругликова захотела применить „современный" силуэт а к „современникам" в Москве и в Петербурге. Получился документ значительной исторической важности, но во многих отношениях очень спорный. Правда, для большинства изображенных здесь лиц портретное сходство неоспоримо. У многих верно замечена часто свойственная им поза, жест (например, поворот головы у Г. Иванова, манера сидеть Мандельштамма). Иногда, однако, поза взята слишком карикатурно (например, у А. Белого). Желая держаться реалистического тона, вовсе не нужно было, конечно, льстить непременно или стилизировать. Художница, однако, польстила большинству поэтес; зато досталось поэтам. Нельзя от них требовать, чтобы они все имели облик французских петиметров или английских денди; и, тем не менее, не было никакой необходимости обращать внимание потомства на те черты самовлюбленности, неэлегантности, растрепанности (о, эта прическа эстета Эренбурга!), которые, может быть, и присущи на самом деле кой-кому из поэтов, но лишь наряду с чертами подлинного таланта, о которых очень трудно догадаться по этому свидетельству „против современников". Никто не просит изображать поэта обязательно с лирой или коронующей его музой и окружать деревьями романтического парка, но указать в форме его лица и позе на нечто, чтобы напомнило об его даровании и, более того, об индивидуальных чертах его творчества—долг художника. По книге Е. С. Кругликовой можно подумать, что она никогда и не интересовалась стихами изображенных ею поэтов. Увлекшись реалистической тенденцией, она поддалась лежащей в самых свойствах силуэта склонности слишком бездушно цитировать признаки изображаемого персонажа.

Е. Лисенков.

МАРКИ ФАРФОРА.

Вып. I. Русские заводы. Петерб. 1922. 31 стр. Изд. А. А. Мацеевского.

Яркая обложка. Бойко написанное на русском и французском языках предисловие учитывает жадный интерес публики к фарфору и дает беглые сведения о важнейших заводах. Непосредственно за предисловием 13 таблиц, заключающих в себе 312 марок. Под каждой таблицей указаны заводы данных марок, местонахождение и время существования завода. Что касается пособий, то кроме А. В. Селиванова „Фарфор и Фаянс".., его прибавлений и таблиц, использованных далеко не полно, и журнала „Среди коллекционеров", нельзя усмотреть ничего более. Совершенно не использованы марки, изданные в „Старых Годах" С. Н. Тройницким и Н. Оболяниновым. В упрек автору можно поставить его следование в окраске марок Троцкому и Фогту. Марки исполнены тремя красками: синей, красной и черной, причем последняя заключает в себе марки не только черные, но и зеленые, золотые, оттиснутые в тесте. Таким образом, трехцветная передача марок создает ложное представление о них. В подобных изданиях, без описания самих марок, гораздо рациональнее передавать их одним только черным цветом. Автор, не видя марок на предметах и не вчитываясь в описание их, берет краски невпопад, так, например, марки, оттиснутые в тексте, он передает в красках (№№ 61, 62, 79, 100 и др.). К сожалению, автор невнимательно отнесся и к тексту. Марки под №№ 174—178 отнесены к заводу Козловых, между тем как А. В. Селиванов в „Первом прибавлении" (стр. 12) исправил свою ошибку и приурочил их к заводу А. Киселева.

Кроме того, как неизбежное зло нашего типографского дела, встречаются досадные опечатки, например, Бельведерская фабрика, основанная в начале 1770-х годов, датирована XVII-м веком.

Остается пожелать, чтобы последующие выпуски были бы свободны от подобных недочетов. В виду совершенной невозможности достать работу А. В. Селиванова, в виду высокой цены „Марок"... И. Троцкого и Ф. Фогта, подобное популярное издание должно быть весьма ценно для широких любительских масс.

М. Егорова-Котлубай.

В. И. АНИСИМОВ. Книжный переплет. Гос. Изд., П. 1922.

„La livre comme la femme
et fait pour plaire".
Octave Uzanne.

Существует несколько разновидностей книголюбия: библиофагов в роде гоголевского Петрушки следует отличать от библиоманов, фанатичных коллекционеров книг; оба эти вида не нужно смешивать с библиогностами, т. е. знатоками или „познавателями" книги. В сущности, только последняя категория и заслуживает названия библиофилов: любить можно только то, что хорошо знаешь. Автора „Книжного переплета" можно, повидимому, отнести к числу подлинных книголюбов, которых совсем не так много, как кажется. Он живо чувствует душу книги и знает, что книжный переплет вовсе не прихотливое излишество, ненужная роскошь или пустая забава, а самодовлеющее искусство, имеющее свои законы и цели, искания и достижения и так наглядно выражающее духовные потребности книголюбов, степень их художественного развития и эстетической зрелости, что, по словам одного французского писателя „на переплетах книг можно изучать историю культуры".

В приведенном В. Анисимовым диалоге между Шатовым и Мари („Бесы") Достоевский говорит устами своего героя, что переплетать книгу значит уважать ее, признать за „дело".—„Треплет книгу и валяет ее" тот, кто считает книгу за несерьезную вещь. При желании, можно было бы дать целый ряд примеров апологии книжного переплета в литературе. Вспомним хотя бы „Портрет Дориана Грея" Уайльда или „Наслаждение" Д'Аннунцио. Но это расширило бы тему, имеющую иное, конкретное задание: показать историю развития книжного переплета, виды современных переплетов, описать технику их изготовления, материалы и пр. С этой задачей автор справился вполне удовлетворительно в пределах тех 90 страниц, которые отведены под текст.

В. И. Анисимов полагает, что первенство в искусстве книжного переплета принадлежит и в прошлом и в настоящем Германии, которая только в XVII в. на краткий срок уступила в этом отношении Франции.

Мы более склонны согласиться с В. А. Верещагиным („Русская и иностранная книга"), утверждающим, что высшего совершенства в смысле изящества орнаментации достигли французы. У них же получили наибольшее распространение так называемые гербовые super-ex-libris'ы, т. е. тисненые на переплете геральдические изображения. К сожалению, В. И. Анисимов не уделяет внимания этому типу переплета, очень любопытному в историко-бытовом отношении. В капитальном богато иллюстрированном труде Ioannis Guigard'a—„Armorial du Bibliophile" (Париж 1870—73) можно найти драгоценные сведения об этом интересном типе переплета.

Безупречны репродукции в книге Анисимова. Может быть, лучше было бы расположить их в порядке хронологической постепенности. Хотелось бы видеть пергаментные переплеты XVI-го века с их изумительным тисненым орнаментом (иногда с портретными миниатюрами, как на моем экземпляре „Meditationes S. Augustini" 1587 г.), с их великолепными застежками и замками; они заслуживают особого внимания, тем более, что автор имел случай воспроизвести их так отчетливо. Переплеты металлические (чеканные с эмалью, литые и пр.), деревянные, костяные и пр. не менее интересны в художественном отношении, чем кожаные, но автор прав, удержавшись от подробного обследования и воспроизведения их: их изучение скорее может занимать историка ссответствующих видов прикладного искусства (чеканки, эмалирования, резьбы и т. д.), в истории же книжного переплета первенствующее место должна занимать кожа, как наиболее родственный книге материал, связанный с нею давними традициями. Живописные переплеты также имеют отношение не столько к истории переплета, сколько к истории живописи.

На Западе за последние десятилетия вновь наблюдается расцвет переплетного мастерства (см. главу „La renaissance de la reliure" в книге O. Uzanne'a „La nouvele Bibliopolis" или Fournier „L'art de la reliure"). Пожелаем, чтобы и у нас искусство книжного переплета поднялось на должную высоту, чтобы возросло попечение о книге, желание украшать и беречь ее. Слова, взятые эпиграфом к этой заметке, метко характеризуют пленительное очарование книги: она, как женщина, хочет нравиться и должна нравиться. Книга мудрая, талантливая или просто занимательная заслуживает наряда, достойного ее содержания.

Э. Г.

ХРОНИКА.

ГЮСТАВ КУРБЕ И ПАРИЖСКАЯ КОММУНА.

(К 50-летию процесса Курбе).

Недавно исполнилось 50-летие со времени окончания процесса Г. Курбе, процесса громкого, прошумевшего необычно, и в свое время привлекшего внимание всего мира, а у нас, сегодня, даже не отмеченного в печати, хотя и творчество, и незаурядная, выдающаяся личность художника, одного из участников Парижской Коммуны, в наши дни обязывала бы к небольшому хотя бы упоминанию о нем.

