

Р.С.Ф.С.Р.

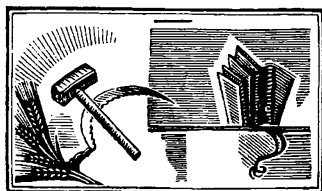
ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ

ПЕЧАТЬ И РЕВОЛЮЦИЯ

Ж У Р Н А Л

ЛИТЕРАТУРЫ ИСКУССТВА
КРИТИКИ И БИБЛИОГРАФИИ
ПРИ БЛИЖАЙШЕМ УЧАСТИИ

А. В. ЛУНАЧАРСКОГО, Н. Л. МЕЩЕРЯКОВА,
М. Н. ПОКРОВСКОГО, В. П. ПОЛОНСКОГО,
И. И. СТЕПАНОВА-СКВОРЦОВА.



КНИГА ВТОРАЯ
МАРТ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

МОСКВА 1927

хвальное и относящееся больше к характеристике сюжета. Подсобного типа путеводитель может служить, главным образом, мнемоническим целям; он лишь поможет запомнить данные картины, но никак не заставит в них всмотреться и не побудит к их более глубокому анализу. К тому же нельзя не пожалеть, что Д. Шмидт мало выделяет из общей массы лучшие вещи. Непростительно, например, что знаменитому Рубенсову «Персею» посвящены всего 3—4 строчки, разъясняющие лишь сюжет картины.

Что касается книжки Левинсон-Лессинга о фламандском натюрморте, то о ней как-то не хочется говорить как о путеводителе. Это скорее очерк целого исследования, каковое давно следовало бы ждать от ленинградских искусствоведов, имеющих у себя в Эрмитаже единственное собрание Снейдерса. Левинсон-Лессинг весьма интересно обрисовывает развитие натюрморта во Фландрии, оставившаяся в ряде весьма существенных вопросов о социальных основах этой отрасли живописи, эволюции ее тематики, ее возникновении, национальном характере и отдельных мастерах (начиная с Рубенса). Особенно ценна характеристика развития творчества Снейдерса, а также попытки определить последовательность написания им отдельных картин. Автор вводит читателя в понимание живописи Снейдерса и близких ему мастеров, но именно *вводит*, делая лишь ссылки на те живописные произведения, которые находятся в Эрмитаже. Но он, увы, не *водит* нас по самой картинной галерее, о чем нельзя не пожалеть.

В этом отношении более всех прочих удовлетворяет нас Шербачева. В ее книжке, более объемистой, чем все предыдущие, по отдельности описаны с полнотой произведений голландского натюрморта. Характеризуются сюжетное задание, композиция, краски, манера живописи; все это приводится в связь с особенностями данного мастера и всего направления. Наиболее ценное в разбираемой вещи или у характеризуемого живописца выделяется и подчеркивается. Музейный зритель охотно читает подобным образом написанную книжку перед самыми картинами, приучается внимательно в них вглядываться и получает

возможность ориентироваться в находящемся перед ним материале. Описанию эрмитажных картин Шербачева предпосылает ряд нужных сведений о возникновении и развитии натюрморта в Нидерландах, а также ряд общих суждений о значении этого столь своеобразного живописного жанра. Пожалуй, эти не вполне четко выраженные суждения о натюрморте импрессионистов, Сезанна, Матисса и т. д., вплоть до послеэкспрессионистического магического реализма, кое в чем повторяющие мысли критика Тугендхольда и искусствоведа Виппера, не очень нужны в путеводителе. Пафос автора весьма симпатичен, но все же фразы в роде «о голландском натюрморте мог бы писать поэт, так как только стихами... и т. д.», не могут не показаться претенциозными.

Внешность всех книжек прекрасна. Иллюстрация немножко черны. Жаль, что их так мало в выпуске, посвященном Снейдерсу (только 5, в то время как у Мурильо целых двадцать).

Л. Розенталь.

БАРОККО В РОССИИ. Под-ред. проф. А. И. Некрасова. Труды Секции Пестранствованных Искусств. I. Изд. ГАХН. М. 1926. Стр. 142. Тир. 2.000 экз. Ц. 2 р.

