

Федеральное государственное бюджетное
научно-исследовательское учреждение
«РОССИЙСКИЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРНОГО И ПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ
ИМЕНИ Д. С. ЛИХАЧЁВА» (Институт Наследия)

На правах рукописи

ПЕТРОВА Дарья Александровна

**ФОРМИРОВАНИЕ КОЛЛЕКЦИИ
СОВРЕМЕННОЙ ГРАФИКИ
В ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕЕ
(1918–1941 гг.)**

24.00.03 – Музееведение, консервация
и реставрация историко-культурных объектов

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Научный руководитель:
ЮРЕНЕВА Тамара Юрьевна,
доктор исторических наук, доцент

Москва
2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	с. 3
 ГЛАВА 1	
ФОРМИРОВАНИЕ СОБРАНИЯ ГРАФИКИ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ В ПЕРВОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ.....	20
1.1 Особенности формирования собрания графики в конце XIX – начале XX вв.....	20
1.2 Формирование коллекций графики в контексте создания и реорганизации государственной музейной сети.....	30
1.3 Комплектование коллекции современного рисунка.....	48
 ГЛАВА 2	
ФОРМИРОВАНИЕ КОЛЛЕКЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ГРАФИКИ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ В КОНЦЕ 1920-х–1941 гг.....	73
2.1 Социокультурные факторы формирования музейных коллекций изобразительного искусства.....	73
2.2 Комплектование советской графики	103
 ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	 138
 СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	 142

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования обусловлена интересом к одной из важнейших проблем в области современного музейного дела — формированию системы критериев для отбора произведений в музейные фонды.

В современном российском обществе заметно возрастает роль музея, который воспринимается как важная институция в деле реализации основных целей государственной культурной политики, в частности, формирования гармонично развитой личности. Как отмечается в Указе Президента РФ от 24 декабря 2014 г. «Об утверждении Основ государственной культурной политики», потенциал музея может быть использован для укрепления гражданской идентичности, в деле сохранения исторического и культурного наследия и его использования для воспитания и образования, передачи традиционных для российской цивилизации ценностей, норм, традиций, а также реализации творческого потенциала человека¹.

Сохранение и актуализация культурных ценностей, социализация и инкультурация личности в музейном пространстве осуществляются путём создания и расширения музейных фондов, их изучения и экспонирования. Между тем проблема комплектования музейных фондов посредством выработки системы критериев отбора произведений в музейное собрание считается одной из наиболее сложных и наименее разработанных проблем современной теории и практики музейного дела. Несомненный вклад в её решение вносит анализ исторического опыта формирования коллекций.

Актуальность исследования обусловлена также задачей формирования единого российского электронного пространства знаний, на основе оцифрованных книжных, архивных и музейных фондов. Одним из порталов,

¹ См.: Указ Президента РФ от 24 декабря 2014 г. № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики» // Президент Российской Федерации [Сайт]. – URL: <http://static.kremlin.ru/media/events/files/41d526bc0d7d43e934f4.pdf> (дата обращения: 18.04.2020).

призванных обеспечивать свободный и эффективный доступ граждан к информации о культурном наследии, является Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации (Госкаталог) — электронная база данных, которая содержит основные сведения о музейных предметах, включённых в состав Музейного фонда Российской Федерации. Одно из обязательных полей Каталога, который заполняют государственные, муниципальные и частные музеи, составляют сведения о способе поступления музейного предмета в музейное собрание. В этой связи изучение истории комплектования музейных коллекций приобретает несомненную актуальность.

Формирование коллекций всегда имеет ярко выраженную аксиологическую составляющую, ведь оно предполагает отбор музейного предмета из множества других на основе его оценки и интерпретации. Этот отбор детерминирован духовными потребностями общества и ценностными парадигмами отдельной культурной эпохи. Поэтому изучение истории формирования музейных коллекций, несомненно, способствует приращению культурологического знания, поскольку даёт материал о механизмах и способах осуществления культурой её социальных функций.

Степень разработанности проблемы. Отдельные аспекты проблемы формирования коллекции современной графики Государственной Третьяковской галереи в период 1918–1941 гг. в той или иной степени затрагиваются в рамках публикаций, излагающих историю формирования собрания галереи или же предваряющих каталоги собрания и фондовых выставок¹. Единственным исследованием, посвящённым непосредственно проблеме формирования коллекции графики в первые десятилетия советской

¹ Государственная Третьяковская галерея. История и коллекции. М., 1986. 444 с.; Государственная Третьяковская галерея. Очерки истории. 1856–1917. М., 1981. 250 с.; Автономова Н. Б. К истории приобретения произведений К. Малевича в российские музеи в 1919–1921 годах // Русский авангард: проблемы репрезентации и интерпретации. Сб. по материалам конференции. СПб., 2001. С. 111–118; Брук Я. В. К истории собирательства произведений Марка Шагала в Третьяковской галерее: 1920-е годы // Третьяковские чтения. 2016: материалы отчетной научной конференции. М., 2017. С. 274–288; Рисунок XX века: каталог собрания Государственной Третьяковской галереи / из серии «Рисунок XVIII–XX веков». Т. 3, кн. 1–3. М., 2006, 2012, 2016. 462 с., 508 с., 616 с.

власти, является работа Е. В. Ефремовой¹, в которой рассматривается история создания коллекций рисунка, гравюры, плаката и книжной иллюстрации. Выделяя основные этапы формирования графического собрания, Е. В. Ефремова определяет приоритетные направления комплектования фонда современной графики. Вместе с тем, и это подчеркивает сама исследовательница, «масштаб темы, связанный с обзором и анализом значительного по объему и художественному уровню материала, не позволяет в небольшой статье осветить все вопросы с должной полнотой, поэтому она не претендует на завершенность и в ней неизбежны пробелы».

Большое значение для изучаемой проблемы имеют работы, представленные в рамках исследований, проведенных в ряде социальных и гуманитарных областей знания, прежде всего в области теории и истории культуры, музееведения, искусствоведения. Они освещают историко-культурный контекст формирования музейных коллекций в рассматриваемый период и помогают понять основные факторы и механизмы этого процесса. В частности, в работах Ю. Н. Жукова, Н. А. Личак, М. А. Поляковой и Д. А. Равикович² главным объектом исследования являются организационные структуры, призванные сохранить культурное наследие страны в первые годы советской власти, рассматриваются их эволюция, состав, цели и функции, анализируются мероприятия советского правительства по созданию государственной системы охраны памятников истории и культуры, деятельность первых советских государственных органов охраны историко-культурного наследия.

¹ Ефремова Е. В. История коллекции графики XX века Государственной Третьяковской галереи. 1920–1930-е гг. // Художественные музеи России. Собиратели, хранители, реставраторы. СПб., 2005. Вып. 3. С. 170–181.

² Жуков Ю. Н. Сохранённые революцией. Охрана памятников истории и культуры в Москве в 1917–1927 годах. М., 1985. 208 с.; Его же. Становление и деятельность советских органов охраны памятников истории и культуры, 1917–1920 гг. М., 1989. 215 с.; Личак Н. А. Административные меры по сохранению культурного наследия в Советской России в 1920-х гг. // Вестник Ярославского государственного университета. 2011. № 3 (17). С. 22–28; Полякова М. А. Из истории охраны и пропаганды культурного наследия в первые годы Советской власти // Из истории охраны и использования культурного наследия в РСФСР: Сб. науч. тр. М., 1987. С. 25–45; Равикович Д. А. Охрана памятников истории и культуры в РСФСР (1917–1967 гг.) // Труды музееведения и охраны памятников истории и культуры. М., 1970. Вып. 22. С. 3–127.

В работе Г. А. Кузиной¹ рассматривается создание государственного аппарата по руководству музейным делом и разработка законодательства в этой области, анализируется период с конца 1920-х гг., когда под влиянием партийно-государственных решений музеи стали утрачивать свою специфику. Культурологическим и правовым аспектам формирования Государственного музейного фонда и Музейного фонда СССР, а также комплектования собраний государственных музеев посвящена работа К. Е. Рыбака². Трансформация социокультурных функций советского музея в период 1920-х–1930-х гг. анализируется в исследовании Т. Ю. Юреновой³.

Для понимания особенностей художественной жизни страны в изучаемый период, политики советской власти в области изобразительного искусства, процесса идеологизации искусства, цензурной системы контроля над культурой большое значение имеют исследования А. В. Блюма, Н. А. Володиной, И. Н. Голомштока, Е. С. Громова, В. С. Манина, А. А. Ревякиной, В. В. Слепухина и др.⁴.

Существенное значение для изучаемой проблемы имеют работы, посвящённые общетеоретическим и практическим аспектам комплектования музейных фондов⁵. Научные статьи и краткие исторические обзоры излагают историю комплектования музейных фондов, насыщены фактологическим материалом, который используется в данной работе. Так, например, в статье

¹ Кузина Г. А. Государственная политика в области музейного дела в 1917–1941 гг. // Музей и власть. Ч. 1. М., 1991. С. 96–172.

² Рыбак К. Е. Теория и практика комплектования музейных фондов: анализ методологической и нормативной базы (1917–1991). М., 2021. 198 с.; Его же. Способы и этапы комплектования музейного фонда: законная экспроприация в Советской России (1917–1920-е гг.) // Наследие веков. 2020. № 1 (21). С. 123–146.

³ Юренина Т. Ю. Музей в мировой культуре. М., 2003. 532 с.

⁴ Блюм А. В. Советская цензура в эпоху тотального террора, 1929–1953. СПб., 2000. 311 с.; Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. М., 1994. 294 с.; Громов Е. С. Сталин: искусство и власть. М., 2003. 544 с.; Манин В. С. Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917–1941 гг. М., 1999. 264 с.; Его же. Искусство и власть. Борьба течений в советском изобразительном искусстве 1917–1941 годов. СПб., 2008. 384 с.; Максименков Л. В. Сумбур вместо музыки: Сталинская культурная революция, 1936–1939. М., 1997. 320 с.; Морозов А. И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М., 1995. 218 с.

⁵ Музей и современность: комплектование музейных коллекций. Сб. статей. М.: НИИ культуры, 1982. № 114. 139 с.; Николаева Е. В. Комплектование отечественных музейных коллекций в 1920-е гг. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 4 (29). С. 69–72; Решетников Н. И. Комплектование музейных фондов. М., 1997. 151 с.; Соколова Л. В. К вопросу о современном положении дел по организации, комплектованию и сохранению музейных фондов // Гороховские чтения. 2012. С. 358–365 и др.

И. И. Шангиной¹ на обширном историческом материале показан тот сложный период в истории советских музеев, когда стало проявляться негативное отношение к этнографической науке, а также к традиционным формам музейной деятельности, а работа по формированию музейных фондов претерпевает концептуальные изменения.

Отдельно нужно сказать о важности для диссертационного исследования публикаций, посвящённых проблемам частного коллекционирования произведений графики на рубеже XIX–XX вв., а также комплектования музейных собраний произведениями изобразительного искусства в первые десятилетия советской власти. Работы М. Е. Ермаковой, А. И. Карловой, С. В. Кузакова, Н. М. Полуниной, А. И. Фролова и др. содержат богатый фактологический материал, который использован в диссертационном исследовании².

Важное теоретико-методологическое значение для темы нашего исследования имеют труды А. Н. Балаш, М. С. Кагана, Т. П. Калугиной, М. Е. Каулен, Е. Н. Мастеницы, А. М. Разгона, О. С. Сапанжи, А. А. Сундиевой, А. Я. Флиера, О. Е. Черкаевой, Л. М. Шляхтиной и др.³. Они раскрывают специфику историко-культурологического типа исследования различных социокультурных феноменов, культурных форм и институтов, а также дают

¹ Шангина И. И. Этнографические музеи Ленинграда на рубеже 20-х–30-х гг. XX в. // Музей и власть. Ч. 2. М., 1991. С. 141–150.

² Ермакова М. Е. Кабинет гравюр Румянцевского музея: судьба собрания. 1861–1924 годы // Книга в пространстве культуры: (сб. статей). М., 2006. Вып. 1 (2). С. 4–16; Карлова А. И. Музей современного искусства в советской и российской культуре // Вестник СПбГУ. 2009. Вып. 4. С. 131–137; Кузаков С. В. Иван Евменьевич Цветков и его галерея (1845–1917) // Материалы ICOMOS. Казань, 1996. Вып. 2. С. 57–62; Полунина Н. М., Фролов А. И. Коллекционеры старой Москвы: Биографический словарь. М., 1997. 528 с.; Фролов А. И. Русские коллекционеры и формирование музейного фонда России // Шахматовский вестник. 1993. № 3. С. 8–12.

³ Балаш А. Н. Вещь в музее: размышления о судьбе «предмета музейного значения» // Вопросы музеологии. 2013. № 1 (7). С. 19–24; Каган М. С. Музей в системе культуры // Вопросы искусствознания. 1994. № 4. С. 445–460; Его же. Философия культуры. СПб., 1996. 414 с.; Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2008. 242 с.; Мастеница Е. Н. Культурологическая парадигма музееведения // Фундаментальные проблемы культурологии. Т. 3: Культурная динамика. СПб., 2008. С. 120–129; Музейное дело России. М., 2010. 676 с.; Разгон А. М. К вопросу об изучении истории музейного дела // Очерки истории музейного дела в СССР. М., 1971. С. 3–8; Сапанжа О. С. Методология теоретического музееведения. СПб., 2008. 115 с.; Сундиева А. А. Культурная форма как категория истории музейного дела // Триумф музея?: сборник статей. СПб., 2005. С. 104–111; Флиер А. Я. Культурология для культурологов. М., 2000. 458 с.; Черкаева О. Е. От предмета к музейному собранию // Музей. 2009. № 5. С. 26–30; Шляхтина Л. М. Основы музейного дела: теория и практика. М., 2005. 182 с.

представление о теоретических основах музейной практики, в том числе комплектования музейных фондов.

Завершая обзор научной литературы по теме исследования, можно сделать следующий вывод. Процесс формирования коллекции современной графики в Третьяковской галерее как социокультурной практики, осуществлявшейся в контексте исторической динамики культуры, не являлся предметом специального рассмотрения. Данное диссертационное исследование призвано восполнить этот пробел, опираясь на фактологическую базу музееведения и теоретико-методологический фундамент культурологии.

Проблема исследования определяется необходимостью изучения исторического опыта формирования коллекции современной графики с целью его использования при разработке критериев отбора произведений в музейные фонды, а также для составления Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации. Решение этой проблемы потребовало, во-первых, выявления и анализа большого массива архивных материалов и учётно-фондовой документации, во-вторых, сравнительного анализа концептуальных подходов к созданию коллекции в первые десятилетия советской власти, в-третьих, изучения особенностей формирования коллекции, обусловленных социокультурным контекстом.

Объект исследования: фонд графики Государственной Третьяковской галереи.

Предмет исследования: процесс формирования коллекции современной графики Государственной Третьяковской галереи в 1918–1941 гг.

Структура фонда графики XX века Государственной Третьяковской галереи включает несколько видов графического искусства: фондовую коллекцию рисунка, фондовую коллекцию гравюры, фондовую коллекцию экслибрисов и фондовую коллекцию плаката. Комплектование каждого из

этих видов искусства имеет свою специфику, связанную с тем, что рисунок всегда уникален, т.к. существует в единичном экземпляре, а печатная графика может тиражироваться. Диссертационное исследование строится на изучении фондовой коллекции рисунка, т. к. это наиболее многочисленная часть фонда и в то же время наименее изученная с точки зрения комплектования часть фонда.

Цель исследования: посредством проведения историко-культурологического анализа выявить основные этапы, факторы и механизмы формирования коллекции современной графики в Государственной Третьяковской галерее в 1918–1941 гг., обобщить исторический опыт с учётом его значимости для решения современных проблем музейного дела и культурологического знания.

В соответствии с поставленной целью в диссертации решаются следующие взаимосвязанные **задачи**:

1. Выявить, систематизировать и ввести в пространство научного анализа эмпирический материал, связанный с процессом формирования собрания графики.