28 мая Коммуна побеждена.—7 июня Курбе, скрывающийся в доме 12 по улице S. Gilles, арестован и заключен в военную тюрьму Мазас. Несмотря на протесты художника и заявления о непричастности его к эксцессам—21-го того же месяца его перевозят в Версаль. При первом известии об аресте Курбе, мать художника, трепещущая за судьбу своего сына, умирает. Утрата горячо любимой матери вместе с потрясениями последних недель гнетуще действует на художника. В несколько недель он изменился до неузнаваемости и перед 3 военным советом в Версали предстает не прежний, сильный, со смелыми, широкими жестами и внушительной, знакомой всему Парижу фигурой, не прежний бодрый, жизнерадостный „maître“ Курбе—но Курбе старый, измученный, действительно согбенный—(какой жестокий каламбур фамилия художника в эти часы!)—согнувшийся под ударами судьбы человек. Курбе—этот неистовый революционер-художник, этот неукротимый художник-революционер—сдал.

Среди предъявленных художнику обвинений, главные два: это инициатива и участие в низвержении Вандомской колонны во-первых, и разгром имущества Тьера, во вторых. 2-го сентября выносится приговор. За узурпаторство и уничтожение общественного памятника Курбе приговорен к 6 месяцам тюрьмы и возмещению судебных издержек в размере 500 франков. Прямо из залы военного суда художника переводят в тюрьму Sainte Pelagie. Начинаются тягостные, губительно отразившиеся на здоровьи и творчестве Курбе, кажущиеся такими долгими, невыносимые для художника 6 месяцев заключения. В феврале 1872 г. Курбе снова на свободе, но не кончились испытания художника; самое тяжелое ждет его



впереди. Гроза нависает над его головой. Приговор военного суда не удовлетворил общественное мнение. Не говоря о немногих либеральных кругах, для которых он показался чрезмерно строгим, другие—а их было большинство—нашли его чрезмерно мягким. В эти первые за свержением Коммуны месяцы злобствующей реакции правые партии, конечно, не могли примириться с таким мягким приговором, почти оправданием художника, в котором они хотели видеть одного из идеологов Коммуны.

С созывом палат встает вопрос о восстановлении Вандомской колонны, и реакционные партии, всемогущие в это время, ставят требование о пересмотре дела Курбе и о восстановлении колонны за счет художника.

Правительство вынуждено уступить—и дело, рассмотренное уже в военном суде, теперь передается в гражданский. Поведение Курбе во время

---

[1]) Из готовящейся к печати монографии Григория Гидони „Гюстав Курбе, жизнь и творчество“ с 5 гравюрами на дереве работы Г. Гидони.

этого процесса не сделало чести художнику. Уже самый выбор защитника, известного адвоката Лашо, убежденного бонапартиста—как ни был этот выбор, принимая во внимание бонапартистские симпатии состава суда, выгоден для интересов подсудимого—уже этот выбор бросал нехорошую тень на Курбе, известного своими республиканскими взглядами. Поведение Курбе на суде далеко не ослабило этого впечатления. По рассказу одного из очевидцев процесса (Victor Fournel. Les artistes français contemporains. Tours. A. Mame. 1884, p. 357), поведение художника было настолько недостойно его, что оно вызвало иронически-презрительное замечание даже у жандармов-конвоиров:

„Что за трус! Раскупорив бутылку, нужно иметь достаточно смелости, по крайней мере, распить ее".

Мы не будем останавливаться подробно на изложении всего хода процесса. Если близость и симпатии Курбе к Коммуне было смешно отрицать, то зато остальные обвинения было не трудно опровергнуть. Обвинение в участии в разгроме имущества Тьера, очевидно, не выдерживало строгой критики и опровергалось заявлением самого Тьера, что „Курбе, достаточно хорошо знакомый с коллекциями его художественных предметов, выбрал бы лучшие вещи, а не те именно, что пропали".

Но главным, конечно, оставалось обвинение Курбе в низвержении Вандомской колонны, инициатива и участие в котором так тесно были связаны с именем художника.

Сейчас, как это вполне исчерпывающе доказано (в брошюре, изданной другом художника Castagnary, Courbet et la Colonne Vendôme, plaidoyer pour un ami mort, Paris, 1881), в низвержении колонны Курбе далеко не сыграл той роли, которая ему отводилась и отводится так упорно общепринятым мнением.

Предлагая низвергнуть колонну (ее „déboulonner"—следуя пущенному в ход выражению самого Курбе, выражению, получившему права гражданства)—художник отнюдь не имел в виду полного ее разрушения, но лишь удаление ее, как памятника, лишенного художественной ценности, удаление, вопрос о котором, помимо всего остального, поднимался уже давно, неоднократно и людьми самых разных лагерей, начиная с О. Конта, предложившего это еще в 1848 г., и кончая Ратисбонном в консервативном „Journal des Débats" в 60-ых годах.

С другой стороны, инициатива низвержения исходила не от Курбе, ибо как это явствует из сопоставления дат по официальным данным (см. Le Gouvernement du 4 Septembre et la Commune de Paris par E. Andrèoli, Paris, 1871), декрет о низвержении колонны был издан 12 апреля, т. е. появился за две недели до вступления Курбе в Коммуну (16 апреля он избран лишь делегатом в Коммуну). Если к этому добавить, что самый декрет, подписанный Феликсом Пиа, был приведен 16 мая в исполнение Паскалем Груссе (Littérature officielle sous la Commune. Paris, Libr. des bibliophiles), то станет вполне очевидным, что приговор гражданского суда, главным образом основывавшегося на протоколе заседаний Коммуны от 27 апреля („предложение художника Курбе о скорейшем проведении в жизнь декрета от 12 апреля"—решение суда, возлагавшее на одного Курбе всю ответственность и все расходы по восстановлению памятника,—это решение далеко не отвечало, понятно, справедливости.

Из этих же положений главным образом исходила и защита. Однако, несмотря на все красноречие и все остроумные ухищрения Лашо, стремившегося доказать политический абсентеизм художника, несмотря на самые благоприятные свидетельские показания, в том числе таких влиятельных лиц, как министр народного просвещения (показания настолько благоприятные, доброжелательные, что в результате их Курбе должен был предстать чем-то в роде большого, наивного ребенка, лишь случайно, по недомыслию, сделавшего что-то плохое... или, по ядовитому замечанию упомянутого уже Фурнеля,—„не человека, но настоящего ангела")—несмотря на всю эту защиту (достаточно унизившую художника одними положениями, ею выдвинутыми), дело решено было в пользу истца, префекта Сены. Курбе был приговорен к возмещению государству всех убытков и расходов по восстановлению колонны в сумме 323,091 франка и уплате их ежегодными взносами по 10.000 фр. в два срока. Первый срок кончался 1 июля 1877 года.

Очевидно, для художника это означало полное материальное раззорение. Перед Курбе открывалась перспектива без устали, без передышки работать в течение долгих лет, до самой смерти, для покрытия суммы иска.

К тому же решение суда было далеко не плагоническим. То, что оно не останется на бумаге, а будет проведено в жизнь, и проведено очень решительно—это очень скоро стало ясно для художника по арестам, наложенным на его работы, как в Париже, у торговцев картинами, так и на оставшиеся в Орнане работы.

В дополнение ко всем обрушившимся несчастьям, суб'ект, которому Курбе, желая спасти от судебного преследования, поручил на хранение значительную часть своих картин,— оказался мошенником и скрылся в Америку, причинив художнику убыток в 150.000 фр. Отчаяние закрадывается в его душу: приближаются сроки платежей — неуплата их повлечет заключение в тюрьму, а воспоминание о Sainte Pelagie через-чур свежо. С отчаянием, с тоской в душе, Курбе решает бежать в Швейцарию.

22-го января 1873 года художник покидает родину.

Так закончилось выступление Курбе на политическом поприще. Если идеологическая близость [1]) художника к движению 1871 года представляется настолько же несомненной, насколько значение ее сводится к чисто внешней, если можно о так сказать „декоративной“ стороне, то плоды этой близости—самый процесс и связанные с ним переживания—должны были оставить в душе художника самое гнетущее воспоминание.

„Избегай бурь!“—предостерегающий завет великого Леонардо, оставленный в наследие людям искусства, не потерял своей действенной силы лозунга и сегодня: еще не пришло то время, когда политический абсентеизм для художника будет невозможен—увы, соблазнов много, а мечты из „Новой Атлантиды“ всегда были и будут близки душе художников. И кто знает? Не Курбе ли на опыте своей жизни испытал и убедился, как часто эти мечты лишь туманят действительность, и как горько разочарование после рассеявшегося миража.