Сборник делится на две части — архитектура и живопись, — по три статьи в каждой. В предисловии А. И. Некрасов, отмечая сложность проблемы барокко вообще, а русского барокко в особенности, правильно считает скорее достоинством, чем недостатком, противоречия характеристик и концепций авторов различных статей сборника. При наличии единого, строго-научного метода у всех авторов, — метода, восходящего в общем к немецкой формальной школе, и стремления рассматривать русское искусство XVII—XVIII веков с точки зрения общих проблем и категорий, выработанных на основе изучения западного искусства, эти противоречия не только не запутывают проблемы, но ставят ее во всей надлежащей широте и глубине. Проблема возникновения и становления русского барокко — это, в конце концов, проблема связи древне-русского искусства с новым, после-петровским. По-

этому большинство статей посвящено именно доказательству органического зарождения барокко в XVII веке. На обратной точке зрения стоит, пожалуй, один Н. И. Брунов («К вопросу о так называемом русском барокко»). Его доказательства, основанные на анализе двух памятников (церковь в Филях и собор в Рязани) при полном игнорировании иных, не менее типичных для эпохи, представляются мало-убедительными и внутренне-противоречивыми (якобы «конструктивная» стена оказывается «тающей в дымке»; оценивая понимание архитектуры церкви в Филях как памятника, автор говорит об его «связи с почвой», с окружающим пейзажем и т. под.). Доминанта горизонтали не обязательна для развитого барокко, особенно церковного. Плоскостный характер разделки фасада есть лишь особенность русского варианта барокко, отмечаемая в живописи всеми авторами. Тот же принцип в ц. Преображения Новодевичьего монастыря (1688) или Успения на Покровке (1696) дает уже гораздо более скульптурный результат. Несоответствие ярусом окон внутреннему членению здания — как раз типичная черта барокко. Акцентировка внимания на анализе фасада в ущерб анализу трактовки общей архитектурной массы наличествует и в статье В. В. Згуры — «Проблема возникновения барокко в России» — в самом подборе материала. А ведь русский храм барокко — в противоположность западному — не имел центрального фасада. Обозримость со всех сторон здания, стоящего на свободном месте при «зрительном» — скульптурно-живописном понимании архитектуры, как единой массы, и придала им вид «памятников». Естественно, что развитие русского барокко связано с так называемыми «столпообразными храмами». При таком акценте внимания В. В. Згура, правильно отыскивающий барочные храмы ранее последней четверти XVII века, свободно мог бы пойти дальше, говоря о барокко и для XVI века. Ведь «Николу в Пыжах» или особенно «Покров в Рубцове» можно возводить к ст. собору Донского монастыря (1593), а Островский храм — к Дьяковскому (1529), увидеть признаки этого «памятни-

ка», слитной массы, где координация частей обилием деталей зрительно превращается в субординацию, в Василии Блаженном (1555—60). Не говоря уже о том, что и социологически правильнее истоки барокко возводить к зачаткам торгового капитализма при Грозном, а не при Алексее Михайловиче.

Интересное сопоставление и анализ трех архитектурных памятников нач. XVIII в. делает А. И. Некрасов в статье «О начале барокко в русской архитектуре XVIII в.». Выделяя Дубровицкий храм из группы так называемых «нарышкинских», он объединяет с ним единым источником (проект Гессина) церковь Петровского монастыря и церковь в Перове. Принадлежащим к тому же типу и вместе с ними образующим как бы особую группу является третий памятник — церковь в с. Тинькове.

Авторы статей об архитектуре уделяют, пожалуй, чрезмерное внимание западным влияниям, сводя к этому вопросу чуть ли не всю проблему. В. В. Згура готов возникновение барокко связать с работами в Москве Х. Галлавея, Н. И. Брунов отрицание барокко в древне-русском искусстве базируется на том, что заимствованная с Запада композиция восьмериков была трансформирована в «исконно-русском» духе. С большим основанием акцентирует именно на этом западном влиянии свое внимание А. И. Греч («Барокко в русской живописи XVIII в.»), прослеживающий, главным образом, влияния северных мастеров (особенно голландцев) на русскую живопись конца XVII и первой половины XVIII века. Этим он связывает эти два периода в одно, хотя для него это не решает проблемы взаимоотношений древнего и нового русского искусства.