2. Дать характеристику процессу формирования коллекции графики в конце XIX – начале XX вв. с целью выявления новых подходов к комплектованию графического искусства в послереволюционный период.

3. Рассмотреть основные этапы формирования коллекции современной графики в первые десятилетия советской власти и их содержательные особенности, обусловленные как музееведческой мыслью, так и социокультурным контекстом.

4. Выявить и проанализировать в динамике основные подходы, принципы источники и формы комплектования фонда современной графики в рассматриваемый период.

5. Дать характеристику основных тенденций и закономерностей формирования коллекции современного графического искусства, выявить

особенности и степень воздействия на этот процесс различных социокультурных факторов.

Хронологические рамки исследования – период с 1918 до 1941 г. Нижняя хронологическая грань исследования обусловлена тем, что в 1918 г. Третьяковская галерея была национализирована и передана в ведение Народного комиссариата просвещения, что повлекло за собой разработку принципиально новых концептуальных подходов в области комплектования графического собрания. Выбор верхней грани работы связан с тем, что с началом Великой Отечественной войны работа по формированию коллекций была в значительной степени свёрнута, а в 1941 г. большая часть галереи была эвакуирована. Обозначенные хронологические рамки исследования позволяют провести сравнительный анализ подходов и принципов комплектования коллекции графики в первые десятилетия советской власти, чтобы выявить особенности и новации в процессе формирования коллекции.

Отдельно нужно сказать, что в диссертационном исследовании возможны отклонения от обозначенных хронологических рамок с целью наиболее углублённого и детализированного изучения проблемы.

Источниковая база исследования. Изучение столь многогранной социокультурной практики как формирование художественной коллекции, анализ основных подходов, принципов и форм комплектования музейных фондов в исторической динамике требует привлечения разнообразных типов источников. В исследовании использованы как опубликованные, так и неопубликованные источники. Теоретико-методологическим основанием для их отбора стала необходимость соотносить процесс формирования музейного фонда графики с социокультурным контекстом и развитием музейного дела, музееведческой и искусствоведческой мысли.

В исследовании использованы следующие группы источников: 1) источники официального происхождения, 2) источники личного происхождения, 3) музеографические издания, 4) периодическая печать.

В группе источников официального происхождения представлены законодательные акты, которые создавали правовую основу в области музейного дела, регулировали и направляли работу музеев. Это, в частности, Декрет СНК от 3 июня 1918 г. «О национализации Третьяковской галереи»; Декрет СНК РСФСР от 5 октября 1918 г. «О регистрации, приеме на учет и охране памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений».

В советский период в основе деятельности различных организаций и учреждений лежали директивные решения высших органов ВКП (б), поскольку она была правящей партией, и без анализа этих документов невозможно изучать ни одну из социокультурных проблем того времени¹.

Другим не менее важным для нас типом источников официального происхождения является делопроизводственная документация, значительная часть которой не опубликована и впервые вводится в научный оборот. Приказы, распоряжения и инструкции, исходящие от органов управления культурой, позволяют проанализировать государственную музейную политику. Инструктивные письма и инструкции, стенограммы заседаний и совещаний органов руководства музейной сферой позволяют выявить круг вопросов, касающихся музейного дела, которые были актуальны на тот период времени.

Материалы Первой Всероссийской конференции по делам музеев (1919) и Первого Всероссийского музейного съезда (1930), дают представление об основных направлениях музееведческой мысли, о позиции ряда государственных деятелей в отношении важнейших вопросов музейного дела², в частности доклад И. Э. Грабаря о способах пополнения

¹ Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП (б) — ВКП (б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. / сост. А. Артизов, О. Наумов. М., 1999. 872 с.; Культура в нормативных актах советской власти. 1917–1922 / сост., ред. К. Е. Рыбак. М., 2009. 384 с.; Культура в нормативных актах Советской власти: [сб. нормативных актов]. 1923–1927 / сост., введ. К. Е. Рыбак. М., 2010. 527 с.; Культура в нормативных актах Советской власти. 1917–1960: дополнительный том / Министерство культуры Российской Федерации, Рыбак, Кирилл Евгеньевич. М., 2012. 631 с.; Сборник постановлений по музейному строительству РСФСР. 1931–1934. М., 1934. 23 с.

² Доклад И. Э. Грабаря «Способы пополнения государственных музеев» // Музееведческая мысль в России XVIII–XX веков. Сб. документов и материалов. М., 2010. С. 469–471; Пунин Н. Н. К итогам

государственных музеев, тезисы Н. Н. Пунина и О. М. Брика по вопросам создания объединённого музейного фонда, доклад В. П. Полонского о научной работе художественного музея, доклад А. А. Федорова-Давыдова об экспозиции художественного музея, доклад И. К. Луппола о диалектическом материализме и музейном строительстве.

Возможность воссоздать процесс формирования фонда современной графики Третьяковской галереи дают учётно-фондовые документы. Это прежде всего Книги поступлений, которые являются юридическими документами, подтверждающими факт включения музейного предмета в состав музейного собрания. Со временем структура Книг поступлений не сильно изменялась, однако заносимая информация о музейном предмете становилось всё более детализированной. Таким образом, анализ учётной документации позволяет получить важную информацию о музейном предмете, в частности о его происхождении, а также о времени, способе и источнике поступлений.

Большое значение для нашего исследования имеют внутренние инструкции галереи и Положения о фондовой работе¹, а также журналы заседаний Научно-художественного совета². Справки, протоколы и решения комиссий, различного рода отчёты, докладные записки дают непосредственную информацию о процессе приобретений произведений искусства в музейное собрание.

музейной конференции // Авангардная музеология. М., 2015. С. 256–258; Брик О. М. Музеи и пролетарская культура // Авангардная музеология. М., 2015. С. 253–255; Луппол И. К. Диалектический материализм и музейное строительство // Труды первого Всероссийского музейного съезда. Т. 1. М., 1931. С. 23–40; Полонский В. П. Научная работа художественных музеев // Труды первого Всероссийского музейного съезда. Т. 2. М., 1931. С. 142–148; Федоров-Давыдов А. А. Экспозиция художественных музеев // Труды первого Всероссийского музейного съезда. Т. 1. М., 1931. С. 75–82; Труды первого Всероссийского музейного съезда. Т. 1. М., 1931. 241 с.

¹ Инструкция по приобретению произведений современного искусства Государственной Третьяковской галереей // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 38; Положение о Закупочной Комиссии Государственной Третьяковской Галереи и ее составе на 1932 г. // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 98.

² Журнал I Заседания Научно-художественного Совета Государственной Третьяковской Галереи от 21 июня 1919 г. // ОР ГТГ. Ф. 8.П. Ед. хр. 4; Журнал III Заседания Научно-художественного Совета Государственной Третьяковской Галереи от 8 июля 1919 г. // ОР ГТГ. Ф. 8.П. Ед. хр. 6; Журнал V Заседания Научно-художественного Совета Государственной Третьяковской Галереи от 27 сентября 1919 г. // ОР ГТГ. Ф. 8.П. Ед. хр. 8; Журнал II Заседания Научно-художественного Совета Государственной Третьяковской Галереи от 21 января 1924 г. // ОР ГТГ. Ф. 8.П. Ед. хр. 48; Журнал III Заседания Научно-художественного Совета Государственной Третьяковской Галереи от 27 января 1925 г. // ОР ГТГ. Ф. 8.П. Ед. хр. 79.

Большое внимание в исследовании уделено анализу источников личного происхождения, к которым относятся мемуары, письма, речи и эссе государственных и музейных деятелей¹.

Особым типом источников по изучаемой проблеме являются музеографические издания — описания музеев, экспозиций и выставок, каталоги и путеводители². Они позволяют почерпнуть информацию о составе коллекций, развеске произведений, а также личностную оценку авторами современного положения дел в Третьяковской галерее.

Источниковая база исследования включает также материалы периодической печати — журналы и газеты. В этой группе источников особую значимость имеет журнал «Советский музей» — общественно-политический и научно-методический журнал, выходивший в 1931–1940 гг. как орган Наркомпроса. В его публикациях освещались различные вопросы развития музейной сферы, в том числе относящиеся к проблемам комплектования фондов. Журнал «Искусство в массы» (1929–1930) являлся печатным органом Ассоциации художников революции (АХР), которая не только оказывала доминирующее влияние на развитие изобразительного искусства, но и затрагивала культурную жизнь страны в целом. Журнал освещал ряд основных направлений ахровского движения: творческую и выставочную деятельность, издательскую работу, приобщение к творчеству широких слоев трудящихся и повышение их культурного уровня³. Издание

¹ Грабарь И. Э. Моя жизнь: Автобиография. Этюды о художниках. М., 2001. 493 с.; Луначарский, А. В. Ложка противоядия. – Текст: электронный / А. В. Луначарский // Наследие А. В. Луначарского [сайт]. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-2/lozka-protivoadia/>; Мудрогель М. А. Пятьдесят восемь лет в Третьяковской галерее. – Л., 1966. 206 с.; Малевич К. С. О музее // Авангардная музеология. М., 2015. С. 237–241; Родченко А. М. О музейном бюро // Авангардная музеология. М., 2015. С. 259–262; Письмо-приветствие А. С. Бубнова // Труды первого Всероссийского музейного съезда. Т. 1. М., 1931. С. 17–20 и др.

² Бакушинский А. В. Живопись и рисунки XVIII–XIX столетий в Цветковской галерее. М., 1925. 184 с.; Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции. Каталог приобретений Галереи 1917–1927 с вводной статьёй А. В. Бакушинского и краткими биографиями художников. М., 1928. 79 с.; Рерберг Ф. И. Третьяковская галерея. М., 1913. 16 с.; Каталог художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых. Изд. 27. М., 1917. 321 с.; Каталог художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых. Изд. 11-е. М., 1899. 141 с.

³ Авотин Я. Я. Музейно-политический совет в Третьяковке // Искусство в массы. 1930. № 4 (12). С. 32; Бакушинский А. Третьяковка без руководства // Искусство в массы. 1930. № 9 (17). С. 24–25; Журавлев В., Писарев С. Третьяковка в тисках формализма // Искусство в массы. 1930. № 7 (15). С. 20–21; Кроткий М. Новая экспозиция в Третьяковской галерее // Искусство в массы. 1929. № 1–2. С. 44; Нюрен Л. Объективная

достаточно ярко отображало столкновение интересов различных творческих группировок и отдельных личностей, знакомило читателя со спецификой художественной жизни в СССР на рубеже 1920–1930-х гг. С 1931 по 1932 гг. журнал именовался «За пролетарское искусство».

Большое значение в этой группе источников имеет сборник «Против формализма и натурализма в искусстве» (М., 1937), в котором собраны статьи, опубликованные на страницах центральной печати, главным образом, в 1936 г.¹.

Неопубликованные источники находятся на хранении в Государственной Третьяковской галерее и государственных архивах федерального уровня:

- отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ) –
- Ф. 8. Оп. IV. – Материалы отдела учёта и хранения,
- Ф. 8.П. – Научная деятельность Третьяковской галереи,
- Ф. 106 – Фонд личного происхождения. И. Э. Грабарь;
 - отдел учёта музейных предметов и музейных коллекций (ГТГ);
 - Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ) –
- Ф. 990 «Государственная Третьяковская галерея (Москва, 1918 – по настоящее время)».
 - Государственный архив Российской Федерации (ГА РФ) –
- Ф. А-2307 Главного управления научных и музейных учреждений (Главнаука) Наркомата просвещения РСФСР; Сектор науки Наркомата просвещения РСФСР (1921–1933).

Методологической основой исследования является системный анализ явлений и процессов, строящийся на положениях теории и методики исторического источниковедения и концепции культурологии, согласно

покупка // Искусство в массы. 1929. № 1–2. С. 49; Враг справа // АРТГИД [Сайт]. – URL: <https://artguide.com/posts/545-arkhiv-vragh-sprava>.

¹ Против формализма и натурализма в искусстве. Сб. статей. М., 1937. 79 с.

которой культура представляет собой целостную сложноорганизованную исторически развивающуюся систему.

Для анализа процесса создания и становления художественной коллекции отечественной графики, а также изучения вопросов изменения её тематики и содержания применяется историко-системный метод, который позволяет рассматривать коллекционирование как развивающееся явление в системе культуры России.

Историко-сравнительный метод исследования, раскрывающий сходство черт в различных явлениях, используется для сопоставительного анализа развития комплектования в различные исторические периоды, обозначенные в работе.

Метод аналогии позволяет сопоставить различные стороны музейного коллекционирования и сделать вывод об их сходстве или различии.

Поскольку формированием коллекции на концептуальном и практическом уровнях занимаются конкретные люди, для нашего исследования имеют большое значение историко-биографический и историко-культурный методы. Они позволяют реконструировать подходы музейных деятелей к комплексу проблем, связанных с формированием коллекций.

Новизна исследования обусловлена тем, что в нём впервые рассматривается круг проблем, связанных с формированием коллекции современной графики Государственной Третьяковской галереи:

1. Впервые изучена учётно-фондовая документация Государственной Третьяковской галереи, в частности, Книги поступлений, что позволило установить и проанализировать источники формирования коллекции, определить примерное количество новых поступлений, выяснить динамику пополнения коллекции и основные направления комплектования. Кроме того, введены в научный оборот материалы из отдела рукописей Третьяковской галереи и государственных архивов федерального уровня, относящиеся к проблеме комплектования фонда современной графики.

2. Определены и охарактеризованы подходы и принципы коллекционирования графики в Государственной Третьяковской галерее в конце XIX – начале XX вв., что позволило выявить принципиальные новации в области комплектования современного графического искусства в первые послереволюционные годы.

3. На основе проведения системного анализа определены основные этапы формирования собрания графики в первые десятилетия советской власти, отличающиеся концептуальными подходами к формированию коллекции.

4. Впервые проведён сравнительный анализ подходов, принципов, форм и способов комплектования фондов, который позволил выявить общее и особенное в процессе формирования коллекций графики в разные исторические периоды.

5. Раскрыта специфика сложной социально-культурной детерминации процесса формирования коллекции современной графики, обусловленная его связью с двумя взаимодействующими пространствами — обществом и культурой.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Процесс формирования коллекции современной графики в Государственной Третьяковской галерее имел сложную детерминацию, связанную с развитием искусства, духовными потребностями общества и ценностными парадигмами культурной эпохи.

2. Формирование коллекции графики Третьяковской галереи на рубеже XIX–XX вв. было обусловлено развитием искусства рисунка и трансформацией его из подсобного средства работы живописца, скульптора или архитектора в самостоятельный вид художественного творчества, что повлекло за собой рост интереса к нему как к объекту коллекционирования наравне с произведениями живописи. Вместе с тем коллекция современного рисунка, собранная в предреволюционный период, имела существенные

лакуны и не отличалась систематичностью и полнотой представления творчества художников.

3. В истории формирования фонда графики в советскую эпоху отчетливо выделяются два периода, отличающиеся концептуальными подходами к составлению коллекции современного искусства, а также принципами, источниками и формами комплектования фондов: один период включает первое десятилетие советской власти, второй — конец 1920-х–1930-е годы.

4. В первое десятилетие советской власти политика комплектования коллекции современной графики была концептуально ориентирована на отражение всего многообразия современного искусства, представленного различными течениями, объединениям и группами, а в качестве критериев отбора выступали художественная ценность произведения и его способность отражать определённые вехи в развитии графического искусства. Основные источники и формы комплектования были связаны с кардинальным преобразованием музейной сферы: поступления из хранилищ Государственного музейного фонда, а также из других музеев в ходе реорганизации музейной сети. Коллекция современного рисунка пополнялась также за счёт даров, приобретений произведений из мастерских художников и отбора на выставках.

5. В конце 1920-х–1930-е гг. политика комплектования была ориентирована на приобретение произведений официального советского искусства, исполненных в стиле социалистического реализма с соответствующим идеологическим содержанием. Основопологающим критерием отбора стало соответствие произведения тематическим канонам, одобренным властью, и идеалам социализма. Главным источником комплектования фондов становятся государственные закупки, а основными формами комплектования — приобретения с крупномасштабных тематических выставок и целевой заказ признанным художникам на создание

произведений. Коллекция продолжала пополняться и путём передачи произведений на безвозмездной основе — в дар и по завещанию.