Григорий Гидони.

СЕМЬЯ ТИШБЕЙН.

В текущем году исполняется 200 лет со дня рождения Иоганна-Генриха Тишбейна старшего и 125 лет со дня рождения Карла-Генриха Тишбейна.

Род Тишбейнов дал не больше, не меньше, как 18 живописцев! Цифра исключительная, хотя в истории искусства известно немало примеров наследственного дарования. Замечательно, что в то время, как поэтический талант никогда не передается по наследству, музыкальные способности довольно часто передаются из поколения в поколение, а художественные наклонности почти всегда. Гете, Шиллер, Байрон, Пушкин и др. гениальные поэты были одиноки в своем творчестве: ни от кого не унаследовав своего гения, они никому его не передали. Среди музыкантов-композиторов, напротив, часты примеры фамильной даровитости, — достаточно назвать семью Бахов. У живописцев же это заурядное явление: одни голландцы дали несчетное количество „семейственных“ талантов, немало было их в Италии и Германии, где постоянно встречаешь приставку к фамилии: „старший“ и „младший“.

То же и у нас в России: Брюлловы, Мясоедовы, Клеверы, Васильевы, Соколовы, Головачевские, Щукины, Верещагины, Зарянки, Бенуа, Маковские и пр. и пр. Есть, повидимому, в мастерстве художника какие-то перманентные навыки, подлежащие наследственной передачи; как-бы „из рук в руки“ передается то действенное начало, из которого рождаются „рукотворные“ произведения искусства. Из восемнадцати Тишбейнов один был архитектором (строитель Большого театра в Петербурге), другой—скульптором, третий—гравером,—все остальные были живописцами.

Первый из них Иоганн-Валентин (1715—1767) был незначительным пейзажистом и декоратором. Брат его Иоганн-Генрих (1722—1789), названный в отличие от своего одноименного племянника—старшим, первый прославил фамилию Тишбейн. Он учился в Париже целых 13 лет у Карла Ван-Лоо.

Значительное влияние оказали на него Буше и Ватто. После Парижа он побывал в Болонье, Флоренции, Риме и Венеции, где воспитал свой декоративный талант. Портретов он написал немного.

В Берлинской Национальной галлерее имеется юношеский портрет Лессинга, написанный несколько грубовато и упрощенно, но выразительно и сильно. В замке Вильгельмсталь около Касселя находится другое произведение Иоганна-Генриха Т.,—портрет фрейлейн фон-Вахенгаузен, большое полотно, с замечательным мастерством передающее кокетливый облик и пышный наряд типичной представительницы XVIII-го века. В трактовке лица, в преодолении трудности ракурса рук, в изображении шелка и кружев Тишбейн не уступает здесь прославленным французам той эпохи.

Не менее типичной женщиной XVIII-го столетия является его „Муза Евтерпа“ в кассельской „Gemäldegalerie“. Ничего античного, эллинского нет ни в ней, ни в амурах, украшающих ее цветами. Более верное классическое обличье дал Тишбейн в изображении Музы Клио (в той же галлерее), но и тут он остался сыном своего века: в таких позах придворные художники неизменно писали императриц и королев.

Иоганн-Фридрих-Август Тишбейн (1750—1812), сын Иоганна-Валентина, задался целью освободиться от гнета „рококо“, из заколдованного круга изнеженной, изломанной, прихотливой жизни, не теряя, однако, тайны изящества и красоты, созданной эпохой рококо.

Он инстинктивно чувствовал, что в наступающем рассудочном увлечении классицизмом нет спасения, что живопись нельзя обогатить копированием античных моделей. В отличие от большинства своих современников, устремлявшихся

---

[1]) Об'яснять эту близость можно разными причинами, несомненно лишь то, что она была вызвана не столько вполне осознанной общностью политического мировоззрения и взглядов—они-то были зачастую и в достаточной степени сбивчивы у Курбе,—и тем менее еще партийными симпатиями (Прудон уже умер!), сколько бурным, страстным темпераментом человека и революционным характером всего творчества художника. И если близость Курбе к Коммуне делает честь человеку, то не меньшая заслуга, честь для художника,—те мотивы, которые создали эту близость. Курбе пришел в Коммуну, направляемый только своей верой, своим подходом к искусству, пришел таким, каким он всегда был в жизни, пришел как художник, как человек искусства.

в поисках идеала в Италию, Иоганн-Фридрих-Август обратился к англичанам, Гогарт, Рейнольдс, Гэнсборо стали его наставниками; заимствуя от них все ценное и жизнеспособное, И. Ф. А. Тишбейн сумел переработать чужое в свое и создал собственное, видное индивидуальное мастерство. В годы его юности в Касселе возникла уже целая школа Тишбейнов; здесь он учился у Иоганна-Генриха старшего и у Вильгельма Т. Двадцати лет И. Ф. А. отправился в Париж, изучал там Греза, Буше, Давида, Ван-Лоо, Виже-Лебрэн. Из Парижа он поехал в Италию; господствовавшее там подражание классицизму его не увлекло. В 1775 г. в Италии жил Джорж Ромней, привлекший Тишбейна к изучению английского искусства. В 1780-х и 90-х годах И. Ф. А. многократно бывал в Голландии.

Свой жизненный путь он окончил в Лейпциге, где занимал с 1800 по 1812 г. должность директора Академии. И. Ф. А. Тишбейн приезжал однажды в Петербург, где писал портреты в. кн. Екатерины Павловны и Марии Павловны.

Обращаясь к произведениям художника, мы замечаем, что главной целью его усилий было возможно более удачное изображение световых эффектов. Светотень разработана в его портретах изумительно. Это не равномерный „тон" художников Ренессанса, но и не резкие контрасты Рембрандта, а просто ясное дневное освещение, обычно бывающее в облачные дни. Яркие лучи солнца заставляют краски жить самостоятельной жизнью,—Тишбейн же замыкал игру красок в тесные границы. В этом отношении он ближе к Франсу Гальсу, чем к Рембрандту, ближе к Гэнсборо, чем к Рейнольдсу. Он любил холодноватые, сдержанные гаммы красок. Портрет наследного принца Карла Фридриха Веймарского с принцессой Каролиной и принцем Бернгардом (Бельведер в Веймаре)—лучший пример умения Тишбейна оживлять скудную скалу цветов нежнейшими нюансами света и тени. Но художник не ограничил своего творчества одной, раз навсегда застывшей манерой: иногда у него можно встретить сочное красочное пятно на фоне благородно-скупого колорита. Такова, напр., звонко-красная шаль в портрете купца М. А. Дюфура и его внучки (собр. Л. Дюфура в Лейпциге) и еще более эффектное сочетание красной шали с зеленовато-желтым платьем в портрете г-жи Киммель с дочерью (собр. д-ра Г. Кравена в Лейпциге). Из числа наиболее популярных произведений И. Ф. А. Тишбейна назовем еще портреты: Каролины Вилькен, рожд. Тишбейн (собр. д-ра Киндера в Бад-Эльстере), лэди Гервег-Фостер (Веймарский музей), „Женщины, играющей на лютне" (Национальная галлерея в Берлине), графини Бозе (Дрезденская Gemäldegalerie), Софии Тишбейн с дочерьми (Собр. О. Раугардта в Лейпциге), банкира К. Э. Лера с женой и дочерью (собр. Кейль в Вейстронне около Дрездена), Доминики Грасси (собр. О. Люкке в Лейпциге). Наконец, надлежит упомянуть о большом семейном портрете художника, находящемся в Лейпцигском городском музее.

Следующим по времени деятелем является Иоганн Генрих Вильгельм Тишбейн, по прозвищу „Неаполитанец". Прирожденная страсть всех Тишбейнов к путешествиям сказалась в нем с особенной силой. Попеременно живет он в Гамбурге, Бремене, Амстердаме, Ганновере, Касселе, Берлине, Дрездене, Готе, Веймаре, Лейпциге. В 1783 г. он встречается в Риме с Гете и совершает с ним поездку в Неаполь. В Неаполе Тишбейн вскоре получил должность директора Академии Художеств и прожил здесь целых 10 лет (1789—1799). Затем он снова скитается из города в город, посещает Ливорно, Франкфурт, Гиссен, Кассель, Ганновер, Геттинген, Гамбург.