Зато авторы двух других статей о живописи стремятся выявить органическое внутреннее зарождение барокко в древне-русском искусстве. В своем блестящем, хотя и несколько поверхностном, очерке М. В. Алпатов («Проблема барокко в русской иконописи»), анализируя некоторые памятники живописи XVII в., дает интересное сопоставление спецификов русского и западно-европейского барокко как в отношении мировоззрения художников, так и в их разрешении

родственных формальных проблем. Г. В. Жидков («К постановке проблемы о русском барокко») приходит к утверждению наличия ясно выраженных барочных черт, не обусловленных заданным влиянием, в русской иконописи второй половины XVII в. путем сравнительного анализа трактовки пейзажа. Быть может, его выводы стали бы еще убедительнее, если бы автор материалом для анализа взял не пейзаж, а фигурную часть иконы, тем более, что ему все равно приходится к ней обращаться. Эти две статьи наиболее соответствуют друг другу и друг друга дополняют (напр., в вопросе о роли фигуры в пейзаже как особом понимании проблемы пространства, в анализе трактовки неба, в вопросе о роли древней традиции «силуэтной» плоскостности и т. д.). Представляется, что мельком бросаемая обоими мысль, что начало барокко в живописи нужно искать в XVI веке (Алпатов более определенно указывает на эпоху Макария, т. е. 40-е гг.), подтверждая нашу мысль о необходимости тех же поисков и для архитектуры, заслуживает серьезного внимания. Тем самым, конечно, ни в какой мере не уничтожается ценность исследования проявлений барокко в памятниках XVII и XVIII вв.

Ценность и необходимость чисто художественно-стилистического изучения памятников, без которого невозможны никакие обобщения, позволяют не предъявлять к авторам статей требования выйти за пределы простой прагматики и применять социологический метод. Но нельзя не пожалеть, что авторы не всегда удерживались от апелляции к «духу времени», «вечным законам», «интернациональным, имманентным художественным принципам» и т. п. туманным понятиям. Но в общем можно сказать, что содержательность небольшого по объему сборника и важность вопросов, им затронутых, позволяют сожалеть о невозможности, за недостатком места, более подробного и основательного разбора составляющих его статей.

Издана книжка небрежно и провинциально. На плохой бумаге, со слепыми иллюстрациями и курьезными пелигра-

фическими погрешностями. Цена, привлекая во внимание размер и качество издания, слишком дорогая.

Федоров-Давыдов.

ВОПРОСЫ РЕСТАВРАЦИИ. I. Сборник Центральных Государственных Реставрационных Мастерских. Под ред. Игоря Грабаря Изд. Государственных Центральных Реставрационных Мастерских. М. 1926. Стр. 185. Ц. 8 р.

Изданный сборник представляет значительный интерес уже по одному тому, что должен отразить достижения в области реставрации нашего Музейного ведомства, прославившегося своей деятельностью не только в пределах Союза, но и за его рубежом.

Начав с внешности издания, мы должны отметить значительное его изящество и, в большинстве случаев, удачное воспроизведение памятников. В качестве упрека можно заметить пользование из вторых рук прорисьями миниатюр Остермановского летописца (стр. 73) и Жития Сергия (стр. 111), что повело к каллиграфическим неточностям. Наиболее досадно, по нашему мнению, помещение на обложке Троицы Рублева, на $\frac{1}{2}$ обрезанной снизу. Данное изображение звучит, как какой-то корректив к Рублеву, как выделение чего-то важного сравнительно с чем-то неважным. Не можем не признаться, что при взгляде на обложку Сборника мы прониклись живейшим любопытством к тому, какой анализ даст И. Э. Грабарь композиции Троицы Рублева...

Обращаясь к содержанию сборника, мы должны отметить крайнее отсутствие в нем равновесия, так как, кроме статьи И. Э. Грабаря, все другие статьи ни по размерам, ни по поставленным в них задачам не равняются с первой.

Н. Шабельская сообщила несколько сведений о материалах и технических приемах древне-русского шитья, особенно о различных швах последнего. Т. Александрова-Дольник дала интересное описание плащаницы, вышедшей из мастерской князей Старицких, XVI в. Д. Сухов поместил краткую заметку о некоторых деталях, особенно, о цоколе —