Теоретическая значимость исследования заключается в приращении к современному музееведческому и культурологическому знанию результатов данного исследования о факторах и механизмах формирования музейных коллекций как носителей определенных социокультурных смыслов. Материал данного исследования расширяет и пополняет концептуальные основы теории документирования как важной составной части теоретического музееведения.

Практическая значимость. Материалы и результаты исследования могут быть использованы для дальнейших научных разработок по музееведческой и культурологической проблематике, для разработки концепций комплектования музейных фондов, при создании постоянных и временных экспозиций. Кроме того, обобщения и выводы диссертационного исследования, его фактологический материал могут использоваться в практике преподавания музееведения и музейного дела, в подготовке программ, учебных курсов и пособий по музееведческим дисциплинам.

Практическая значимость работы заключается и в том, что её результаты могут найти применение при составлении Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации.

Личный вклад соискателя заключается в постановке проблемы исследования, самостоятельном определении цели и задач исследования, в формировании эмпирической базы исследования и выборе методов её анализа, обработке и интерпретации собранных данных, обобщении результатов исследования и формулировании выводов, участии в апробации результатов исследования.

Соответствие паспорту научной специальности.

Тема и содержание диссертации соответствуют паспорту научной специальности 24.00.03 «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов», в том числе пункту 6. «История музейного

дела и реставрации», пункту 7. «Теория и практика музейного дела», пункту 12. «Формирование музейных фондов».

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Достоверность научных результатов и выводов, полученных в процессе проведённого диссертационного исследования, подтверждается изучением литературы и источников по проблеме, применением релевантных изучаемым объекту и предмету исследования научных методов.

По теме исследования опубликовано 5 статей, 3 из которых опубликованы в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации, а 2 статьи — в изданиях, индексируемых в наукометрической базе данных РИНЦ.

Основные положения и выводы диссертационного исследования обсуждались на заседаниях центра музейной политики Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева. Отдельные аспекты данной работы докладывались и обсуждались на научных конференциях, в том числе: на научно-практической конференции аспирантов и молодых учёных «Природа и культура — среда жизнедеятельности человека: перспективные исследования» (Москва, 31 января 2019 г.), на научно-практической конференции аспирантов и молодых учёных «Природа и культура — среда жизнедеятельности человека: перспективные исследования» (Москва, 29 января 2020 г.), на научно-практической конференции аспирантов и молодых учёных «Науки о культуре и искусстве: перспективные исследования» (Москва, 28 января 2021 г.).

Структура работы обусловлена целью и задачами исследования и состоит из введения, двух глав, заключения, списка источников и литературы. Общий объём работы 177 страниц. Список опубликованных и неопубликованных источников включает – 150 наименований; литературы – 177 наименований.

ГЛАВА 1

ФОРМИРОВАНИЕ КОЛЛЕКЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ГРАФИКИ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ В ПЕРВОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ

1.1 Особенности формирование собрания графики в конце XIX – начале XX вв.

Графика – одна из интереснейших областей художественного творчества, а рисунок, как её важнейший вид, лежит в основе многих других искусств. Все архитектурные проекты, произведения скульптуры и картины на полотне начинаются с первых карандашных набросков на бумаге, а в реалистическом искусстве рисунок, являющийся первым шагом в создании произведения, играет особую роль в определении формы и объёма предметов, их расположения в пространстве. Слово «графика» почти синоним слова «рисунок». Ведь именно на основе искусства рисунка развиваются другие виды графики — гравюра и литография. Его задачи имеют много общего с живописью, а границы между этими видами изобразительного искусства порой носят условный характер, что видно на примере акварели, пастели, темперы.

По отношению к другим видам изобразительного искусства рисунок выступает как хранилище знаний и умений, возникших как внутри графики, так и вне её. Рисунок в своём историческом развитии находил в своём языке эквиваленты открытиям скульптуры и живописи и стал в результате уникальным хранилищем информации о развитии изобразительного искусства¹. Следует отметить, что, хотя рисунок и является специфичным средством для всех видов изобразительных искусств, а особенно графики, но

¹ Баклыский П. В. Карандашный рисунок как историческая форма графического языка: линия и валёр // Новые идеи нового века: материалы международной научной конференции ФАД ТОГУ. 2020. Т. 3. С. 56.

при этом он не утрачивает своей самостоятельности. Ни одна художественная техника не способна воплотить столь непосредственную свежесть и интенсивность выдумки или мимолетность впечатления, как рисунок. Созданный рисунок в виде наброска или эскиза, может послужить в дальнейшем художнику основой при создании произведения. Во все времена мастера искусства посредством рисунка проникали в самую суть природы изображаемого им объекта¹.

Специфику искусства графики составляет рисунок, цвет в графике не является основным, как например, в живописи. Рисунок, как художественно-выразительное средство, является основой и определяющим началом для всех видов изобразительного искусства. Он применяется в роли графической основы (эскиз, зарисовки) в любом изображении, выполненном на плоскости. С помощью линии, штриха, пятна, светотени, фактуры графика достигает своей неповторимости, которая проявляется в лаконизме и недосказанности. Интерес к графическому искусству, его видам и жанрам, к поиску концептуально новых способов создания графических произведений был актуален во все времена. История формирования видов искусства, в частности графики имеет особый интерес и в современных исследованиях².

Собрание Третьяковской галереи начало формироваться в период подъёма демократического движения в России, в пору блестящих достижений русской художественной культуры. Чуткий к духовным запросам эпохи, основатель галереи П. М. Третьяков всей направленностью своей деятельности способствовал развитию прогрессивных демократических тенденций русского искусства. Важно, что особую заинтересованность он проявлял к творчеству современных ему мастеров реалистического искусства. Благодаря его усилиям галерея стала обладательницей лучшего собрания произведений художников-

¹ Ильин Д. А. История формирования и развития рисунка как самостоятельной дисциплины // Материалы Всероссийской научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. Тюмень, 2014. С. 276.

² Там же. С. 274, 277.

передвижников и других мастеров, представлявших русскую национальную школу второй половины XIX в. Собиратель был свободен от вкусовой узости, предвзятости и пристрастий. На рубеже 1880–1890-х гг. он сумел разглядеть и поддержать новаторские творческие искания молодого поколения русских художников.

П. М. Третьяков с первых шагов собирательской деятельности сосредоточил внимание на произведениях русских живописцев. С самого начала он хотел создать национальную художественную галерею. По мысли коллекционера, характер будущей галереи представлялся коллекционеру в двух чертах: галерея должна была быть национальной, т.е. состоять из произведений русских художников, и исторической, т.е. показывать отечественное искусство в его историческом развитии. Программа создания национальной галереи была сформулирована П. М. Третьяковым в завещательном письме в 1860 г. Согласно этому документу, он завещал свой основной капитал на устройство «художественного музеума». «Я...желал бы, — подчеркивал П. М. Третьяков, — оставить национальную галерею, т.е. состоящую из картин русских художников»¹.

В собрание П. М. Третьякова поступали наиболее ценные и примечательные произведения, в первую очередь — его современников. Коллекционер смотрел на своё собирательство не как на частное дело, а как на музейное, имеющее общественное значение, и поэтому всячески избегал руководствоваться личными вкусами при формировании собрания галереи. Нередко он приобретал произведения, лично ему не нравившиеся, но выражавшие, по его мнению, «известное течение в русском искусстве» и поэтому необходимые для того «правдивого, беспристрастного отражения художественного творчества народа», которое, как ему казалось, должно

¹ Цит. по: Полунина Н. М., Фролов А. И. Коллекционеры старой Москвы: Биографический словарь. М., 1997. С. 329.

было быть положено в основу создававшейся русской национальной галереи¹.

В одном из первых описаний собрания галереи, составленном художником Ф. И. Рербергом в 1913 г., говорится, что П. М. Третьяков собирал преимущественно картины и рисунки периода русской живописи, «наступившего после разрыва с традициями иконописцев, после того, как русские художники встали решительно на путь, проложенный искусством Западной Европы. Картины и рисунки, характеризующие эту эпоху, преимущественно собирал основатель галереи Павел Михайлович Третьяков. Но собрание это еще значительно дополнено после его смерти»².

Во второй половине XIX в. рисунок рассматривался чаще всего как вспомогательный, подготовительный материал в работе над живописным произведением, поскольку он не мог в полной мере отразить замысел художника, его творческие искания и продемонстрировать эволюцию его творческого метода, да и сами художники, казалось, не придавали ему самостоятельного значения. В русле этих представлений на первых порах и развивалась собирательская деятельность П. М. Третьякова, считавшего рисунок лишь дополнением к живописи и потому не уделявшему ему особого внимания как объекту коллекционирования.

Вместе с тем на рубеже 1870–1880-х гг. П. М. Третьяков уже не ограничивался приобретением только картин и этюдов. С этого времени в круг его интересов стали попадать и рисунки русских художников³. В одном из своих писем к И. Н. Крамскому в 1880 г. П. М. Третьяков спрашивает: «Не валяется ли у Вас чьих-нибудь (из наших художников) рисунков? Я был бы за всякий очень благодарен»⁴. Уже в самом этом вопросе виден интерес к этого рода материалу. По мере того как росло и развивалось мастерство

¹ См.: Каталог художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых. Изд. 27. М., 1917. С. 9.

² Рерберг Ф. И. Третьяковская галерея. М., 1913. С. 3–4.

³ См.: Полунина Н. М., Фролов А. И. Указ. соч. С. 330.

⁴ Государственная Третьяковская галерея. Очерки истории. 1856–1917. Отв. ред. Я. В. Брук. Л., 1981. С. 88.

реалистической картины и определялись черты нового творческого метода, повышалось внимание к самому процессу создания художественного произведения и, естественно, к этюду, к композиционному наброску.

Вместе с тем сдвиги, происходившие в русском искусстве в 1880-х гг., когда в тематику изображений стали входить социальные темы, способствовали побуждению интереса к графике не только как к вспомогательному материалу, но и как к самостоятельной области изобразительного искусства. В 1887 г. П. М. Третьяков пишет И. Н. Крамскому: «Я устрою в своем собрании отдел акварелей и черных рисунков»¹. В 1880–1890-е гг. собирательская деятельность П. М. Третьякова приобрела широкий размах и велась в нескольких направлениях: коллекционер продолжал приобретать произведения современного искусства, пополнял галерею работами старых мастеров, а с конца 1880-х гг. начал собирать графику — до этого времени у него было лишь небольшое собрание альбомных рисунков и акварелей². Художники часто приносили в дар коллекционеру свои работы. В результате подарков, а также приобретений П. М. Третьяков стал обладателем обширной коллекции рисунков и акварелей.

В целом же, графическая коллекция, составленная при жизни собирателя, была достаточно разнообразна по представленным в ней авторам: в собрании имелись работы, как старых мастеров, так и произведения художников-современников коллекционера. Но несмотря на это, пропорции, в которых было представлено графическое наследие, не соответствовали истинному вкладу того или иного художника в историю отечественного изобразительного искусства. Впоследствии, в 1923 г., И. Э. Грабарь³ говорил: «Отдел рисунков никогда в галерее систематически не собирался, почему пять мастеров — М. Воробьёв, Ф. Толстой, Верещагин, В.

¹ Государственная Третьяковская галерея. Очерки истории. 1856–1917. С. 88.

² См.: Государственная Третьяковская галерея. История и коллекции. М., 1994. С. 37.

³ Грабарь Игорь Эммануилович (1871–1960) – попечитель и председатель Совета Третьяковской галереи (с 1913 г.), директор Государственной Третьяковской галереи (1918–1925 гг.).

Васнецов, Перов — оказались представленными ненужно исчерпывающим образом, при чрезвычайной недостаточности рисунков других мастеров, не менее, а скорее более значительных»¹.

По значимости своего собрания галерея вошла в один ряд с крупнейшими музеями России конца XIX в. В августе 1892 г. П. М. Третьяков передал свою художественную галерею в дар городу Москве. «Желая способствовать устройству в дорогом для меня городе полезных учреждений, содействовать процветанию искусства в России и вместе с тем сохранить на вечное время собранную мною коллекцию, ныне же приношу в дар... всю мою картинную галерею со всеми художественными произведениями»², — писал П. М. Третьяков в Московскую городскую думу. 15 (27) сентября 1892 г. Московская городская дума официально приняла дар братьев Третьяковых. На момент передачи галереи городу Москве в её собрание входило 1287 картин, 9 скульптур и 518 рисунков³. Значительную часть собрания графики составили работы В. В. Верещагина, В. Г. Перова и В. М. Васнецова, в которых П. М. Третьяков видел важную составную часть наследия ценимых им художников.

В августе 1893 г. музей открылся для всеобщего бесплатного посещения как Московская городская художественная галерея Павла и Сергея Третьяковых. П. М. Третьяков был утверждён её пожизненным попечителем. Передав галерею городу, сделав её достоянием всей России, он по-прежнему продолжал пополнять её собрание. Пополнение галереи происходило на средства, ассигнованные для этой цели Московской думой, и на проценты с капитала, завещанного Думе С. М. Третьяковым, а также за счёт пожертвований и дарений. При этом самым щедрым дарителем оставался сам П. М. Третьяков: с 1893 по 1897 гг. он принёс в дар галерее более 220 живописных и графических произведений.

¹ Доклад Ученому Совету Государственной Третьяковской галереи от 14 мая 1923 г. // ОР ГТГ. Ф. 8.П. Ед. хр. 29. Л. 9.

² Полунина Н. М., Фролов А. И. Указ. соч. С. 331.

³ См.: Государственная Третьяковская галерея. История и коллекции. С. 3.

После смерти П. М. Третьякова в 1898 г. управлением галереи вплоть до Октябрьской революции занимался Совет Третьяковской галереи. В 1899 г. к исполнению своих обязанностей приступил первый состав Совета, в который вошли: попечитель — князь В. М. Голицын, коллекционеры И. С. Остроухов и И. Е. Цветков, художник В. А. Серов и дочь П. М. Третьякова А. П. Боткина. Перед Советом стоял главный вопрос: продолжать пополнять коллекцию или же оставить её в неизменном виде. В своём духовном завещании П. М. Третьяков писал, что дальнейшее пополнение коллекции находит «неполезным и нежелательным для дела, так как собрание и так уж очень велико и ещё может увеличиться, почему для обозрения может сделаться утомительным, да и характер собрания может измениться»¹. Но для российской общественности не было сомнения в том, должна ли коллекция пополняться или нет. Поэтому Совету нужно было найти компромисс между волей завещателя и желанием дальнейшего пополнения коллекции. Было принято решение выделить в отдельное собрание коллекцию, собранную братьями Третьяковыми² и оставить её без изменения: «Собрание, составленное П. и С. М. Третьяковыми, не подлежит никаким изменениям, увеличениям, сокращениям или заменам и составляет самостоятельный отдел галереи, размещённый в особых залах, в том виде и порядке, как было устроено П. М. Третьяковым»³.

В 1899 г. было разработано и утверждено Положение об управлении Городской художественной галереей П. и С. М. Третьяковых, где в пунктах № 5 и № 8 указывалось, что галерея может пополняться путём приобретения произведений искусства и получения их в дар; при этом коллекция должна была пополняться исключительно произведениями русского искусства;

¹ Государственная Третьяковская галерея. Очерки истории. 1856–1917. С. 397.

² В своём духовном завещании от 1888 г. С. М. Третьяков просил брата П. М. Третьякова взять из своих художественных произведений для присоединения к его коллекции образцы произведений и иностранных художников, и всё то, что П. М. Третьяков сочтёт нужным. После смерти брата, в 1892 г., П. М. Третьяков в письме к В. В. Стасову писал, что примет в своё собрание произведения из коллекции брата, и она (коллекция) «так и останется, к ней не прибавится ни одной иностранной картины, моё же русское собрание, — если буду жив — будет пополняться».