И. Г. В. Тишбейн явно обладал чертами гениальности. И это всего заметнее в его небольших работах, эскизах и набросках (они собраны в Веймарском доме Гете). Недаром Гете отнесся с таким вниманием и симпатией к молодому художнику в бытность его в Италии. К сожалению, Тишбейн урезал свое прекрасное дарование добровольным подчинением классическим канонам. Проглядывая его гравюры к Гомеру, иллюстрации к описанию коллекций ваз Гамильтона и в особенности его исторические композиции, видишь, что классицизм был для этого художника по истине Прокрустовым ложем.

Тишбейн прославился, главным образом, неаполитанским портретом Гете (Институт Искусства во Франкфурте). Работу эту, интересно задуманную и блестяще выполненную, нельзя, однако, считать вершиной художественных достижений мастера. То же скажем о двух других знаменитых картинах его: „Конрадину Швабскому и Фридриху Австрийскому, играющим в шахматы, приносят смертный приговор" и „Христос и дитя". По нашему мнению, наибольшего мастерства художник достиг в своем автопортрете и в портретах своей семьи.

Назовем еще Карла Людвига Тишбейна (1797—1855), автора картины „Эгмонт у Клерхен" и нескольких городских видов.

Но этот художник значительно уступает по дарованию, как своему отцу Иоганну-Фридриху-Августу, так и другим сородичам. Изящество и тонкость живописи, присущие великим портретистам XVIII-го века, нашли в его работах весьма отдаленное и приблизительное выражение. Портреты его довольно многочисленны и, к сожалению, малосведующие собиратели нередко смешивают их с работами прославленного отца художника.

Э. Г.

ЮБИЛЕЙ ВИЛЬГЕЛЬМА БОДЕ.

2-го августа исполнилось полвека со дня поступления Вильгельма Боде на службу при берлинских музеях. Юрист по образованию, он начал юридическую карьеру при брауншвейгском суде аускультатором (что-то вроде кандидата на судебные должности), каковым формально состоит и поныне, ибо никогда не был уволен от этой должности (к которой он просто не вернулся из отпуска, решив изучать историю искусств в университетах в Берлине и Вене). В 1871 г. Боде опубликовал фундаментальную диссертацию о Франсе Гальсе. В следующем за тем году он поступил на службу в берлинский музей по отделениям картин и средневековых и новых скульптур в должности ассистента (т. е. хранителя). Только в 1880 г. он был назначен директором собрания скульптур и лишь десять лет спустя директором картинной галереи, наконец в 1905 г. он занял пост генерального директора прусских музеев, на котором пробыл до 1920 г., оставшись затем на положении „и. о." директора музея имп. Фридриха. Нельзя сказать, чтобы темп его движения по службе соответствовал его научному значению и быстро распространившейся славе, как одного из первейших знатоков старинного искусства во всем мире. Значение деятельности Боде для создания нашего нынешнего художественно-исторического кругозора слишком известно всем друзьям старинного искусства, чтобы тут распространяться о них. Только об одном да позволено будет нам вспомнить: что одновременно с юбилеем исполняется пятьдесят лет со времени первого знакомства Боде с сокровищами Эрмитажа. В 1873 г. вышла из-под его пера очень редкая ныне тоненькая брошюра под заглавием: Die Gemäldegalerie der Kaisrerlichen Eremitage I: Die Meisterwerke der holländischen Schule. Это был результат изучения эрмитажных голландцев, во время первого пребывания Боде в Петербурге в 1872 г., которым было положено начало изучению и разбору вообще эрмитажных картин в духе новой историко-художественной критики. Стоит только сравнить краткие, в высшей степени сжатые суждения Боде, с расплывчатым доктринерством его предшественника, Ваагена, выпустившего известную книгу об Эрмитаже и прочих художественных собраниях Петербурга, чтобы увидеть, что совершенно новые горизонты им открыты были для друзей Эрмитажа и, с другой стороны, какой, казалось, необозримый материал им добыт был для западно-европейского художественного и научного мира: ведь Эрмитаж тогда, наравне с остальной Россией, был неведомой отдаленной окраиной цивилизованного мира. Долгое время Боде оставался почти единственным знатоком в Европе, знавшим лично сокровища Эрмитажа, в частности его отдел голландских картин. Это интимное знакомство с Эрмитажем дает особый отпечаток капитальному труду Боде „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei", вышедшему в 1883 г., после вторичного посещения Петербурга его автором. Досять лет спустя Боде гостил у нас в третий и последний раз, когда он занят был составлением недостаточно оцененного еще научного текста к изданию фотографий с картин эрмитажной галлереи фирмы Браун. В 1913 г. он собрался было уже еще раз посетить Эрмитаж, но постоянно преследующий его недуг (тромбоз) воспрепятствовал этому путешествию. Но не одна только картинная галлерея Эрмитажа обязана многим Боде; также и имеющиеся там немногочисленные скульптуры итальянского возрождения возбудили его живейший интерес; такие значительные памятники, как Амур с рогом изобилия школы Донстелло и своеобразный Мальчик на улитке в собрании бронз, впервые были открыты и определены им, и, благодаря его бдительности и его памяти, не забыто было про существование так назыв. „русской" мадонны Антонио Россселино, десятилетиями скрывавшейся и подаренной в 1910 г. Эрмитажу К. К. Журавлевым. Однако таким использованием петербургских материалов в собственных своих трудах далеко не исчерпывается все сделанное Боде для научного исследования наших сокровищ. При чтении 2-й части каталога эрмитажных картин постоянно мелькает его имя перед глазами читателя, когда речь идет о новом и, почти всегда, окончательно установившемся определении той или иной картины и не менее часто оно в подобных же случаях встречается в тексте каталога Семеновского собрания. Не весьма ценный материал, предоставленный Эрмитажу Боде, хранится еще для будущих изданий в научных архивах Эрмитажа или находится в форме частной переписки в руках его хранителей. Готовность Боде помочь всякому своими мыслями и материалами общеизвестна, но его любезность в этом отношении не знает границ, если дело касается Эрмитажа, безразлично, идет ли речь о каком-либо научном или техническом или организационном вопросе. Он же поспешил первым возвестить Европе, полной самых мрачных и нелепых слухов о судьбе Эрмитаже, о его благополучном возвращении в целости и сохранности из московского изгнания. Его любовь и дружба к Эрмитажу лучше всего выражаются словами его самого, смотрящего, как известно, с благородной завистью на все крупные музеи мира, однако сказавшего раз в беседе про Эрмитаж: „Это единственный в мире музей, которому мы не смеем завидовать".

—*С.—Т.*

Художественная жизнь заграницей.

Находки в Вероне.—В церкви с. Фермо найдены, по сообщению итальянских газет, весной 1922 г. в высокой степени интересные скульптуры из мягкого камня начала XIV-го столетия. Это скульптуры, изображающие плач Богородицы над телом Христовым. Скульптуры расписаны красками, прекрасно сохранившимися.

Дом Рембрандта.—По сообщению голландских газет, французским правительством в Амстердаме открывается дом Рембрандта, для молодых французских художников, работающих в Голландии. Организация „дома" будет вполне соответствовать организации „Villa Medici" в Риме.

Книга о Лувре.—Известный парижский историк искусства, Демотт, выпустил ценную работу „Le Musée du Louvre en 1920", содержащую полный обзор новых поступлений в Лувр с 1914—1920 г.г. (снимки с пояснительным текстом).

Археологические открытия в Афинах.—Лет пять тому назад, во время войны, были начаты раскопки к востоку от Акрополя, приведшие к открытию нового архитектурного памятника. Как сообщает журнал „Эллада", орган немецкого археологического общества в Афинах, в настоящее время окончательно установлено, что дело идет об остатках Периклова Одеона, большого четыреугольного театра, разрушенного при осаде Афин Суллой и вскоре после этого вновь восстановленного каппадокийским князем Арнобарцаком.

Пожертвование Жозефа Рейнака.—Недавно скончавшийся Жозеф Рейнак оставил по завещанию французской республике большую коллекцию скульптур, в том числе и бюст Толстого работы Трубецкого.

Раскопки в Помпее.—При последних раскопках в Помпее был сделан, как сообщают итальянские газеты, ряд очень важных открытий. Раскопано несколько многоэтажных домов (до сих пор в Помпее не были найдены многоэтажные строения) и найдены прекрасно сохранившиеся фрески—иконы богов,—которые обычно ставились на уличных перекрестках. Особый интерес представляет изображение большого жертвоприношения двенадцати богам.

Новый Греко.—В мюнхенской пинакотеке в настоящее время выставлено для обозрения публики новое приобретение музея—„Св. Яков" Эль Греко, по словам Münchenes Neuesten Nachrichten, одна из лучших его работ.

Предстоящие раскопки в Тэль эле Амарка.—Знаменитое в истории египетских раскопок Тэль эль Амарка перешло после окончания мировой войны в английское владение. „Egypt Exploration Society" получило от египетского правительства концессию на производство раскопок, которые, вероятно, обогатят науку новыми открытиями, а английские музеи ценным достоянием.

Новая книга о кубизме.—Популярный и у нас французский автор Глейсэ (Gleizes), выпустивший одним из первых в 1912 году работу о кубизме, выпустил недавно новую книгу „О кубизме и средствах его понимания", написанную в столь же панегирическом стиле, как и первый его очерк.

Еврейские катакомбы в Риме.—Немецкий археолог Николай Миллер опубликовал чрезвычайно ценный труд о надписях еврейских катакомб в Риме, значительно освещающий историю еврейского населения Рима за I и II столетие после Р. Х. Как известно, Рим имел в эти века большое оседлое еврейское население.

Новый Рембрандт.—В конце прошлого года на одном из лондонских аукционов была продана за 4000 гиней картина голландской школы, приписываемая Рембрандту. Картина приобретена была амстердамским торговцем картинами Гудфтиккером. После тщательной всесторонней экспертизы выяснилось, что картина действительно кисти Рембрандта и принадлежит к последнему периоду его творчества. Картина изображает Гераклита и Демокрита, печального и радостного философа.

Испанская выставка в Лондоне.—В настоящее премя в Лондонской национальной галлерее открыта чрезвычайно интересная выставка испанского искусства. Центром выставки являются 22 картины Гойи, собранные из частных английских коллекций.

Монографии о русском искусстве.—Берлинское издательство „Нева" подготовляет к печати несколько иллюстрированных монографий о русском искусстве.

Кончина В. Зейдлица.—В Дрездене скончался один из наиболее крупных современных немецких историков искусства, В. Зейдлиц. Покойный происходил из прибалтийских немцев. Большую часть своей научной деятельности Зейдлиц отдал Дрезденской галлерее, которая его труду и знанию обязана в значительной мере своей реорганизацией. Из книг, по истории искусству, написанных покойным, особенно ценятся его работы о Рембрандте и Леонардо да Винчи.

Французская книга о русском искусстве.—Бывший директор Французского Института в Петербурге, Л. Рео, выпустил обширное исследование о русском искусстве от Петра Великого до наших дней. Книга получена Домом Ученых и фигурировала на выставке новых французских книг.

Литература об экспрессионизме.—В издаваемый Всемирной Литературой под редакцией Е. М. Браудо сборник „Экспрессионизм" включен перевод новой брошюры мюнхенского историка искусства Вильгельма Гаузенштейна „Об экспрессионизме в живописи".

Книга об античном искусстве.— Одной из ближайших новинок Госиздата будет новый труд проф. О. Ф. Вальдгауера „История античной скульптуры по памятникам Эрмитажа".

Болонская галлерея обогатилась новой Мадонной кисти Франческо Франчия.

В Будапеште открылась выставка „Искусство одаренных детей", на которой выставлены детские работы виднейших венгерских художников, а также наиболее талантливые рисунки будапештской детворы.

Польское правительство приобрело у австрийского пять картин польских художников И. Брандта, Д. Пентера, Л. Лефлера и знаменитую картину Яна Матейко „Гродненский Сейм" за 1.305.000 крон.

Луврский Музей приобрел на аукционе Я. Томсона в Лондоне за 500 ф. стерлингов миниатюру „Битва при Каннах" работы Жана Фукэ.

В Нью-Йорке открылась посмертная выставка произведений американского художника Гамильтона Истера Фильда. Фильд был организатором художественного кружка „Modern Artists of America", председателем Общества независимых художников и редактором журнала „The Arts". На выставке собрано около 30 картин Фильда, отражающих влияние французских и немецких новаторов на современную американскую живопись.

Лондонская национальная галлерея приобрела картину Милле „В мастерской плотника", представляющую большой интерес для характеристики этого художника.

Нью-Йоркский Музей Метрополитэн получил по завещению коллекционера М. Дрейсера ряд произведений Роже-Ван-дер-Вейдена, Мемлинга, Эль-Греко, Мартина Шонгауэра и др. Стоимость этих картин превышает миллион долларов. Выдающееся музейное значение имеет неизвестный до сего времени мужской портрет работы Р. Ван-дер-Вейдена, описанный недавно М. Фридлендером в журнале „Arts in America".

Музей Парижской Grand Opera получил в дар портрет Рих. Вагнера работы Ренуара, представляющий повторение того портрета, для которого композитор позировал в 1881 году.

Издательством „L'Artistique" в Ницце выпущена миниатюрная брошюра „Georges Loukomsky. Monuments d'architecture en aquarelles", содержащая ряд репродукций с акварелей Г. К. Лукомского, его портреты и многочисленные отзывы французской прессы. В отличие от этих отзывов, носящих апологетический характер, русский журнал „Удар" в Париже поместил крайне отрицательную рецензию о творчестве Лукомского.

С большим изяществом и вкусом издан каталог прошлогодней выставки русских художников в Париже, устроенной членами общества „Мир Искусства" (изд. „L'art russe" А. Когана). Каталог содержит превосходные красочные репродукции с произведений Бакста, Гончаровой, Ларионова, Б. Григорьева, Александра Яковлева, Кустодиева, Лукомского, Мильмана, Н. Ремизова, Рериха, Шухаева, Сомова, Сорина, Судейкина и Стеллецкого. Графическая орнаментация книги— Г. Нарбута.

Издательство „Среди коллекционеров" выпустило две иллюстрированные монографии Э. Голлербаха: „Собрание Палей в Детском Селе" и „Фарфор Государственного Завода".

В Лейпцигском журнале „Der Cicerone", № 20, October 1922, помещен отзыв известного историка искусства и художественного критика, P. Ettinger'a, о путеводителе по Детскосельским Дворцам-Музеям, изданном Петербургским Отделением Государственного Издательства. P. Ettinger пишет: „Der Verfasser, Herr E. F. Gollerbách, hat seine Aufgabe zweifellos mit viel Fleiss und Geschick erledigt". „Die Entstehungsgeschichte der nunmehr zu Museen umgewandelten Kaiserlichen Paläste sowie der grossen Gartenanlagen ist recht detailliert dargestellt und eine Reihe von Plänen erleichtert die Orientierung. Man folgt dem Verfasser mit Interesse in seiner Beschreibung". Далее автор сообщает о главнейших достопримечательностях Большого и Александровского Дворцов, применительно к интересам немецкой публики. В заключении говорится: „Lobende Erwähnung verdienen die Namen—und Sachregister sowie eine Bibliographie der Literatur über Zarskoje Sselo am Schlusse des Buches. Diese Beilagen verleihen dem Gollerbachschen Führer einen besonderen Wert".

H.

Украинская выставка в Берлине. В залах Kunstgewerbe Museum открылась недавно выставка украинского народного, так называемого прикладного „кустарного" искусства.

На выставке, организованной Всеукраинской кустарной „спілкой" в Харькове, где руководят

художники Таранущенко, Борисенко и др., чудесные ковры, почти как ковры 1820—1840 годов, вышивки, кружева, изделия из Полтавы (особенно хороши на белом фоне узоры), куклы, игрушки „персонажи“ бытовые и проч.

Из книжных новинок по искусству очень интересна книга:

Pfister Kurt. Deutsche Graphiker der Gegenwart. Leipzig. Klinkhardt u. Biermann. 1920 (1921).

Германия все более и более становится страной, где преобладает искусство рисования сравнительно с живописью. В рисунке, особенно в его абстракциях, выражаются духовные устремления и формальные проблемы немецких художников. Автор собрал антологию графических работ современных мастеров, главным образом, из их неопубликованных произведений, и создал прекрасный памятник современной немецкой графики. Старшее поколение: Либерман, Коринт, Слефохт и Кете Кольвитц с их мастерством, успевшим уже стать классическим, младшее—Клее и Гросс, Нольде и Бекман, Файнингер, Мейднер и Кокошка с их свободой и смелостью юной отваги—все представлены одинаково богато и интересно. К сожалению, почему-то не попали работы Кирхнера. В введении дается сжатая характеристика каждого мастера.