³ Государственная Третьяковская галерея. Очерки истории. 1856–1917. С. 308.

произведения же иностранных художников могли поступать лишь в виде пожертвования¹.

Все новые произведения размещали отдельно от основного собрания в специально отстроенных залах, и, таким образом, при галерее появился своего рода второй музей, который служил дополнением и продолжением первоначального собрания П. М. Третьякова.

Перед Советом Третьяковской галереи стояла ещё одна важная концептуальная проблема, вызывавшая споры: какой подход должен лежать в основе пополнения собрания. В. М. Голицын и И. Е. Цветков считали, что в коллекции должны быть произведения знаменитых, уже представленных в галерее художников, а И. С. Остроухов, В. А. Серов и А. П. Боткина полагали, что галерея должна оставаться «истинной летописью русского искусства, отражающей в себе все его течения и отклонения»².

Сотрудник Третьяковской галереи, М. А. Мудрогель в своих воспоминаниях писал: «В совете Серов, Остроухов и Боткина постоянно отстаивали покупку картин у молодых художников — Врубеля, Александра Бенуа, Лансере, братьев Коровиных, Архипова, Малютина, Кустодиева, Рериха, Сомова. А их ярким противником был Цветков — друг Маковского. Иногда Цветков жаловался городской думе, что совет покупает “уродливые вещи” и платит большие деньги. В думе были единомышленники Цветкова, мало понимающие в искусстве. Начинались разговоры, недовольства. Серов и Остроухов решительно защищали молодых. А Боткина соглашалась с ними, и картины покупались вопреки мнению Цветкова и части гласных думы»³.

Принятое в 1904 г. новое Положение о Третьяковской галерее ещё раз подтвердило, что составляющее её основу собрание братьев Третьяковых, не подлежит изменению. К нему можно присоединять произведения, приобретённые на средства, которые завещаны П. М. Третьяковым или

¹ См.: Государственная Третьяковская галерея. Очерки истории. 1856–1917. С. 310.

² Государственная Третьяковская галерея. История и коллекции. С. 43.

³ Мудрогель М. А. Пятьдесят восемь лет в Третьяковской галерее. М., 1966. С. 108.

выделены городской Думой, но при этом в основное собрание они не должны включаться.

Собрание следовало пополнять исключительно произведениями отечественных мастеров, однако в виде пожертвования могли приниматься и произведения зарубежных художников. По мнению исследователей, это Положение закрепило за галереей статус «хранилища, возможно полно отражающего поступательное движение русского искусства»¹.

В 1913 г. на посту попечителя галереи И. С. Остроухова (назначенного на этот пост в 1905 г.) сменил И. Э. Грабарь. При нём в Совет вошли старшая дочь П. М. Третьякова В. П. Зилотти, архитектор Р. И. Клейн, коллекционер А. П. Ланговой и князь С. А. Щербатов. Для галереи начался новый период — период реформ Грабаря. Первое, что сделал И. Э. Грабарь — приступил к реорганизации всей экспозиции. «Старая развеска совмещала в одном и том же зале произведения разных художников <...> Скончавшихся в XVIII веке Антропов и Аргунов, и ныне здравствующий Самокиш, и недавно безвременно скончавшийся Рябушкин. Висели и изысканно красивые портреты Боровиковского и жесткие и энергичные сатиры Перова <...> Осмотр галереи походил на чтение книги с разбитыми страницами, <...> где посетитель с большим трудом должен был разыскивать произведения по всем этажам»². В 1913 г. И. Э. Грабарь писал в Московскую городскую думу о том, что цель новой экспозиции — это ясность и логичность связи всего собрания, что произведения нужно разместить так, «чтобы раскрылась в полной последовательности эволюция искусства»³.

Для осуществления исторической систематизации материала И. Э. Грабарь считал необходимым объединить оба собрания галереи, сосредоточить в одном зале произведения одного художника и разместить весь материал в хронологическом порядке.

¹ Государственная Третьяковская галерея. Очерки истории. 1856–1917. С. 313.

² Там же. С. 319.

³ Государственная Третьяковская галерея. История и коллекции. С. 44.

Однако предпринимаемые И. Э. Грабарем попытки реорганизации экспозиции воспринимались как противоречащие условиям завещания Третьякова, в частности, содержанию сделанной им приписки о том, что собрание нежелательно увеличивать или изменять. «Считалось, что в Галерее всё должно оставаться в том виде, в каком было в день смерти Третьякова, — писал в своих воспоминаниях И. Э. Грабарь, — ничего не может быть изменено, ни одна картина перевешана, ни одна скульптура переставлена, ни одно вновь приобретенное произведение нельзя было вешать в старых залах. Все это было чистейшим лицемерием»¹.

Вообще же, по сути, приписка не имела юридической силы, так как галерея была передана в дар Москве в 1892 году², всё же воля П. М. Третьякова требовала к себе должного уважения. Перед И. Э. Грабарем стоял вопрос: оставить коллекцию в неизменном виде, и тогда галерея не будет соответствовать современным научным представлениям и практическим нуждам посетителей, или сделать шаг к демократизации галереи, поступившись при этом волей её основателя. И. Э. Грабарь избрал второй путь. В своём выборе он руководствовался практикой крупнейших российских музеев: Русского музея и Эрмитажа, а также предложениями комиссии Московской городской думы, обследовавшей Третьяковскую галерею в 1911–1912 гг. В своём заключении от 29 апреля 1911 г. эксперты подчёркивали необходимость коренной перестройки экспозиции, а также подвергали критике Положения о галереи и тот его пункт, в котором оговаривалось требование ничего не менять в «третьяковской части собрания». Это требование было охарактеризовано как «совершенно не рациональное, стоящее в полном противоречии с указаниями выдающихся научных авторитетов»³. В этом вопросе мнение комиссии совпадало с мнением И. Э. Грабаря.

¹ Грабарь И. Э. Моя жизнь: Автобиография. Этюды о художниках. М., 2001. С. 246–247.

² Приписка к завещанию была сделана П. М. Третьяковым 9 мая 1898 г.

³ Государственная Третьяковская галерея. Очерки истории. 1856–1917. С. 244.

Начатая И. Э. Грабарём в 1913 г. реорганизация Галереи, завершилось к 1917 г. изданием «Каталога художественных произведений Городской галереи Павла и Сергея Третьяковых». Изданию каталога предшествовала обширная работа по научной инвентаризации произведений, в процессе которой были вынуты из рам и правильно атрибутированы более 4000 произведений, исследованы обороты картин. Каталог включал в себя результаты научного изучения коллекции: новые сведения об авторстве, уточнённые датировки, материал и технику, размеры, историю бытования произведений, способ поступления, а также план расположения экспонатов и алфавитный указатель.

Вместе с тем политика комплектования собрания Совета галереи на всём протяжении его деятельности, включая и период, когда во главе стоял И. Э. Грабарь, оставалась весьма осмотрительной. Как в отношении произведений старых мастеров, так и тем более произведений современных художников Совет руководствовался принципом самого строгого отбора, постоянно ощущая большую ответственность за то, чтобы не умалить уровень собрания П. М. Третьякова. При этом преимущественное внимание обращалось всё же на работы современных художников: по оценке исследователей, из примерно 300 живописных и графических произведений, поступивших в галерею в период с 1900 по 1912 гг., около трёх четвертей было куплено с выставок, главным образом, «Мира искусства», Союза русских художников, «Голубой розы» — художественных объединений, с которыми члены Совета галереи связывали своё представление о поступательном движении русского искусства¹.

Новые поступления периодически описывались в каталогах, издаваемых Третьяковской галереей. Проведённый нами анализ этих каталогов позволяет говорить о том, что после смерти П. М. Третьякова члены Совета галереи, в частности И. С. Остроухов, И. Э. Грабарь и др., продолжали собирать графические работы, в том числе и современных

¹ См.: Государственная Третьяковская галерея. История и коллекции. С. 44.

мастеров, однако особое внимание по-прежнему уделялось комплектованию живописи¹. Результаты нашего анализа каталогов на предмет комплектования графического собрания галереи представлены в таблице № 1 и таблице № 2.

Таблица № 1.

Количество рисунков, приобретённых
Советом галереи в период с 1901 по 1917 гг.

<i>Год поступлений</i>	<i>Количество поступивших произведений</i>
1901	6
1902	18
1903	6
1905	8
1906	7
1907	24
1908	13
1909	6
1910	15
1911	59
1912	8
1913	4
1914	51
1915	3
1916	16
1917	16
Всего	259

¹ См.: Каталог художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых. Приобретения Совета галереи после кончины П. М. Третьякова». М., 1914; Каталог художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых. Приобретения Совета галереи после кончины П. М. Третьякова». М. 1915.

Состав новых поступлений современного рисунка
в Третьяковскую галерею за период 1901–1917 гг.

<i>Автор</i>	<i>Количество поступивших произведений</i>
Е. Д. Поленова	11
Н. Н. Гриценко	4
М. А. Врубель	9
С. А. Коровин	2
С. В. Малютин	1
А. П. Рябушкин	3
Л. О. Пастернак	4
А. Я. Головин	1
В. В. Переплетчиков	1
В. А. Серов	52
Л. С. Бакст	2
К. А. Сомов	6
М. Х. Аладжалов	1
Н. В. Мещерин	5
В. Э. Борисов-Мусатов	13
И. Э. Грабарь	3
Е. А. Лансере	5
И. Я. Билибин	6
Б. М. Кустодиев	1
Н. Н. Сапунов	1
М. С. Сарьян	5
Н. С. Гончарова	1
З. Е. Серебрякова	1

«Каталог художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых»¹, вышедший под редакцией И. Э. Грабаря в 1917 г. и являвшийся одновременно учётной описью коллекции, показал немалые пробелы в собрании рисунка. Наиболее полно было представлено наследие А. Г. Егорова, Ф. П. Толстого, М. Н. Воробьева, К. П. Брюллова и П. А. Федотова, творчество же других художников было представлено лишь несколькими произведениями. Перед галереей стояла задача систематического пополнения собрания графики с целью наиболее полного отражения творчества не только отдельных художников, но и всей истории русского искусства. И решение этих задач стало возможно после Октябрьской революции.

1.2 Формирование коллекций графики

в контексте создания и реорганизации государственной музейной сети

После Октябрьской революции 1917 г. музейная сфера России подверглась кардинальным преобразованиям: стала складываться система государственного управления музейным делом, и началось построение государственной музейной сети как единой системы. В мае 1918 г. в структуре Наркомпроса был сформирован Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины, который, наряду с другими направлениями деятельности, занялся разработкой программ музейного строительства и управлением развитием музейной сети. Отдел возглавила Н. И. Троцкая, а её заместителем стал И. Э. Грабарь. Среди целей и задач Отдела по делам музеев, обозначенных в основных положениях о его деятельности, были «разработка Государственной музейной политики» и «создание Национального музейного фонда, который дал бы возможность приобретать

¹ См. Каталог художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых. Изд. 27. М., 1917. 321 с.

отдельные произведения в соответствии с интересом каждого музея, чтобы прекратить конкуренцию между музеями, привести в порядок все музейное дело республики»¹. Как писал искусствовед Я. А. Тугендхольд, «самый факт создания самостоятельного Отдела, как органа государственного, наделенного всей полнотой власти, явился актом революционного значения. <...> С образованием Отдела положено было начало планомерного государственного регулирования искусства — вместо прежней либеральной анархии и борьбы интересов. Отдел организовывал государственные закупки, художественные выставки, устраивал государственные конкурсы, создал государственный фонд и закупочную комиссию»².

В первые годы советской власти был принят ряд декретов и постановлений о национализации историко-культурного наследия, в частности Декрет СНК от 3 июня 1918 г. «О национализации Третьяковской галереи», Декрет СНК от 19 сентября 1918 г. «О запрещении вывоза и продажи за границу предметов особого художественного значения», Декрет ВЦИК от 27 декабря 1921 г. «О ценностях, находящихся в церквях и монастырях», Декрет СНК от 19 апреля 1923 г. «О специальных средствах для обеспечения государственной охраны культурных ценностей» и др. В результате принятых Декретов, а также национализации и конфискации в руках государства сосредоточилось колоссальное количество художественных произведений. Помимо этого, огромное количество культурных ценностей и произведений искусства находилось в национализированных дворцах, особняках, усадьбах. В случае отсутствия условий для основания музея или пополнения собрания уже существующих на местах музеев эти ценности вывозились в специально созданные хранилища Государственного музейного фонда³, который занимался

¹ Кузина Г. А. Государственная политика в области музейного дела в 1917–1941 гг. // Музей и власть. Ч. 1. М., 1991. С. 107.

² Тугендхольд Я. А. Искусство октябрьской эпохи. Л., 1930. С. 18.

³ В 1918–1919 гг. использовались названия «Национальный музейный фонд», «Государственный музейный фонд», «Единый национальный музейный фонд», «Национальный государственный фонд», «Единый государственный фонд». Впоследствии, с начала 1920-х гг., официально употребляемым стал

хранением, инвентаризацией и перераспределением предметов музейного значения между музеями и антикварной торговлей.

В этой связи И. Э. Грабарь, принимавший активное участие в разработке новой государственной музейной политики, писал: «Государственный Музейный фонд есть совокупность предметов искусства и старины, вливающих в единый центральный резервуар при Отделе по делам музеев и охране памятников искусства и старины и находящихся у него на учёте в государственных, общественных и частных хранилищах <...> Создание этого Фонда имеет задачей обеспечение большей стройности и целесообразности в деле распределения сокровищ искусства и старины по всем русским музеям, как центральным, так и местным, согласно разработанному государственному общему музейному плану <...> Распределение коллекций Фонда должно происходить как в целях создания новых музеев, так и в целях пополнения уже существующих»¹. Музейная коллекция признавалась «одной из главных мер, способствующих созданию нормальных условий музейной жизни — планомерную разгрузку существующих музеев и перераспределение находящихся в них коллекций, с целью придания большей цельности и индивидуальности каждому музею и искоренения хаотичности»².

В феврале 1919 г. в Петрограде прошла Первая Всероссийская конференция по делам музеев, посвященная итогам деятельности в сфере музейного строительства и дальнейшим задачам в области государственной музейной политики. Её активный участник, один из идеологов авангардного искусства и сотрудник изобразительного отдела Наркомпроса³ О. М. Брик, выступил с докладом «Музей и пролетарская культура». Одним из основных

термин «Государственный музейный фонд» (см.: Рябчикова Ф. Д. Государственный музейный фонд: возникновение и осмысление понятия (1918–1991 гг.) // Вопросы музеологии. 2018. № 9 (1). С. 40).

¹ Положение о Национальном Музейном Фонде, утвержденное соединенным заседанием трех музейных подотделов (маш., с рукоп. правками И. Э. Грабаря). 15.01.1919 г. // ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 15730. Л. 5.

² Грабарь И. Э. Задачи коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины. 1918 г. // ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 1081. Л. 3.

³ Отдел изобразительных искусств отвечал за художественное образование на всей территории РСФСР и за приобретение новых произведений искусства для музеев.

положений доклада был тезис о едином государственном фонде. Ф. Д. Рябчикова в работе отмечает, что ещё в декабре 1918 г., во время подготовки к конференции осуществлялась разработка подходов к определению Национального музейного фонда, которые были изложены в тексте Московской декларации, подготовленной искусствоведами П. П. Муратовым и И. Э. Грабарем. Декларация была оглашена 12 февраля 1919 г. на заседании художественно-гуманитарной секции конференции. «Национальный музейный фонд есть совокупность предметов искусства и старины, вливающих в единый мощный центральный резервуар при Отделе по делам Музеев и охраны памятников искусства и старины и находящихся у него на учете в государственных, общественных и частных хранилищах <...> Примечание: все коллекции ныне существующих русских музеев должны быть рассматриваемы так же, как составная часть Национального Музейного Фонда», — говорилось в декларации¹.