В Берлине недавно прошла выставка работ Лагорио, Исцеленова, Генина, О. Меерсон и Кандинского. Кандинский дал всего 3 вещи футуристического пошиба. Генин выставил нечто вроде обычных детских рисунков цветными карандашами. Обновленный Милиоти—не больше.

О. Меерсон Прингсхейм жила и училась долго в Париже. „Каше“ ее манеры, колорита—вполне красивое, парижское. Ее натюр-морты—от Обиллон Рэдона. Они навеяны его чудесными, тонкими изображениями цветов Портрет Матисса—лежащего—сделан в манере Бонара или Вюллара.

Исцеленов дал эскизы натурщика. Архитектор петербургский, ученик Фомина, он стал работать, как живописец. Мы знаем уже один подобный пример: А. Р. Соллогуб. Из очень интересного зодчего он обратился в заурядного акварелиста. Надо предостеречь и Исцеленова от увлечения живописью. Изданный им недавно альбом работ также очень незначителен.

Совсем поддалась влиянию японских гравюр Лагорио. В этом одном, впрочем, ничего плохого нет. Но неудачны схематизации поз и жестов, идущие от фресок и заимствованные у Стеллецкого. Индивидуального у Лагорио очень мало.

Московское Отделение Государственного Издательства издало монографию о Д. И. Митрохине и печатает монографию о С. В. Чехонине. Печатаются также книги Грифцова—„Искусство древней Греции“, Дени—„Альбом каррикатур“, Кузнецова—„Альбом рисунков“, Н. Романова—„Фалилеев и его творчество“.

В ближайшее время выходит очередная книга журнала „Казанский Музейный Вестник“, сократившего свое издание до двух раз в год. „Казанский Музейный Вестник“ является специальным органом музееведения и дает в этой области обширный и ценный материал. В последних книгах журнала помещены статьи и заметки И. Э. Грабаря, А. А. Сидорова, Б. Адлера, П. М. Дульского, Э. Голлербаха, Н. М. Щекотова, П. Эттингера, Б. Виппера, Б. П. Денике и мн. др.

Петроградское Отделение Государственного Издательства выпустило путеводитель по Детскосельским Дворцам-Музеям и паркам Э. Голлербаха и приступило к печатанию новой книги того же автора—„Портретная живопись в России“ (Том I.—Восемнадцатый век).

Издательство „Дом Печати“ выпустило работу проф. А. А. Сидорова—„Искусство книги“.

Государственный Эрмитаж готовит к печати путеводитель по отделению гравюр под редакцией С. П. Яремича.

Русская литература по вопросам искусства обогатилась за последний год рядом ценных изданий. Отметим книгу Б. Виппера „Проблема натюрморта“ (Казань, Татгосиздат, 1922), путеводители по Эрмитажу О Ф. Вальдгауэра (по отделу древностей), С. Н. Тройницкого (по отделению фарфора и галлерее серебра), А. Н. Кубе (по Отделу Средних Веков и Эпохи Возрождения), каталог Эрмитажной выставки картин раннего Возрождения в Италии (Ком. Поп. Худ. Изд., 1922), книгу П. М. Дульского—„Графика сатирических журналов. 1905—6 г.“. (Казань), монографии В. Я. Адарюкова о И. Павлове и А. Остроумовой-Лебедевой, А. Эфроса—о Н. Альтмане, С. Эрнста—об Александре Бенуа, В. Замирайло и З. Серебряковой. Исключительно роскошно изданы „Портреты“ Ю. Анненкова („Petropolis“).

Художественная критика не успевает откликаться на все вновь выходящие издания; укажем, по крайней мере, наиболее ценный библиографический материал. К нему относится, прежде всего, отдел „Новые книги“ в журнале „Среди коллекционеров“, где под рецензиями мы встречаем авторитетные имена А. А. Сидорова, Д. И.

Митрохина, В. Я. Адарюкова и др. Содержательные отзывы о книгах по искусству встречаются и на страницах журнала „Печать и Революция".

К сожалению, этого нельзя сказать о журнале „Книга и Революция", где наряду с серьезными отзывами нередко встречаются довольно невежественные и грубо-издевательские рецензии за подписью Наль (Ноль?) и Н. Л.

Напротив, в бюллетене „Новая Книга" (Петр. Отд. Гос. Изд.), отдел библиографии поставлен вполне об'ективно и тактично, несмотря на „торгово-рекламный" характер этого бюллетеня.

Журнал „Новая Русская Книга" (Берлин) уделяет изданиям по искусству немало внимания (подробный отзыв о журнале „Среди коллекционеров" и пр.).

В специальных художественно-научных журналах Германии и Франции за последнее время нередко встречаются отзывы о книгах русских авторов—Г. К. Лукомского, С. Маковского и др.

Книгоиздательство „Горняк" в Харькове выпустило библиографический справочник П. А. Гурвица „Фарфор и фаянс" (указатель русской литературы о фарфоре). В предисловии автор отмечает возрождение интереса к старинному фарфору, появление нового журнала собирательства („Среди коллекционеров"), работы Ив. Лазаревского и Э. Голлербаха, и указывает на желательность дальнейшего развития исследований в области керамики, в виду того, что русская литература по этому вопросу несравненно беднее иностранной.

Петербургское Отделение Государственного Издательства приняло к печати второе, значительно дополненное и исправленное издание справочника И. Троцкого и Фохта „Марки фарфора и фаянса" под редакцией и с вступительной статьей Э. Голлербаха.

Московское Издательство „Творчество" готовит к печати первый номер журнала „Русское Искусство". Художественной частью издания заведует В. Н. Левитский. В журнале принимают участие В. В. Воинов, Э. Голлербах, П. П. Кончаловский, А. Кравченко, Е. Г. Лисенков, Д. И. Митрохин, П. И. Нерадовский, Н. Радлов, В. Фалилеев, С. Чехонин и др.

Издательство „Аквилон" выпустило книгу: „Три рассказа" Анри де Ренье с рисунками Д. Д. Бушена. Этими рисунками художник, один из самых молодых членов петербургской группы „Мир Искусства", дебютирует в области книжной графики. „Три рассказа" Ренье отпечатаны в количестве пятисот экземпляров, из коих лишь триста поступили в продажу. Вслед за этой книгой в издательстве „Аквилон" вышла монография С. Р. Эрнста о художнице З. Е. Серебряковой с воспроизведениями самых значительных ее работ. Монография украшена тремя трехцветками. Следующей книгой „Аквилона" явился рассказ Эдгара По „Золотой жук" с многочисленными рисунками Д. И. Митрохина. „Аквилон" предполагает выпустить альбом рисунков Александра Бенуа „Версаль". 25 рисунков, специально для этого издания сделанных художником и изображающих излюбленные им мотивы Версальского парка, воспроизводятся литографией в два тона. К альбому будет приложен небольшой очерк, написанный автором рисунков. Альбом, в силу технических затруднений, может быть выпущен лишь в самом ограниченном количестве экземпляров, на которые в близком будущем будет об'явлена подписка.— В дальнейшем „Аквилон" предполагает выпустить следующие иллюстрированные издания: „Леди Макбет Мценского уезда" Лескова с рисунками Б. М. Кустодиева, „Белые ночи" Достоевского с рисунками М. В. Добужинского, „Кавказский пленник" Пушкина с рисунками Д. И. Митрохина, „Кармен" Мериме с рисунками В. Д. Замирайло, „Отрывки из мемуаров Казаковы" с рисунками Д. Д. Бушена, „Бахчисарайский фонтан" Пушкина с рисунками С. В. Чехонина и др.

Государственный Фарфоровый Завод недавно выпустил ряд новых интересных произведений. Из них следует отметить тарелки с росписью художника М. Добужинского: „Король Лир", „Пестрая Куколка", „Декорация к Фаусту" и др.; тарелки Чехонина, статуэтки из фарфора: „Буржуйка", изящный гротеск скульптора Брускетти и фигурка покойного артиста балета, Нижинского—работа художницы Данько; последняя вещь бесспорно может быть названа шедевром фарфоровой скульптуры.

На художественную выставку в Симферополе, устроенную в пользу голодающих, поступил терракотовый бюст Иоанна Крестителя, работы Вероккио.

Профессором Эрнстом доставлены из Ялты подлинные рисунки старых мастеров: Сальватора Розы, Рафаэля, Гвидо-Рени, Караваджо, Чиприяни, Леонардо да Винчи.

В целях популяризации живописи и скульптуры среди широких масс, летом была устроена выставка изобразительного искусства в Народном Доме.

Из произведений новой школы следует считать наиболее моделированной и законченной скульптурой—бюст П. М. Невежина (писателя) работы Козлова.

Козлов—автор в свое время нашумевшей скульптуры „Человек с навязчивой идеей".

Очень интересна по композиции и четкости линий миниатюра Дитриха „Женщина Египтянка".

Хороша скульптура Свирской „Рабыня".

Академическая школа на выставке представлена произведениями покойного ректора Академии Художеств, профессора скульптуры, академика Беклемишева.

Экспрессивен его эскизный портрет-скульптура знаменитого виолончелиста Вержбиловича. Характерна посадка и нервное, выразительное лицо музыканта. „Вержбилович"—одна из лучших работ Беклемишева. Хорош его этюд-статуэтка „Нагая женщина", живописна „Боярыня" (бронза).

В отделе живописи в Народном Доме среди новых картин выделялись новые работы проф. А. А. Рылова: „Облачный северный пейзаж" и „Лисица"—колоритное, сочное по краскам полотно. Рылов, как всегда, поэт нетронутой русской природы. Гауш представлен большим мастерским натюр-мортом. Интересен Белый—его „Процессия в лодках".

На предыдущей выставке очень ценны и поучительны, в смысле декоративного мастерства (перспективное построение), работы К. М. Иванова—эскизы к операм „Аида" и „Роберт и Бертрам", а также эскиз декорации „Грановитая Палата" к трилогии А. К. Толстого. Вещи эти были премированы в свое время на международной выставке декоративного искусства в Вене.

Музейный отдел Главнауки, озабоченный тяжелым положением государственных музеев вообще и центральных в частности, созывает конференцию центральных государственных музеев, на которую приглашены представители науки, руководители центральных музеев и те лица, которым особенно дорого культурное строительство в республике.

Основной задачей конференции является рассмотрение материальных нужд крупнейших музеев Советской России и выработка действительных мероприятий, могущих облегчить их современное состояние.

В Москве в настоящее время происходит напряженная работа в области восстановления и ремонта памятников старины, имеющих художественное и культурное значение. Работой руководит Академический Центр. В Кремле реставрирован Архангельский Собор, отремонтирован Чудов монастырь, Собор и колокольня Ивана Великого, Собор двенадцати Апостолов. Затем отремонтированы башни Кремля и Кремлевские стены. Производится ремонт и реставрация памятников по всей Москве. Началась такая же работа, руководимая Академическим Центром, во всех городах Р. С. Ф. С. Р.

Редакторы: Э. Голлербах. Н. Лансере. Д. Митрохин.

О.
Е.
Д.
С.
Э.
А.

М.

В.

В
В
Н
К

Э.
И.

Г.
Г.

С

М

СОДЕРЖАНИЕ.

О. Ф. Вальдгауер. Александр Великий и греческое искусство 3
Е. М. Браудо. Живопись и музыка 12
Д. И. Митрохин. О Нарбуте 19
С. В. Чехонин. Воспоминания о Г. И. Нарбуте 22
Э. Ф. Голлербах. Миниатюры К. Сомова и С. Чехонина 27
А. И. Доливо-Добровольский. Из мира старинных гравюр 39

АРХИТЕКТУРА:

М. И. Рославлев. О будущем строительстве Петрограда 44

МУЗЕИ:

В. Я. Адарюков. Отделение изящных искусств Румянцевского Музея за последние четыре года 51
В Эрмитаже 53
В Русском Музее 54
Новые поступления в Музей Государственных Академических театров. 56
К вопросу о Детскосельских Дворцах-Музеях 57

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО.

Э. Г. История и техника фарфора Веджвуд 58
И. А. Гальнбек. Олово в наших музеях и его хранение 60

ВЫСТАВКИ:

Г. И. Гидони. Петербургские выставки 63
Г. К. Лукомский Русская выставка в Берлине 68

ПО МАСТЕРСКИМ ХУДОЖНИКОВ:

С. С. Розанов. У Эрьзи на Урале 70

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА

М. М. Спасовский. Академия Художеств 72

БИБЛИОГРАФИЯ:

Е. Г. Лисенков. „Силуэты современников“ Е. Кругликовой 77
М. Егорова-Котлубай. „Марки фарфора“. . . . . —
Э. Г. — „Книжный переплет“В. Анисимова . . . . . —

ХРОНИКА:

Г. И. Гидони. Гюстав Курбэ и Парижская Коммуна 80
Э. Г. Семья Тишбейн 82
С. Т. Юбилей Вильгельма Боде 84
Художественная жизнь за границей 85
Разные известия 87

РИСУНКИ

(впервые появляющиеся в печати):

С. Чехонин. Портрет Г. И. Нарбута 17
Д. Митрохин. Натурщица 21
Г. Нарбут. Портрет Д. И. Митрохина 25
К. Сомов. Любовники 31
С. Чехонин. Портрет г-жи Зограф 34
С. Чехонин. Портрет В. М. М. 35
Е. Кругликова. М. Волошин 36
Е. Кругликова. Крыльцо. 37
Е. Кругликова. А. Остроумова-Лебедева 43
Г. Гидони. Портрет Левицкого (линогравюра) 49
С. Чехонин. Тарелка „Голод“ 69
Г. Гидони. Портрет Гюстава Курбэ (гравюра на дереве) 80

Обложка, фронтиспис и марка работы СЕРГЕЯ ЧЕХОНИНА.

Книгоиздательство „ПЕТРОГРАД“

Просп. Володарского (б. Литейный) 51, телеф. 5-61-46.

ЖУРНАЛЫ И СБОРНИКИ.

1. „**Анналы**“, Журнал всеобщей истории—Российской Академии Наук, под редакцией акад. *Ф. И. Успенского* и *Е. В. Тарле*. Кн. I и II.
2. „**Русское Прошлое**“ Исторические сборники, под редакцией *С. Ф. Платонова, А. Е. Преснякова* и *Юлия Гессена*. Кн. I.
3. „**Аргонавты**“. Сборники по искусству под редакцией *Н. Лансере* (архитектура), *Д. Митрохина* (графика) и *Э. Голлербаха* (живопись и прикладное искусство). Кн. I.
4. „**Петроград**“. Альманах. Кн. I.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИЗДАНИЯ.

1. **П. Н. Столпянский**. Старый и Новый Петербург, историко-художественно-общественный путеводитель.
2. **Э. Ф. Голлербах**. История Костюма в России (от Петра I до наших дней).
3. „**Петербургская графика**“.
4. **Т. Дейблер и А. Глэз**. В борьбе за новое искусство.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА.

1. **К. Федин**. Сад.
2. **Р. Тагор**. Рассказы. Пер. с англ. *С. А. Адрианова*.
3. **Л. Франк**. Человек добр. Пер. с немецк. под редакц. *П. К. Губера*.
4. **Х. Бялик**. Рассказы. Авторизованный перев. с древне-еврейского *Д. Выгодского*.
5. **Джек Лондон**. Смирительная рубашка. Перевод с английского *С. А. Адрианова*.
6. **Латинская элегия**. Катулл, Тибулл, Проперций, Овидий. Перевод *Д. Выгодского*.
7. **В. Дж. Локк**. Рыжий варвар. Роман. Пер. с английского.

МЕМУАРЫ.

1. **Морис Палеолог**. Царская Россия во время мировой войны. Пер. с фр. *Н. С. Платоновой*.
2. **П. Курлов**. Конец русского царизма. Воспоминания бывшего командира корпуса жандармов.
3. **Записки германского кронпринца**. Пер. *Е. И. Борхсениус*.
4. **Мемуары Вильгельма II**. Пер. с немецк. под редакцией и со вступительной статьей *В. В. Водовозова*.
5. **Г. Носке**. Записки о германской революции. Пер. *Г. И. Гордона*.
6. **Евг. Колосов**. В Сибири при Колчаке.

ОБЩЕСТВЕННЫЕ НАУКИ. ФИЛОСОФИЯ.

1. Прот. **Ал. Введенский**. Революция в церкви и ее будущее. Ч. I.
2. **Р. Тагор**. Личное. Пер. с англ. *И. Я. Колубовского*. С портретом автора.
3. **Проф. Б. В. Титлинов**. Новая церковь.

СЛОВАРИ.