«Ценность коллекции», — считал О. М. Брик, — определяется организационным принципом, положенным в её основу. Надо выяснить, что представляет собой каждая коллекция и поскольку организующая её идея имеет право на существование. Объявляя принцип единого фонда, мы возлагаем на каждого хранителя музея обязанность доказывать, что его коллекции должны быть сохранены»². Также О. М. Брик предлагал создать особый орган, который должен был исследовать коллекции и принимать решения об их сохранении или расформировании; решить, можно ли выносить вещи из храмов и дворцов: «Мы никогда не решим вопрос, если не приложим иного критерия, кроме быта (если дворец немислим без вещей, то он не мыслим и без государя)»³. Ещё одним тезисом доклада было положение о том, что никакие «случайные, бытовые, любительские и тому подобные коллекции» не имеют права на неприкосновенность. Могут быть

¹ См.: Рябчикова Ф. Д. Государственный музейный фонд: возникновение и осмысление понятия (1918–1991 гг.) // Вопросы музеологии. 2018. № 9 (1). С. 41–42.

² Брик О. М. Музеи и пролетарская культура // Музееведческая мысль в России XVIII–XX веков: сб. документов и материалов. М., 2010. С 471.

³ Там же.

сохранены только научные коллекции, поскольку жизнеспособна их организационная идея. «Итак, государственный музейный фонд должен быть декретирован как принцип, причём каждое отдельное собрание должно доказывать своё право на сохранение»¹.

В дополнение и развитие декретов Совета Народных Комиссаров от 19 сентября 1918 г. и 10 октября того же года, в целях сохранения коллекций и отдельных предметов, имеющих художественно-историческую ценность, обеспечения стройности и цельности в деле распределения сокровищ искусства и старины по всем русским музеям, как центральным, так и местным, и для проведения в них единого плана общегосударственного музейного строительства, был учреждён Единый Национальный музейный фонд на нижеследующих условиях: «1. Все произведения искусства и старины, где бы таковые не находились на протяжении всей территории РСФСР, сим объявляются достоянием Республики. 2. Все предметы и коллекции, признанные Всероссийской Коллегией, подлежат принятию в национальный музейный фонд, переходят в её распоряжение <...> 5. Соккрытие художественно-исторических ценностей и невыполнение постановлений Всероссийской Коллегии по делам Музеев для проведения сего декрета в жизнь карается по всей строгости законов революционного времени»².

Таким образом, Национальный музейный фонд определялся как совокупность предметов, взятых на учёт конкретным органом государственной власти, а также предметов, уже хранящихся в музеях. Указанный подход был новаторским для того времени, поскольку впервые в истории на государственном уровне декларировалась идея объединения уже сложившихся музейных собраний в совокупный фонд. Это предполагало также возможность их перераспределения между музеями. В частности, в материалах подготовки к конференции отмечалось: «Все существующие

¹ Брик О. М. Указ. соч. С. 472.

² Проект декрета об учреждении единого национального музейного фонда. 1919 г. // ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 15749. Л. 2.

музеи должны рассматриваться как национальный музейный фонд, то есть весь состав их служит материалом для перегруппировки между музеями»¹.

По мнению Я. А. Тугендхольда, создавая национальный музейный фонд и Всероссийскую закупочную комиссию, государство выступало «не только в роли мецената искусства, но и просветителя страны. Дело шло о том, чтобы создать ресурсы для систематического насыщения искусством всех наших музеев вплоть до глухой провинции»². Согласно данным Г. А. Кузиной, к началу 1923 г. в хранилищах Государственного музейного фонда находились огромные ценности, собранные в результате национализации, конфискации, секвестра, дарений и закупок: 110 тыс. предметов в Москве и более 144 тыс. в Петрограде³. В 1927 г. было принято решение о ликвидации Государственного музейного фонда, а со временем ликвидировались и его хранилища. Из этих хранилищ пополнялись коллекции центральных и местных музеев, а часть предметов поступала во внешнеторговую организацию «Антиквариат» для экспорта за границу. Таким образом, Государственный музейный фонд как собрание–хранилище и как орган управления прекратил своё существование.

Среди декретов и постановлений, изданных советским правительством относительно конкретных коллекций и музеев, одним из первых был принят Декрет о национализации Третьяковской галереи, изданный 3 июня 1918 г. Советом народных комиссаров (Совнарком). Галерея, которая «является по своему культурному и художественному значению учреждением, выполняющим общегосударственные просветительные функции»⁴, перешла в ведение Народного комиссариата просвещения, а её директором был назначен И. Э. Грабарь.

После революции пополнением коллекции, как и всеми другими задачами в галерее занимался Научно-художественный совет, который

¹ Цит. по: Рябчикова Ф. Д. Указ. соч. С. 42.

² Тугендхольд Я. А. Указ. соч. С. 19.

³ Кузина Г. А. Указ. соч. С. 127.

⁴ Декрет Совета Народных Комиссаров от 3 июня 1918 г. О национализации Третьяковской галереи // Декреты Советской власти. Том II. 17 марта – 10 июля 1918 г. М., 1959. С. 389.

состоял из директора музея И. Э. Грабаря и хранителей пяти отделов. В ноябре 1918 г. на заседании Совета было заслушано сообщение Н. М. Щекотова по вопросу закупок, который обсуждался в Отделе по делам музеев в Наркомпросе. За галереей было закреплено право осуществлять собственную закупочную деятельность — «право автономного приобретения» и право по собственному выбору пополнять собрание работами художников-авангардистов¹.

Уже на первых заседаниях Совета И. Э. Грабарь поставил вопрос о необходимости приобретать не только живописные работы, но и произведения графики, уделяя особое внимание работам мастеров новых художественных школ. Я. А. Тугендхольд отмечал также и тот факт, что вместе с «расцветом графики» приходится констатировать крайне малую осведомлённость широких слоёв читателя и зрителя об этом расцвете, крайне редкое устройство у нас графических выставок и скудную литературу, посвященную графике².

И. Э. Грабарь также считал важным приобретать в собрание галереи гравюры и рассматривать миниатюру как особый вид искусства. Кроме того, в одном из своих докладов он обосновал необходимость собирать не только экспозиционные произведения графики, но и архивные, представляющие главным образом научный интерес. Также было отмечено, что галерея признаёт желательным приобретение рисунков новых русских художников, а именно: И. И. Машкова, П. П. Кончаловского, П. В. Кузнецова, М. Ф. Ларионова, Н. С. Гончаровой, В. Е. Татлина³. В одном из производственных планов Третьяковской галереи на 1922 г. отмечалось, что «русский рисунок до сих пор не разработан совершенно. Коллекция рисунков Галереи была случайна и не исчерпывала предмета. Лишь в 1921 году, с

¹ См.: Брук Я. В. К истории собирательства произведений Марка Шагала в Третьяковской галерее: 1920-е годы // Третьяковские чтения. 2016: материалы отчетной научной конференции. М., 2017. С. 275.

² См.: Тугендхольд Я. А. Указ. соч. С. 50–51.

³ Журнал III Заседания Научно-Художественного Совета Государственной Третьяковской галереи от 8 июля 1919 г. // ОР ГТГ. Ф. 8.П. Ед. хр. 4. Л. 6.

получением собрания рисунков бывшего собрания С. А. Бахрушина¹ и с начавшимся планомерным пополнением Галереи в этом отношении, Галерея стала располагать действительно большим материалом»².

В 1923 г. новый концептуальный подход к формированию собрания графики обозначил И. Э Грабарь: «Теперь, когда над галереей не висит зловещий запрет Думы приобретать вещи, не предназначенные непосредственно для повески в залах, необходимо приступить к планомерному собирательству рисунков русских художников и скульпторов целыми партиями, портфелями и папками. Для выявления облика мастера нужны не одни законченные рисунки, но и наброски, первые мысли произведения. Одновременно должен быть поставлен со всей определённой и вопрос об образовании гравюрного отдела при отделе рисунков, без которого невозможна никакая организованная работа по научной инвентаризации и авторизации коллекции галереи. Сюда же относятся миниатюры. <...> В галерее миниатюра должна быть представлена в таком разрезе, чтобы она четко отмежёвывалась от прикладного искусства, так и от иконографического материала»³.

Этот подход в полной мере разделял известный искусствовед и музейный деятель А. В. Бакушинский, возглавивший в 1924 г. Отдел рисунка в Третьяковской галерее. Как исследователю ему был присущ глубокий интерес ко всем видам графики. Серьезное изучение им станкового рисунка нашло своё отражение, с одной стороны, в желании показать его взаимосвязь с живописью и скульптурой, с другой стороны, в стремлении выявить его эстетическую ценность как самостоятельного вида искусства. «Рисунок, который не ведет, как нечто подсобное, предварительное к форме более завершённой, в которой может быть выражен окончательно творческий замысел; рисунок, форма которого себе довлеет и с предельной полнотой

¹ Собрание С. А. Бахрушина представляло собой коллекцию графических работ русских художников XVIII – первой половины XIX вв.

² Производственный план Государственной Третьяковской Галереи на 1922 год. // ОР ГТГ. Ф. 8.П. Ед. хр. 18. Л. 15.

³ Цит. по: Государственная Третьяковская галерея. История и коллекции. С. 441.

выражает образ и его творческое содержание, должен быть признан вполне независимым от всякого иного рода искусства»¹, — считал А. В. Бакушинский.

Одну из главных задач Отдела рисунка А. В. Бакушинский видел в систематическом пополнении коллекции по следующим направлениям: «а. рисунок как самостоятельный род искусства, б. рисунок как подготовка к производству в другом материале, в. техника и материал рисунка»². Согласно его концепции, Отдел рисунка должен был прослеживать эволюцию художественной формы, поэтому в основу комплектования коллекции графики был положен принцип заполняемости пробелов. Уже в первые послереволюционные месяцы сотрудниками галереи велась работа по точному выяснению пробелов в коллекциях галереи и систематическому их пополнению путём учёта «освобожденного революцией материала»³, для чего производились непрерывные осмотры московских хранилищ Государственного музейного фонда и командировки на места. Также Советом галереи был предпринят планомерный осмотр мастерских московских и ленинградских художников.

На протяжении 1925–1926 гг. на заседаниях Учёного совета шла дискуссия о составе Отдела рисунка в галерее и о положении рисунка вообще: «в прениях было отмечено расхождение между теоретическим и практическим определением рисунка <...> Является ли рисунок самобытным искусством»⁴. Для практических целей предлагалось взять «чисто условное деление по материалу, относя перо, карандаш, акварель, в порядке хранения, к рисунку»⁵. Относительно вопросов хранения произведений в Отделе графики был сделан следующий вывод: «признавая твердоустановлено то

¹ Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции. Каталог приобретений Галереи 1917–1927. С вводной статьей А. В. Бакушинского и краткими биографиями художников. М., 1928. С. 11.

² Журнал II Заседания от 21 января 1924 г. // ОР ГТГ. Ф. 8.П. Ед. хр. 48. Л. 7.

³ Отчет о деятельности Третьяковской галереи за 1924–1925 гг. // ГА РФ. Ф. А-2307. Оп. 3. Д. 59. Л. 79.

⁴ Журнал III Заседания Научно-художественного Совета Государственной Третьяковской Галереи от 27 января 1925 г. // ОР ГТГ. Ф. 8.П. Ед. хр. 79. Л. 5.

⁵ Там же.

положение, что рисунок не может быть совершенно оторван от живописи, что единство их экспозиции диктуется требованиями музееведческой мысли. Оторвано и самостоятельно этот отдел существовать не должен»¹. Однако в своем докладе А. В. Бакушинский отмечал, что Отдел рисунка должен быть развернут в самостоятельном помещении, а в самой галерее вместе с маслом рисунки должны выставляться лишь в исключительных случаях и в минимальном размере².

Важнейшими источниками пополнения собрания Третьяковской галереи в целом и коллекции графики в частности были московское и ленинградское отделения Государственного музейного фонда. Из хранилищ фонда в галерею поступили как отдельные произведения, так и целые коллекции, включавшие в себя, наряду с живописью, графику, скульптуру, иконопись и предметы декоративно-прикладного искусства. Таковы были, например, собрания С. А. Щербатова, П. И. и В. А. Харитоненко, художественные коллекции из подмосковных усадеб Шереметьевых, Орловых-Давыдовых³.

Проведенный нами анализ Книг поступлений показал, что из Государственного музейного фонда в собрание галереи поступило 609 графических произведений: рисунки старых мастеров (С. М. Воробьева, К. К. Гампельна, А. М. Дондукова-Корсакова, А. О. Орловского, П. Ф. Соколова и др.), произведения художников XIX–начала XX вв., а также работы художников-авангардистов начала XX в.

Важным источником пополнения графического собрания Третьяковской галереи стали уже сложившиеся коллекции и отдельные произведения, переданные государством в ходе реорганизации музейной сети. До революции музейная сеть складывалась более двух веков. К 1917 г. в

¹ Журнал IV Заседания Научно-художественного Совета Государственной Третьяковской Галереи от 27 мая 1925 г. // ОР ГТГ. Ф. 8.П. Ед. хр. 79. Л. 15.

² Протокол Заседания научных сотрудников Г.Т.Г. от 5 июня 1926 г. // ОР ГТГ. Ф. 8.П. Ед. хр. 121. Л. 8.

³ Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «Уч. оп». Л. 240–244, 255–256, 258–259, 262, 266–267, 285.

Петрограде и Москве были созданы музеи с собраниями общенационального, а в ряде случаев и мирового значения. В провинции формировались музейные коллекции, характеризующие природу, историю и экономику края. Широкое распространение получило частное коллекционирование. Эти музеи вместе с национализированными частными коллекциями составили ядро государственной музейной сети в первые годы советской власти¹.

Надо сказать, что задача построения государственной музейной сети страны как единой системы активно обсуждалась уже в феврале 1919 г. на Первой Всероссийской конференции по делам музеев. В начале 1920-х гг. эта проблема стала решаться в том числе путём централизации и профилирования музеев, то есть уточнялся профиль музея, и к крупным учреждениям в качестве филиалов присоединялись «малые» музеи того же профиля. Эту работу проводили специальная комиссия ВЦИК и Музейный отдел Наркомпроса².

В своём докладе о принципах присоединения филиалов к центральным музеям комиссия подчеркнула, что объединение это «не должно быть понимаемо как систематическое поглощение и растворение малых музеев большими, как поголовное обращение ныне самостоятельных малых музеев в простые части музеев больших. Объединяемые музеи <...> должны сохранять автономию своей научной работы <...>, известную свободу пополнения коллекций и известную их неприкосновенность»³.

В рамках этой реорганизации Третьяковская галерея стала центральным музеем русского искусства. Её коллекции западноевропейской живописи XIX в. были переданы в Музей изящных искусств, а собрание галереи пополнилось произведениями русского искусства из ряда музеев и частных собраний. В качестве филиалов к ней были присоединены Цветковская галерея, Музей иконописи и живописи И. С. Остроухова⁴.

¹ См.: Формирование государственной музейной сети (1917–I половина 60-х гг.) / Равикович Д. А. М., 1988. С. 14–15.

² См.: Там же. С. 55.

³ Там же. С. 57.

⁴ Там же. С. 62.

Цветковская галерея считается первым крупным собранием русского рисунка. Её создатель Иван Евменьевич Цветковым (1845–1917)¹ — банковским служащим и собирателем живописи и графики русской школы, основателем частной картинной галереи, в коллекции которого были отражены все этапы развития рисовального искусства в России. И. Е. Цветков начал свою собирательскую деятельность с 1880-х гг. «сначала без особой системы, по-любительски, а потом, с течением времени, по некоему, хотя и не вполне и не всегда, в силу обстоятельств, выраженному плану»². Замысел собирателя определялся прежде всего ограничением материала произведениями русских художников, а дальше наметилась и осуществлялась мысль собирания преимущественно рисунков русских мастеров. Он собрал и хранил более тысячи рисунков русских художников, представляющих огромную ценность для истории отечественного искусства³. Но основное увлечение коллекционера составляли рисунки передвижников. Термин «рисунок» понимался широко, как всё нестанковое, выполненное в любой манере и материале на бумаге, исключая технику масляной живописи. Процесс коллекционирования начался при весьма благоприятных условиях: в то время других коллекционеров, в том числе и П. М. Третьякова, графика интересовала мало, ещё не было такой интенсивной «охоты» за ней. И. Е. Цветков первым в Москве обратил внимание на собирание этого художественного материала, определившего собой основной тип будущей галереи. Благодаря этим условиям, он оказался обладателем богатейшего собрания рисунков русских мастеров, охватывающего собой развитие этого вида художественного творчества.

28 апреля 1909 г. И. Е. Цветков передал в дар Москве своё собрание и двухэтажный особняк на Пречистенской набережной, в котором размещались его коллекции, и до конца жизни оставался хранителем художественной

¹ См.: Полунина Н. М., Фролов А. И. Указ. соч. С. 379.

² Цит. по: Бакушинский А. В. Живопись и рисунок XVIII–XIX вв. в Цветковской галерее. М.-Л., 1925. С. 5.

³ См.: Полунина Н. М., Фролов А. И. Указ. соч. С. 380.

галереи. Комиссия под руководством попечителя Третьяковской галереи И. Э. Грабаря приняла в ведение города 1966 произведений искусства, в том числе 429 картин, 1499 рисунков и 38 скульптур русских художников¹.

В 1925 г. Цветковская галерея была присоединена к Третьяковской галерее². «Цветковское собрание рисунков открывает широкие исследовательские возможности как в области историко-художественных, так и чисто технических изысканий, — писал в 1925 г. А. В. Бакушинский. — <...> Собрание даёт богатые, почти неисчерпаемые данные по истории всех существующих в русском искусстве способов выполнения и профессионально-технической обработки рисуночного материала, по внутренней эволюции каждого отдельного способа в связи с тем или иным материалом, наконец, по характеристике самого процесса выполнения. Так, например, возможно проследить историю карандашного рисунка, рисунка пером, пастели, и — особенно — акварели, историю их взаимоотношений, отношения к маслу, скульптуре и архитектуре на фоне общего развития русского искусства»³.

В 1926 г. филиал закрыли: все рисунки, почти полторы тысячи, и сто картин поступили в Отдел рисунка Третьяковской галереи, а остальная часть коллекции была передана провинциальным музеям⁴. Из Цветковской галереи в фонды Третьяковской галереи были переданы рисунки старых мастеров: В. Л. Боровиковского, С. Ф. Щедрина, А. П. Брюллова. Но большую часть составили рисунки и акварели художников, творивших на рубеже столетий: В. Е. Маковского, И. Е. Репина, В. М. Васнецова, В. Д. Поленова.

Как уже отмечалось, одним из источников пополнения графических коллекций Третьяковской галереи стали произведения, переданные из Румянцевского музея. Первые гравюры русских мастеров появились в его

¹ См.: Кузаков С. В. Иван Евменьевич Цветков и его галерея (1845–1917). Казань, 1996. Вып. 2. С. 59–60.

² См.: Там же.

³ См.: Бакушинский А. В. Живопись и рисунки XVIII–XIX столетий в Цветковской галерее. С.6.

⁴ См.: Полунина Н. М., Фролов А. И. Указ. соч. С. 382.

собрании в 1864 г., когда А. И. Ивановский передал 49 гравюр. Отдел гравировального искусства и фотографии собирал также рисунки европейских и русских мастеров. В 1876 г. через посредничество Археологического института в Риме по завещанию архитектора С. А. Иванова (брата художника А. А. Иванова) Румянцевский музей получил альбомы и рисунки А. А. и С. А. Ивановых и К. П. Брюллова. В 1892 г. был передан 181 рисунок А. А. Иванова — эскизы росписей на библейские сюжеты. Когда императорская семья передала картину «Явление Христа народу» вместе с эскизами к ней, музей стал обладателем наиболее полного собрания работ Александра Иванова¹.

В 1925 г., после реорганизации Румянцевского музея, собрание рисунков и акварелей А. А. Иванова было передано в Третьяковскую галерею. Галерея стала обладательницей более 700 отдельных листов и 39 альбомов художника, включающих в себя рисунки-штудии с обнажённой натуры, подготовительные эскизы и этюды к живописным произведениям, пейзажи, сцены бытового жанра, исполненные акварелью². Особое место в наследии Александра Иванова занимает акварельный цикл библейских этюдов, который в художественном и эмоциональном отношении не уступает его знаменитому полотну «Явление Христа народу».

Ценная коллекция рисунков поступила в Третьяковскую галерею из Музея иконописи и живописи им. И. С. Остроухова. Особенность собрания Ильи Семеновича Остроухова (1858–1929) — художника, общественного деятеля, собирателя живописи и древнерусского искусства, основателя частного общедоступного музея — состояла в том, что в нём преобладали этюды, ибо именно их он ценил и стремился приобретать. И. С. Остроухов наряду с собранием древнерусского искусства составил и графическую коллекцию³. Отличительной чертой её был чисто художественный подход к

¹ См.: Ермакова М. Е. Кабинет гравюр Румянцевского музея: судьба собрания. 1861–1924 годы. // Книга в пространстве культуры (сб. статей). М., 2006. Вып. 1 (2). С. 4–5.

² Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «Уч. оп». Л. 434–469.

³ См.: Полунина Н. М., Фролов А. И. Указ. соч. С. 250.

отбору рисунка. По оценке И. Е. Репина, И. С. Остроухов владел «небольшой, но отборной на редкость по красоте и значению коллекцией рисунков»¹. Коллекционер тщательно записывал все сведения о новых поступлениях в музей, собственноручно составлял каталоги. Эти записи позволяют с достаточной полнотой проследить «биографию» коллекции. К 1917 г. в её состав входило 117 икон, свыше шестисот предметов церковной утвари, акварели и рисунки русских художников, живописные произведения русских мастеров, около сорока работ западноевропейских мастеров, до двух десятков скульптуры².

В 1918 г. частный музей был национализирован, владелец был назначен пожизненным хранителем, а сам особняк, где размещалась коллекция, был присоединён к Третьяковской галерее и получил название «Музей иконописи и живописи им. И. С. Остроухова». Коллекционер умер 8 июля 1929 г., после чего музей был ликвидирован, а произведения разошлись по фондам Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, музея-усадьбы В. Д. Поленова³.

В коллекции И. С. Остроухова имелись произведения мастеров XVIII–начала XIX вв. Но особенно полно было представлено творчество современников И. С. Остроухова, в частности, художников В. И. Сурикова, В. А. Серова, И. Е. Репина, М. А. Врубеля, работы которых, после присоединения музея к Третьяковской галерее дополнили уже имеющиеся коллекции произведений этих авторов в её собрании.

Таким образом, в ходе кардинальных преобразований музейной сферы страны в послеоктябрьское десятилетие, создания Государственного музейного фонда и построения государственной музейной сети как единой системы перед Третьяковской галереей открылись широкие возможности для пополнения графических коллекций работами старых мастеров, произведениями художников, творивших на рубеже столетий, а также

¹ Полупнина Н. М., Фролов А. И. Указ. соч. С. 251.

² Там же. С. 253.

³ Там же. С. 253.

небольшим количеством рисунков представителей авангарда. Новые поступления середины 1920-х гг. — из Государственного музейного фонда, Цветковской галереи, Румянцевского музея и Музея иконописи и живописи им. И. С. Остроухова — стали важным фактором процесса формирования в Третьяковской галерее систематического собрания отечественной графики.

1.3 Комплектование коллекции современного рисунка

В первое послереволюционное десятилетие Третьяковская галерея стала уделять большое внимание комплектованию современного рисунка, чему способствовали взгляды и идеи А. В. Бакушинского. Оценивая значение этого вида графики, он, в частности, писал: «Рисунок, как вид искусства, привлекает в наши дни особое и острое внимание. Если признать в известной мере служебный характер рисунка для искусства старого, то в искусстве современном рисунок приобретает прочно равноправие и самостоятельность рядом с живописью и гравюрой. Этот факт служит фоном для двух явлений ещё более новых и как будто неожиданных. Во-первых, рисунок, подобно гравюре, становится качественно выше, сильнее, интереснее живописи. В современном русском искусстве такое сопоставление особо убедительно. Во-вторых, многие художники становятся по преимуществу рисовальщиками, создавая особую культуру рисунка»¹.

Как впоследствии пояснял на одном из заседаний А. В. Бакушинский, в основу комплектования коллекции графики был положен принцип заполняемости пробелов, в соответствии с которым необходимо было отразить этапы эволюции художников, уже представленных в галерее, а также собрать произведения, характеризующие деятельность различных художественных группировок — Общества московских художников (ОМХ),

¹ Рисунок XX века: каталог собрания Государственной Третьяковской галереи. Т. 3, кн. 1. М., 2006. С. 12.

Ассоциации художников революционной России (АХРР), 4 искусства и др. Коллекция нуждалась в пополнении произведениями художников «левого» направления за 1919, 1920, 1921 гг. и «правого» — по линии «АХРР». Планировалось комплектовать также подсобный рисунок и иллюстративно-производственный рисунок, поскольку эти виды графического искусства совсем не были представлены в собрании галереи¹.

В первые послереволюционные годы художественную жизнь России представляли разнообразные движения, направления, стили, школы; многие из них в основу своего творчества положили эксперимент с цветом и формой и впоследствии вошли в историю искусства под собирательным названием авангард. Но на рубеже 1910-х–1920-х гг. чаще употреблялись термины, которые подчеркивали либо оппозиционность искусства — «левые художники», либо новизну искусства, его временной вектор — «будущники», «будетляне», «футуристы». Термин «футуристы» был предпочтительнее в силу его интернационального использования, и после революции им стали обозначать всех левых художников². Термин «левое искусство» вошел в употребление после «Выставки картин левых течений», прошедшей в апреле – мае 1915 г. в «Художественном бюро Н. Е. Добычиной» в Петрограде. Наравне с понятием «футуризм» он обозначал новаторское искусство³.

Стремление «левых художников» к полному обновлению искусства и жизни совпало с революционной атмосферой, провозглашавшей ломку старого мира. «В футуризме, — писал А. В. Луначарский, — есть одна прекрасная черта — это молодое и смелое направление. И поскольку лучшие его представители идут навстречу коммунистической революции, постольку они легче могут стать виртуозными барабанщиками нашей красной

¹ Протокол Заседания от 2 июля 1928 года, посвященного общественному просмотру произведений, предложенных к покупке Государственной Третьяковской галереей // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 51. Л. 1.

² См.: Ельшевская Г. Русский авангард // Arzamas Academy [Сайт]. – URL: <https://arzamas.academy/materials/1202> (дата обращения: 21.04.2021).

³ См.: Ракитин В. И. Левое искусство // Энциклопедия русского авангарда [Сайт]. – URL: <http://rusavangard.ru/online/history/levoe-iskusstvo/> (дата обращения: 21.04.2021).

революции»¹. Сами футуристы считали себя выразителями пролетарской идеологии. В 1918 г. в первом номере газеты «Искусство коммуны» была помещена программная статья «Дренаж искусства», в которой футуризм объявлялся идеологией пролетариата. Её автор, один из теоретиков русского авангарда О. М. Брик, писал: «Точка зрения футуризма — точка зрения пролетариата. Футуризм и есть пролетарское искусство»².

Художественный критик и один из организаторов музейного дела Н. Н. Пунин объявлял художников-футуристов обладателями «революционной мудрости и творческих художественных идей». Основным лейтмотивом его выступления на Первой Всероссийской конференции по делам музеев в 1919 г. был призыв к разрушению старого искусства, к «отрешению от благоговейного отношения к памятникам прошлого»³. Широко известны и критические высказывания К. С. Малевича в отношении традиционного художественного музея. «...Нужен ли Рубенс и пирамида Хеопса, нужна ли блудливая Венера пилоту в выси нашего нового познания? <...> Современности нашей нужна только живая жизненная энергия, ей нужны летающие железные балки, да семафоры цветные в новом пути»⁴, — писал К. С. Малевич в своём очерке «О музее».

Негативное отношение к традиционным музеям, по мнению А. Б. Закс усугублялось ещё и тем, что крупные художественные музеи, не признавая подлинным искусством работы «левых» направлений, стремились комплектовать фонды современными произведениями лишь тех мастеров, которые получили признание ещё до революции. «Чтобы послужить ценным материалом для будущих музейных деятелей, новым художникам, — писал К. С. Малевич, — надлежало пройти вековой стаж подвалов и чердаков, быть

¹ Галин С. А. Исторический опыт культурного строительства в первые годы советской власти (1917–1925 гг.). М., 1990. С. 127.

² Горбунов В. В. Разработка В. И. Лениным проблемы культурного наследия. М., 1980. С. 53.

³ См.: Закс А. Б. Речь А. В. Луначарского на конференции по делам музеев // Археологический ежегодник за 1976. М., 1977. С. 212.

⁴ Малевич К. С. О музее // Авангардная музеология. М., 2015. С. 238–239.

заплеванными прессой и общежитием»¹. Поэтому «левые» художники, со своей стороны, считали необходимым передать им функции комплектования фондов, создания экспозиции и дело художественного воспитания.

Такая позиция некоторое время находила поддержку и в Отделе ИЗО Наркомпроса, в одной из деклараций которого говорилось: «художники как единственно компетентные в вопросах современного искусства и как силы, создающие художественные ценности, только одни и могут вести приобретениями современного искусства и руководить делом художественного воспитания страны»². Я. А. Тугендхольд отмечал: «Диктатура левых возникла естественно-органическим путем — эта была та молодежь, которая была более всего обездолена при старом режиме и проявила себя более всего активной и творческой при режиме революции»³.

В русле послереволюционных культурных преобразований ведущие «левые» художники — К. С. Малевич, В. В. Кандинский, В. Е. Татлин, А. М. Родченко и другие — в 1918 г. выступили с инициативой создания Музея живописной культуры (МЖК), которая получила мощную поддержку со стороны отдела ИЗО Наркомпроса и наркома А. В. Луначарского. «То были годы подлинной бури и натиска, когда наши художники внезапно и впервые перестали чувствовать себя отщепенцами, “лишними людьми”; когда художественная молодежь, еще вчера отверженная и безработная, вышла из подполья, очутилась на гребне волны, получила в свое полное распоряжение улицы и площади города. <...> То были годы, когда в упоении, в прибое молодой энергии казалось, что нет ничего легче, как сразу же сжечь за собою все корабли старой буржуазной культуры и тотчас же на обломках прошлого воздвигнуть здание новой культуры — пролетарской. То были годы, когда вопреки блокаде, нищете и голоду казалось, что искусство

¹ Цит. по: Карасик И. Н. К истории петроградского авангарда 1920–1930-е годы: События, люди, процессы, институты : автореф. ... д-ра искусствоведения в форме науч. доклада : 17.00.04. М., 2003. С. 11.

² Кан Д. Современная западная музейная теория: что она может сказать о русских музеях эпохи революции и о современном музееведении? // Русский авангард: проблемы репрезентации и интерпретации. Сб. по материалам конференции. СПб., 2001. С. 48–49.

³ Тугендхольд Я. А. Указ. соч. С. 19.

тотчас сможет приступить к созданию новой среды, новой жизненной обстановке, к новому оформлению всего быта. <...> То были годы, когда, несмотря на весь новый, “ударный” темп жизни, люди находили время и силы “митинговать” об искусстве, решая вопрос: быть ли ему “храмом” или “заводом”, и более того — быть ли ему вообще или не быть»¹, — писал об этом времени Я. А. Тугендхольд. Это было то непродолжительное время, когда задачи новой власти и интересы «левых» художников-реформаторов совпадали. В тезисах художественного сектора Наркомпроса и ЦК Всерабиса об основах политики в области искусства, в частности, указывалось: «Искусство разделено на целый ряд направлений. Пролетариат только вырабатывает свой собственный художественный критерий, и поэтому ни государственная власть, ни профессиональный союз не должны считать ни одного из них государственным, оказывая в то же время всяческое содействие новым исканиям в области искусства»².