1. **Словарь иностранных слов**. Состав. *М. Е. Левберг*, под ред. *С. А. Адрианова*.
2. **Новый орфографический словарь**.

ГОД ИЗДАНИЯ ТРЕТИЙ.

„СРЕДИ КОЛЛЕКЦИОНЕРОВ“

ЕЖЕМЕСЯЧНИК СОБИРАТЕЛЬСТВА.

Выходит в средине каждого месяца книжками в размере от 5-ти до 7-ми листов со многими репродукциями в тексте и на отдельных листах.

В ЖУРНАЛЕ ПРИНИМАЮТ БЛИЖАЙШЕЕ УЧАСТИЕ:

В. Я. Адарюков, Д. С. Айзенштадт, Н. А. Андреев, А. И. Анисимов, Александр Н. Бенуа, Ф. Г. Беренштам, В. С. Блох, Е. М. Браудо, Г. С. Верейский, Б. Р. Виппер, В. В. Воинов, В. С. Воронов, В. Т. Георгиевский, Н. В. Гогель, Э. Ф. Голлербах, Игорь Э. Грабарь, А. Н. Греч, Б. А. Грифцов, Б. П. Денике, П. М. Дульский, И. Жарновский, Г. В. Жидков, Д. Д. Иванов, С. К. Исаков, В. М. Конашевич, М. П. Келлер, А. Ф. Кони, А. И. Кравченко, И. Я. Корницкий, Е. С. Кругликова, К. С. Кузьминский, Н. Н. Купреянов, В. Я. Курбатов, Г. К. Лукомский, В. К. Лукомский, В. К. Макаров, Н. Г. Машковцев, Д. И. Митрохин, П. П. Муратов, Я. А. Назаренко, Н. В. Некрасов, В. А. Никольский, А. В. Орешников, Н. Н. Орлов, В. К. Охочинский, П. Я. Павлинов, И. Ф. Рерберг, А. А. Сидоров, А. Стрелков, М. Ф. Строев, Т. Г. Трапезников, Б. Терновец, С. Н. Тройницкий, В. К. Трутовский, Я. А. Тугендхольд, В. Д. Фалилеев, М. М. Хуссид, А. В. Чаянов, С. В. Чехонин, Г. О. Чириков, С. В. Шервинский, П. П. Шибанов, Н. М. Щекотов, А. В. Щусев, Ф. Эрнст, П. Д. Эттингер, Абрам Эфрос, К. Ф. Юон, С. П. Яремич.

Издатель—издательство
„Среди Коллекционеров“

Редактор Ив. Лазаревский.

Книгоиздательство „ПЕТРОГРАД“.
Просп. Володарского (б. Литейный), 51. Телеф. 5-61-46.

АННАЛЫ

Журнал всеобщей истории, издаваемый Российской Академией Наук, под редакцией Академика **Ф. И. Успенского** и члена-корреспондента Академии Наук **Е. В. Тарле.**

КНИГА 2-я.

В. В. Струве. Франсуа Шамполлион (к столетнему юбилею дешифровки иероглифов). **А. Г. Вульфиус.** Освальд Шпенглер, как историк. **О. А. Добиаш-Рождественская** Впечатления академического Парижа. **С. М. Глаголева - Данини.** Научное изучение Великой Революции. **Е. В. Тарле.** Три катастрофы. Вестфальский мир, Тильзитский мир, Версальский мир. **Ф. И. Успенский.** Социальная эволюция и феодализация Византии. **Д. Н. Егоров.** Новый взгляд на социально-экономическое развитие Запада в средние века. **В. А. Бутенко.** Наука новой истории в России. **С. А. Жебелев.** Из университетских воспоминаний. **А. Е. Пресняков.** Эпоха Грозного в общем историческом освещении. **Нат. Платонова.** Николай I и революционное движение во Франции. **В. П. Бузескул.** Образы прошлого. **А. Н. Савин.** Военный Молох. **И. М. Гревс.** Памяти В. Э. Крусмана. **А. А. Васильев.** Памяти П. А. Яковенко, **С. А. Жебелев.** Памяти Ф. Ф. Гесса.

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ.

В. В. Бартольд. Китайские источники о гуннах. **Н. И. Кареев.** Метафизик о методологии общественных наук. **А. А. Васильев.** Новая история Византии. **Г. П. Федотов.** К истории средневековых культов. **Н. С. Цемш.** Новая книга об экономическом состоянии Каролингской монархии. **В. А. Бутенко.** Бумажные деньги французской революции. **А. Н. Шебунин.** Русский Исторический Журнал, кн. 8. **А. Н. Макаров.** Воспоминания графа Чернина. **И. Колубовский.** Томсон о „самоубийстве Европы“. **Б. А. Романов.** Кризис англо-японских отношений. **П. П. Щеголев.** Падение центральных держав. **М. К. Гринвальд.** Лансинг против Вильсона. **О. К. Недзвецкая-Самарина.** Английское издание мемуаров С. Ю. Витте. **Я. М. Захер.** Бернгарди о войне в будущем. **А. Г. Вульфиус.** Мемуары кронпринца. **П. Садиков.** Секретные франко-русские документы 1910—1914 г.г. **В. В. Водовозов.** К характеристике Австрии после войны. **И. К.** Американский журналист о положении Европы 1920 г. **Н. Никонов.** Новая книга по истории Парижской Коммуны.

ИЗ АРХИВОВ.
ХРОНИКА.

РУССКОЕ ПРОШЛОЕ

ИСТОРИЧЕСКИЕ СБОРНИКИ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
С. Ф. ПЛАТОНОВА, А. Е. ПРЕСНЯКОВА и ЮЛИЯ ГЕССЕНА.

КНИГА ПЕРВАЯ. СОДЕРЖАНИЕ:

С. Ф. Платонов. Иван Грозный в русской историографии. **Н. А. Рожков.** Декабристы. **О. В. Аптекман.** Московские революционные кружки. **Н. С. Штакельберг.** Загадка смерти Николая I. **Д. Н. Садовников.** Встречи с И. С. Тургеневым. **Б. А. Романов.** Конфессия на Ялу. **П. Н. Столпянский.** Книга в старом Петербурге. **С. Я. Штрайх.** Из быта декабристов в Сибири. **А. И. Миловидов.** Суд над Н. П. Огаревым. **Р. М. Кантор.** Штрихи недавнего прошлого.

„АРГОНАВТЫ“

иллюстрированные сборники
по вопросам изобразительного
искусства и музейной жизни

Под редакцией Э. Ф. ГОЛЛЕРБАХА
(живопись и прикладное искусство),
Д. И. МИТРОХИНА (графика) и
Н. Е. ЛАНСЕРЕ (архитектура).

В «Аргонавтах» принимают участие: В. Я. Адарюков, Ю. П. Анненков, Александр Бенуа, Е. М. Браудо, О. Ф. Вальдгауэр, Г. С. Верейский, В. В. Воинов, А. Л. Волынский, И. Д. Галактионов, И. А. Гальнбек, Г. И. Гидони, Э. Ф. Голлербах, Е. Я. Данько, М. В. Добужинский, А. И. Доливо-Добровольский, П. М. Дульский, В. П. Зубов, Е. С. Кругликова, А. Н. Кубе, М. А. Кузмин, В. Я. Курбатов, И. И. Лазаревский, Е. Е. Лансере, Н. Е. Лансере, В. Н. Левитский, Э. К. Липгарт, Е. Г. Лисенкова, Г. К. Лукомский, В. К. Лукомский, Д. И. Митрохин, П. И. Нерадовский, В. К. Охочинский, С. С. Розанов, М. И. Рославлев, Н. Ф. Романченко, Н. Н. Русов, А. А. Сидоров, К. А. Сомов, М. М. Спасовский, С. Н. Тройницкий, М. В Фармаковский, И. А. Фомин, С. В. Чехонин, Дж. А. Шмит, К. А. Эрберг, П. Д. Эттингер, С. Р. Эрнст, С. П. Яремич и др.

РЕДАКЦИЯ И КОНТОРА ИЗДАТЕЛЬСТВА:
Проспект Володарского (бывш. Литейный), 51.
Книгоиздательство „ПЕТРОГРАД“.
Телеф. № 5-61-46.

РКП
Б.Р.



19

СКЛАД ИЗДАНИЯ:

В ПЕТРОГРАДЕ: Издательство „Петроград“, Пр. Володарского (б. Литейный), д. № 51, тел. 5-61-46.

В МОСКВЕ: Новинский бульвар 32, кв. 22, тел. 44-74.

2007332700