Московский Музей живописной культуры задумывался не только как пространство для демонстрации современного, по большей части «левого» искусства, но и как музей-лаборатория, исследующий новаторские методы художественного творчества, разрабатывающий новейшие приемы современного искусства и занимающийся обучением творческой молодежи³. В 1918 г. при Музейном бюро отдела ИЗО Наркомпроса была создана специальная Закупочная комиссия, в которую вошли преимущественно «левые» художники, но были и реалисты-классики. «В результате, — отмечает А. И. Карлова, — новейшие художественные поиски и эксперименты живущих художников впервые не только стали объектом музейного коллекционирования, но были объявлены вершиной и лучшими

¹ Цит. по: Тугендхольд Я. А. Указ. соч. С. 16.

² Тезисы художественного сектора НКП и ЦК РАБИС об основах политики в области искусства. // Наследие А. В. Луначарского. Философия, политика, искусство, просвещение [Сайт]. – URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/russkoe-sovetskoe-iskusstvo/prilozhenie-2-k-state-iskusstvo/> (дата обращения: 30.11.2019).

³ См.: Сарабьянов А. Д., Пчёлкина Л. Р. МЖК (Музей живописной культуры) // Энциклопедия русского авангарда [Сайт]. – URL: <http://rusavangard.ru/online/history/mzhk/> (дата обращения: 30.03.2021).

достижениями всей истории искусства. Более того, и в истории искусства ценными признавались лишь изобретения и новаторство»¹.

Эту точку зрения разделял и Я. А. Тугендхольд, в частности он писал: «Вопреки призывам бросить кисти и взяться за производство вещей, первые годы после революции отмечены у нас развитием станкового искусства и притом отвлеченного, беспредметного — чисто формальным экспериментаторством. Супрематические холсты и контр-рельефы были для художников самодовлеющими. Дело шло о том, чтобы поднять самую живопись, т.е. отвлеченное, станковое искусство, до степени “хорошо сделанных” вещей. Художник приравнивался к высококачественному товаропроизводителю»².

В июле 1923 МЖК перешел в ведение Музейного отдела Главнауки, а в январе 1924 стал филиалом Государственной Третьяковской галереи. Он переехал в левое крыло здания ВХУТЕМАСа, где развернулась самая представительная из его экспозиций.

Надо сказать, что уже в 1921–1922 гг. отношение власти к «левому» искусству стало меняться. В мае 1921 г. В. И. Ленин высказал опасения по поводу широкого распространения футуристических произведений и предлагал поддержать реалистическое направление в искусстве. «Прошу Вас помочь мне в борьбе с футуризмом и т. п.... Нельзя ли найти надежных антифутуристов?»³ — писал он в письме от 6 мая.

В январе 1922 г. А. В. Луначарский в одной из статей цикла «Советское государство и искусство» писал: «В такую эпоху, как наша, искусство должно было бы прежде всего быть идеологией, как это и бывало во времена предыдущих революций <...> Оно должно было бы быть способом организации эмоций народных масс в их нынешнем ураганном движении»⁴.

¹ Карлова А. И. Музей современного искусства в советской и российской культуре // Вестник СПбГУ. 2009. Вып. 4. С. 133.

² Тугендхольд Я. А. Указ. соч. С. 21.

³ Цит. по: Галин С. А. Указ. соч. С. 127, 17.

⁴ Цит. по: Луначарский А. В. Советское государство и искусство // Наследие А. В. Луначарского. Философия, политика, искусство, просвещение [Сайт]. — URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-7/sovetskoe-gosudarstvo-i-iskusstvo/> (дата обращения: 09.02.2021).

Между тем «правые» художники в большинстве своем далеки от революции по настроению, считал нарком, а «левые», более к революции близкие, в своем творчестве проявляют тенденцию к чистому формализму, к полной пустоте содержания и беспредметности, и «пока они отвергают идейное и образное содержание художественного произведения», никакого идеологического искусства они дать не могут.

В августе 1921 г. вышло Постановление (Приказ № 719), в котором работа отдела ИЗО Наркомпроса в деле закупки признавалась неудовлетворительной. Наркомпросу в его практической деятельности, следовало «не проводить политику в интересах групп и течений, обеспечить в первую очередь возможность художественного развития реалистического течения в живописи и скульптуре»¹. Руководящими принципами в области искусства объявлялись «равноценность всех направлений в искусстве при условии талантливости, полезности и здоровой оригинальности»².

Как отмечает исследователь В. С. Манин, в художественной жизни страны стали появляться перегруппированные творческие силы, которые переняли лозунг пропаганды советской действительности, перехватив инициативу у авангардных художников. Искусство стало средством агитации, «живыми картинками недавнего героического прошлого»³. По мнению В. С. Манина, «левые руководители отдела ИЗО потерпели поражение, поскольку не смогли решить основную задачу — утверждение искусства в качестве средства пропаганды социалистических идей. В 1922 г. в руководстве отдела «левых» художников сменили пролетарские «правые» художники⁴. Об этом писал и Я. А. Тугендхольд: «“Левые” не поняли духа времени, они остались на тех же позициях — разве лишь перешли к фотомонтажу. Левые по самому существу своему были скорее разрушителями, чем созидателями; эту роль они выполнили. Так произошло

¹ Постановление (Приказ № 719) от 07.08.1921 // ГА РФ. Ф. А-2307. Оп. 3. Д. 28. Л. 274.

² Манин В. С. Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917–1941 гг. М., 1999. С. 107.

³ Там же. С. 98.

⁴ Там же. С. 94.

то, что новый сюжетный реализм, инициатива которого исходила от АХРР, оказался по своему рождению вовсе не новым художественным явлением. Будучи зачатым на выставке старых передвижников и возникнув на почве не только реакции против футуризма, но и нескрываемой ненависти ко всему левому лагерю, этот реализм был скорее реминисценцией прошлого, чем каким бы то ни было продолжением первых пяти лет революции»¹.

Проведенный нами анализ Книг поступлений даёт основание полагать, что приобретение рисунков художников-авангардистов не являлось приоритетным направлением комплектования коллекции современной графики. Первые произведения В. В. Кандинского, А. М. Родченко, В. Ф. Степановой, Л. С. Поповой, Л. А. Бруни и других представителей «левого» графического искусства поступили в Третьяковскую галерею в небольшом количестве только в 1927 г. после расформирования Государственного музейного фонда².

Результаты анализа Книг поступлений приведены в таблице № 3.

Таблица № 3.

Перечень рисунков художников-авангардистов,
поступивших в собрание Государственной Третьяковской галереи из
Государственного музейного фонда

<i>Автор</i>	<i>Название</i>
М. М. Аксельрод	«Автопортрет»
К. Ф. Богаевский	«Звездная ночь» «Пейзаж. Эскиз»
С. Д. Игумнов	«Пустырь»
В. В. Кандинский	«Линейная композиция»
А. И. Кравченко	«Париж. Набережная»
Н. Н. Купреянов	«Железнодорожные пути»
П. В. Митурич	«Портрет М. Н. Емельянова»
Ю. Л. Оболенская	«Машкоп»-бухарский водонос»

¹ Тугендхольд Я. А. Указ. соч. С. 32.

² См.: Акт № 818 от 22.10.1927 о выдачи из Центрального хранилища ГМФ ГТГ рисунков // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 30. Л. 60.

Л. С. Попова	«Беспредметное»
А. М. Родченко	«Архитектурная фантазия» «Архитектурная фантазия»
В. Ф. Степанова	«Цирк. Музыкальные клоуны»

В мае 1922 г. в Москве была основана Ассоциация художников революционной России (АХРР), ставшая благодаря государственной поддержке самой многочисленным объединением советских художников. АХРР — одно из первых образованное в России после революции художественное объединение — в основе своей программы задекларировало служение искусством государству. Входящие в АХРР художники изображали гражданскую войну, реалии жизни трудового народа, приметы нового быта. Конкретность тематики, детально проработанный сюжет, прямая перспектива, язык объёмно-пространственной, преимущественно натурной живописи отличают большинство их произведений. Выставки, часто проводившиеся объединением, стали одним из источников систематического комплектования коллекции рисунков Третьяковской галереи. Самым значительным приобретением с них стала большая, проработанная пастель «Калязинские кружевницы» Е. А. Кацмана¹.

В 1925 г. в Музейный отдел Наркомпроса был подан отчёт о деятельности Третьяковской галереи за 1924–1925 гг.; в нём, в частности, сообщалось, что Отдел рисунка проработал выставки объединений АХРР, «Бубновый валет» и «Маковец», просмотрев более 60 работ. Отчёт содержал доклад о рисунке как разновидности плоскостного искусства с практическими выводами относительно реорганизации Отдела рисунка, а также излагал план его пополнения. В отчёте отмечалось крайне слабое пополнение собрания, вернее «почти полное прекращение его вследствие недостатка средств»². В докладе о состоянии дел в галерее, отмечалось, что Государственная Третьяковская галерея всегда являлась демократическим и

¹ Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «КРТГ» № 1. Л. 283.

² Отчет о деятельности Третьяковской галереи за 1924–1925 гг. // ГА РФ. Ф. А-2307. Оп. 3. Д. 59. Л. 250.

популярным художественно-просветительным учреждением России. В этом отношении её общепризнанный характер не допускает никаких уклонений от её вполне определённой культурной роли, какую за последние годы она по различным причинам не в состоянии была выполнять в достаточной мере¹.

О тяжелом финансовом и хозяйственном положении музея в начале 1920-х гг. свидетельствуют многочисленные письма, адресованные Главнауке. Отмечалось, что по ассигнованиям Отдела по делам музеев в 1918–1921 гг. галерея приобретала произведения современных художников, тем самым поддерживая минимальную связь с современностью, но после перехода Отдела по делам музеев в ведомство Главнауки, ассигнования были прекращены. Не было средств не только на жалованье сотрудникам и издание каталогов, но даже на охрану, отопление, текущий ремонт помещений. Комплектование осуществлялось главным образом за счёт даров художников: Р. Р. Фалька «Пейзаж с красной крышей», П. Д. Корина «Мастерская», «Палех», П. В. Кузнецова «Горы в Сочи», «Лысая гора близ Сочи»². Но были и отдельные покупки работ К. С. Петрова-Водкина и Б. М. Кустодиева.

В одном из отчётов о деятельности музея, поданном Учёным Советом галереи в Музейный отдел Главнауки в 1923–1924 гг. отмечалось, что в галерее необходимо устройство отчётных выставок, на которых будет подводиться итог художественной жизни республики путём экспонирования произведений, отмеченных галереей на всех происходящих в течение года выставках. Но еще более важной задачей Учёный совет считал учреждение на постоянной основе «покупочной комиссии», для чего предлагалось создать специальный денежный фонд, аналогичный тому, который существовал в крупнейших публичных библиотеках республики.

¹ Доклад о состоянии дел в Государственной Третьяковской галерее // ГА РФ. Ф. А-2307. Оп. 3. Д. 59. Л. 31.

² Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «Уч. оп». Л. 480, 483, 487, 582.

Отмечалось, что только таким образом галерея сможет отразить «созвучное нашей эпохе искусство».

Вместе с тем говорилось, что и сам принцип покупок должен быть изменён: «галерея должна активно войти в жизнь, не бояться своими покупками отмечать все подлинно живые явления в искусстве, независимо от их безусловной художественной значимости». Такая значимость может выясниться только временем, только после того, как данное произведение некоторое время окажется сопоставленным с другими, действительно достойными её основных коллекций. Подчеркивалось, что покупать следует лучшие из написанных за год произведений, при этом только «лучшее из лучшего» должно входить в основное собрание галереи¹. Отмечалось, что галерея должна и имеет полное право стать «и вдохновителем и цементом для современного искусства. Она должна взять на себя инициативу объединить художников и своим авторитетом осторожно их корректировать»². Задача галереи заключается в исчерпывающем представлении русского искусства во всех фазах его развития, а также в раскрытии и непрерывном развёртывании всех собраний галереи в условиях наилучших для обозрения и восприятия художественных произведений народными массами³.

Осознавая всю необходимость пополнения коллекции современным искусством, Н. М. Щекотов — в то время директор Третьяковской галереи — писал в 1925 г. в Музейный отдел Главнауки НКП: «Одним из важнейших вопросов, от разрешения которых зависит дальнейшее развитие Государственной Третьяковской галереи, является вопрос о пополнении её лучшими произведениями современного искусства. Вследствие отсутствия каких бы то ни было государственных ассигнований на пополнение Галереи, последней грозит опасность отрыва от культурной жизни нашего времени.

¹ См.: Отношение галереи к выставкам вообще и к данным в частности // ГА РФ. Ф. А-2307. Оп. 3. Д. 59. Л. 151.

² Там же.

³ Государственная Третьяковская галерея. Основные положения // Там же. Л. 77.

Подобный отрыв от современности влечёт за собой следующие печальные явления: 1. Переставая быть художественным отражением новой пролетарской идеологии и наиболее характерным выражением жизненных явлений новой советской культуры, Галерея <...> должна будет постепенно терять массовый характер просветительского значения. В настоящее время в Галерее нет ни одного художественного портрета кого-либо из наших революционных вождей и ни одного произведения революционного содержания. 2. Теряя связь с современностью, Галерея перестаёт быть «вольной народной Академией» для молодых художников, вступающих в трудовую самостоятельную жизнь уже в советскую эпоху»¹.

В 1926 г. Галерея обратилась в музейный отдел Наркомпроса с просьбой о выделении 10.000 рублей для закупки графики. В течение двух последующих лет были закуплены подлинные шедевры: «В саду Русского музея», «Интерьер», «За чтением», «Вид из окна» Г. С. Верейского, «Сергиево. Сад» В. А. Фаворского, «Площадь провинциального города» Н. И. Альтмана, «Натурщица», «Фигура мальчика» Н. А. Тырсы, «Аллея» П. И. Львова, «Советская Белоруссия» М. М. Аксельрода, «Москворецкий мост» А. А. Лабаса, «В Павловске зимой», «На улице» В. М. Конашевича, «Детская», «Спящая», «Нина и Лаврик», «Сежа на Жиздре», «Ручей. Железинка», «Озеро Тургояк» Л. А. Бруни².

В 1927 г. была принята Инструкция по приобретению произведений современного искусства Государственной Третьяковской галереей. На основании этого документа произведения приобретались с художественных выставок, из мастерских художников, по непосредственному предложению самих художников, по заявлениям профессиональных художественных

¹ В Музейный отдел Главнауки НКП // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 19. Л. 80.

² Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «Уч. оп». Л. 473; Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «П» № 7. Л. 166; Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «Уч. оп». Л. 473–474, 480, 533; Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «КРТГ» № 1. Л. 9, 82; Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «Уч. оп». Л. 471, 472, 481, 489, 528, 560.

организаций, государственных художественных учреждений, художественных обществ и пр.

Произведения, намеченные галереей к приобретению, подвергались обязательному предварительному просмотру, в котором принимали участие как соответствующие отделы галереи, так и представители общественности: представитель Профсоюза работников искусства, представитель Федерации Художественных Обществ, представитель ВЦСПС, представитель Агитпропа, представитель Академии художеств, а обмен мнениями при просмотре фиксировался в специальном протоколе¹.

Задача этого просмотра состояла в выяснении точек зрения представителей общественности на желательность включения в состав галереи как всей совокупности намеченных произведений, так и отдельных вещей в зависимости от их художественного и общественного соответствия задачам галереи. Правление галереи осознавало необходимость отражения современности и искало для этого высококачественные вещи. Приоритетным было пополнение коллекции художниками, не представленными в ней вовсе, и входящими в неё впервые. Существовало несколько вариантов отбора: художники, не представленные вообще и вместе с тем уже прошедшие определённый творческий путь; художники, представленные односторонне рисунком и акварелью, но не представленные в масляной живописи; и «наконец — молодёжь, впервые появляющаяся в галерее (Лабас и Гончарова)»².

На основе изучения протоколов Комиссии по просмотру и отбору художественных произведений нами выявлены графические работы, приобретённые Третьяковской галереей в 1926 г.³ Их перечень представлен в таблице № 4.

¹ Инструкция по приобретению произведений современного искусства Государственной Третьяковской галереей. ОР ГТГ // Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 38. Л. 1–2.

² Протокол Заседания от 2 июля 1928 года, посвященного общественному просмотру произведений, предложенных к покупке Государственной Третьяковской галереей // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 51. Л. 5.

³ См.: Протокол № 6 работ Комиссии по просмотру и закреплению художественных произведений за Государственной Третьяковской галереей от 12 апреля 1926 г. в помещении Галереи // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 239. Л. 26–27; Протокол № 7 работ Комиссии по просмотру и закреплению художественных

Перечень произведений графики, приобретённых
комиссий по просмотру художественных произведений
для Государственной Третьяковской галереи

<i>Автор</i>	<i>Название произведения</i>
М. А. Врубель	«Портрет В. А. Кармановой» «Демон. Эскиз» «Испанка. Портрет певицы Т. С. Лобатович»
И. И. Левитан	«Автопортрет»
А. Н. Бруни	Азбука в картинках «Монплеzir в Петергофе»
Е. Е. Лансере	«Петербург при Петре I: здание двенадцати коллегий и С. Петербургский университет»
И. С. Остроухов	«Липы осенью. Этюд»
А. В. Средин	«Аванзала в доме А. А. Селезневой в Москве»
К. Ф. Юон	«К Троице» «Красные санки» «В парке» «Типы Курской губернии: Молодуха»
К. А. Сомов	«Прогулка в дворцовом парке» Плакат для выставки русских и финляндских художников 1898 г. «Запущенный парк» «Концерт» «Купальщицы»
К. Е. Маковский	«Девушка-субретка» «Молящийся старик»
	«На миру. Эскиз картины 1893 г.,

произведений за Государственной Третьяковской галереей от 23 апреля 1926 г. в Государственного Музейного Фонда // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 239. Л. 28–29; Протокол № 8 работ Комиссии по просмотру и закреплению художественных произведений за Государственной Третьяковской галереей от 7 мая 1926 г. в помещении Государственного Музейного Фонда // Там же. Л. 30–33; Протокол № 9 работ Комиссии по просмотру и закреплению художественных произведений за Государственной Третьяковской галереей от 10 мая 1926 г. в помещении Галереи // Там же. Л. 34–36; Протокол № 11 работ Комиссии по просмотру и закреплению художественных произведений за Государственной Третьяковской галереей от 7 мая 1926 г. в помещении Государственного Музейного Фонда // Там же. Л. 40–42; Протокол № 12 работ Комиссии по просмотру и закреплению художественных произведений за Государственной Третьяковской галереей от 28 мая 1926 г. в помещении Государственного Музейного Фонда // Там же. Л. 43–45; Протокол № 17 работ Комиссии по просмотру и закреплению художественных произведений за Государственной Третьяковской галереей от 21 июля 1926 г. в помещении Галереи // Там же. Л. 51–53.

С. А. Коровин	находящейся в Государственной Третьяковской галерее»
Н. П. Феофилактов	«Цыгане»
М. С. Сарьян	«Озеро фей»
Н. С. Гончарова	«Св. Варвара великомученица»
А. В. Фонвизин	«Жанровая сцена»
В. Е. Татлин	«Бал. Эскиз декорации»
А. А. Рыбников	«Полотер»

В 1927 г. в объяснительной записке к приобретениям заместитель директора по науке Н. Г. Машковцев писал: «Одной из задач Государственной Третьяковской галереи является отображение поступательного движения русского искусства. Из прилагаемого списка приобретений видно, что Галерея интересуется, во-первых, представителями наиболее значительно существенных художественных группировок; во-вторых, выделением из последних наиболее зарекомендовавших себя и признанных мастеров, причём приобретаются или произведения, представляющие новые этапы их творчества, или произведения, восполняющие пробелы для всесторонней характеристики их творчества в Галерее; и в-третьих, приобретение произведений молодых художников. <...> Галерея ставит своей задачей приобретение наиболее выдающихся произведений современного искусства»¹.

В первые годы советской власти были созданы условия для привлечения в искусство молодёжи пролетарского происхождения: государством были выделены специальные средства на приобретение работ молодых художников. 1920-е гг. отмечены бурным образованием и движением различных художественных объединений. В художественной жизни страны были представлены художники объединения «Маковец» (1921–1926) — В. Н. Чекрыгин, Л. Ф. Жегин, Н. М. Чернышов, В. А. Фаворский и близкие им М. К. Соколов и А. Ф. Софронова. Всем этим художникам свойственны отстраненность от социально-политических

¹ Объяснительная записка к приобретению // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 29. Л. 3.

новаций эпохи, обращение к вечным незыблемым ценностям — земле, труду, человеку. Лучшими образцами для маковчан являлись работы старых мастеров, классические традиции западноевропейского искусства. Все произведения, в основном, выполнены в графической чёрно-белой технике. Специфика искусства чёрно-белого рисунка в его монохромности и одновременно многообразии комбинаций белого листа и чёрных карандашей, углей, чёрной туши или акварели. Кроме графических фигурных композиций художника-члена художественного объединения В. Н. Чекрыгина в фонды галереи приобрели рисунки углем С. В. Герасимова — «Вечер», «В кузнице», «Новгород. На Волхове»; Л. В. Жегина — «Семья»; А. В. Фонвизина — «Пейзаж с мельницей», «Пейзаж с домом», «Река Цна»¹.

Объединение ОСТ (1925–1931) формировалось в новых учебных заведениях (ВХУТЕМАС, ВХУТЕИН) в атмосфере борьбы различных авангардных направлений с их экспериментами в области пластических форм. Члены Общества станковистов — А. А. Дейнека, Ю. И. Пименов, Д. П. Штеренберг, А. Г. Тышлер — в своём творчестве демонстративно обращаются к современной действительности. Для круга остовцев характерны индустриальные темы, например, завод, культ здоровья, бодрости и силы, подчеркнутые яркими цветными материалами — акварелью и гуашью. Раздел «остовцев» в собрании графики был представлен, прежде всего, работами организатора и председателя этого объединения Д. П. Штеренберга «Вишни на тарелке», а также «Пашня» Г. С. Берендгофа, «Березы» Н. Ф. Денисовского, «Точка зрения европейского кино» Ю. И. Пименова, «Бойня» А. Г. Тышлера, «Пейзаж в Сочи» А. А. Лабаса².

Одним из способов систематизации и изучения собственного собрания, а также определения направления комплектования стали выставки, которые

¹ Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «Уч. оп». Л. 472; Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «КРТГ» № 1. Л. 65; Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «КРТГ» № 2. Л. 448; Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «Уч. оп». Л. 472, 582.

² Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «Уч. оп». Л. 472, 473, 481, 486, 490.

впервые начали проводиться в залах галереи после революции. По традиции, заложенной ещё И. Э. Грабарем в первые послереволюционные годы, в галерее сохранилось отношение к выставкам не только как к средству популяризации собрания, но и как к форме научной работы, включающей выявление и сбор материала, хранящегося в различных музеях и частных коллекциях, атрибуцию, всестороннее изучение техники и стиля.

В 1927 г. была организована первая выставка советской графики — «Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции». Выставка подвела итог комплектования за десять послереволюционных лет. «Бурная эпоха революции обрела в графике именно тот резкий и четкий, лаконичский и динамический язык, который был ей нужен и который не могла дать живопись, в первые послереволюционные годы пережившая сильнейший кризис. Не этим ли объясняется вообще тот подъем у нас за десять лет искусства рисунка как самостоятельной художественной ветви, который позволил Третьяковской галерее открыть несколько новых комнат, посвященный “чистому рисунку”»¹.

Выставка 1927 г. стала впечатляющим и полномасштабным смотром отечественной графики: на выставке было собрано 239 рисунков и акварелей. Характеризуя состав экспонатов выставки, её организатор А. В. Бакушинский писал: «Приобретено путем покупки Третьяковской Галереей 185 произведений, перешло из собрания Цветковской Галереи 33 и из Музейного фонда — 21. Количество рисуночных приобретений весьма неравномерно распределяется по годам. Меньше всего приобретений приходится на первые годы революции. Затем кривая несколько поднимается и резко, стремительно идет вверх в течение двух последних лет, когда Третьяковская Галерея получила особые государственные средства на покупку произведений современного искусства»².

¹ Тугендхольд Я. А. Указ. соч. С. 54.

² Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции. Каталог приобретений Галереи 1917–1927. С. 14.

В экспозицию были включены произведения ведущих художников-экспонентов выставок таких действующих или закончивших к этому времени своё существование художественных объединений как «АХРР», «Бубновы валец», «Бытие», «Жар-Цвет», «Мир искусства», «Маковец», «ОБМОХУ», «ОМХ», «ОРС», «ОСТ», «4 искусства», «Тринадцать». Рисуночный материал выставки, как пояснял А. В. Бакушинский, характеризовал следующие художественные течения и группы в современном русском искусстве.

В первый большой круг вошло всё то, что связано с петербургско-ленинградскими, преимущественно академическими традициями. Это были произведения художников старшего поколения объединения «Мир искусства», уже не существовавшего к тому времени, и характеризовавшегося линейностью, разработкой графической плоскости, использованием светотени для моделировки объёма и пластической формы. «Левые» же течения в первом круге были представлены, по мнению А. В. Бакушинского, недостаточно полно и ярко: несколько рисунков «конструктивистов» А. М. Родченко, В. Ф. Степановой, Л. С. Поповой и «беспредметные» композиции В. В. Кандинского.

«Второй круг» составили московские течения, представленные работами художников объединения «Маковец» и «Бубновы валец», а также произведениями художников «левого» направления — объединением «ОСТ».

Анализируя содержательную сторону выставки, А. В. Бакушинский так определил дальнейшие направления комплектования: «... новые приобретения должны быть усилены, прежде всего, по линии большего внимания к рисунку подсобному для живописи, скульптуры, архитектуры, графики, к культуре акварели и рисунку иллюстративно-

производственному, особо ярко и своеобразно расцветающему в наши дни»¹.

Необходимо отметить, что подвести итоги комплектования графики в цифрах в первое десятилетие советской власти не представляется возможным в силу особенностей ведения учётной документации. Форма заполнения Книг поступлений, существовавшая в то время, не всегда позволяет выявить и отобрать графические произведения. Формирование государственной системы учёта музейных фондов началось после принятия в 1918 г. Декрета СНК РСФСР «О регистрации, приёме на учет и охранении памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений». Декрет предписывал произвести «первую Государственную регистрацию всех монументальных и вещевых памятников искусства и старины как в виде целых собраний, так и отдельных предметов, в чьем бы обладании они не находились», и «взять на учет <...> собрания предметов искусства и старины, а также отдельные предметы, имеющие большое научное, историческое или художественное значение»².

После революции, когда в Третьяковскую галерею хлынул поток художественных произведений, стало ясно, что долгое и кропотливое описание каждого поступившего предмета в таких реалиях не представляется возможным. Встал вопрос о новой, более оперативной системе учёта, которая позволила бы более кратко, но оперативно фиксировать новые поступления. Об этом писал и И. Э. Грабарь в 1919 г., предлагая принципы ведения музейного учёта: «Дело составления инвентарных книг и карточек кропотливо и требует продолжительного времени. Между тем музей неустанно обогащается все новыми и новыми предметами, а иногда и целыми коллекциями из сотен и тысяч предметов. Совершенно очевидно, что никоим образом нельзя откладывать учета этих вещей до окончания их

¹ Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции. Каталог приобретений Галереи 1917–1927. С. 15.

² Декрет Совета Народных Комиссаров от 5 октября 1918 года «О регистрации, приеме на учет и охранении памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений» // Декреты Советской власти. Том III. 11 июля – 9 ноября 1918 г. С. 399.

инвентаризации и необходимо провести некоторую, хотя бы самую краткую и поверхностную опись тотчас по прибытии их в музей. Для этой цели ведется особая книга — «Опись», в которую, в порядке поступления, заносится за очередным номером каждый вновь поступивший предмет»¹.

Первые учётные документы имели характер коллекционных описей, в которых ещё не была разработана система классификации памятников. Предметы, как правило, записывались в хронологическом порядке их поступления, тем самым формировался сквозной перечень коллекций музеев. В описях ещё не предпринималась попытка систематизации и классификации предметов. Одновременно с этим порядком ведения учётной документации в более крупных собраниях, принадлежавших коллекционерам, имевшим профессиональную подготовку, применялись и другие подходы. К примеру, в случае формирования тематических коллекций, отбор предметов изначально вёлся по определенному принципу (например: «древнерусская живопись», «русская живопись», «искусство Запада», «русская скульптура», «рисунки и акварели русских мастеров», и т.д.²), в качестве основной учётно-музейной документации применялись те виды и формы документов, которые были типичны для этой конкретной области: например археологические описи³.

В 1924 г. Президиум ВЦИК принял первую Инструкцию об учёте и охране памятников искусства, старины, быта и природы, по которой музеям вменялось в обязанность «иметь специальные описи находящегося в музеях имущества, имеющего музейное значение». Эти описи должны были составляться «по распоряжению и под наблюдением исполнительных комитетов автономных республик и областей, областных и губернских

¹ Грабарь И. Э. Для чего надо сохранять и собирать сокровища искусства и старины. М., 1919. С. 21.

² Систематизация коллекции И. С. Остроухова, которая использовалась им при составлении учётно-инвентарной описи коллекции в 1927–1928 гг. (см.: Учётно-инвентарная опись «Музея иконописи и живописи И. С. Остроухова» (шифр «Остр.»).

³ См.: Юмашева Ю. Ю. Музейная документация как исторический источник // Документ. Архив. История. Современность. Екатеринбург, 2008. Вып. 8. С. 266.

исполнительных комитетов по форме, установленной Отделом по делам музеев»¹.

В 1926 г. в Третьяковской галерее была начата Книга регистрации Третьяковской галереи с шифром «КРТГ», в которую записывалась информация о поступивших музейных предметах. Регистрация предметов в Книге поступлений включала сведения о бывших владельцах, данные о выдачах или поступлении на постоянное хранение в галерею, о передаче на выставки, в другие научные отделы или на фотографирование. В ряде случаев есть данные о способе приобретения: закупка, пожертвование и др. Инструкция по учёту, применявшаяся в Третьяковской галерее в то время, требовала записи в Книгу поступлений «всякой вновь приходящей в ГТГ художественной вещи <...> независимо от того, пришла ли вещь в полное обладание ГТГ, временное пользование или же на экспертизу, в целях приобретения и пр.»².

Такое требование единообразного учёта всей совокупности материалов, с которыми работает музей, затрудняло выполнение главной задачи — провести научную регистрацию предметов основного фонда самой Галереи. Записи не соответствовали даже ограниченным требованиям, которые были установлены инструкцией: не всегда указывалась дата поступления, отсутствовала ссылка на документы, обосновывающие поступление, определение вещей в ряде случаев не давали представление ни о сюжете, ни даже о типе экспоната: отсутствовала запись о материале и технике.

В КРТГ ещё не была разработана система записи информации, и поэтому предметы регистрировались разными способами, в зависимости от объёма поступлений: как единичные предметы, представляющие собой одну

¹ Цит. по: Инструкция Народного Комиссариата Просвещения об учете и охране памятников искусства, старины, быта и природы (Утверждена Президиумом Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета 7 июля 1924 г.) // Декреты и инструкция об учете и охране памятников искусства, старины и природы. М., 1924. С. 13.

² Цит. по: Отчет в Музейное отделение НКП об обследовании ГТГ по линии музейного учета // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 144. Л. 1.

обособленную единицу хранения; как поступление, зарегистрированное под одним номером, где единичные предметы показаны под дробными номерами; как поступление, зарегистрированное под одним номером, где под дробными номерами зарегистрированы и единичные предметы, и множество предметов: например, под одной дробью икона «Успение», а под другой — «Два куска иконостаса»; как множество предметов, зарегистрированных под одним номером: например, «27 рисунков Репина». Кроме того, встречаются случаи, когда при регистрации под одним номером записано множество предметов, часть из которых впоследствии была выдана в другие музеи или организации.

Такая форма учёта была связана с отсутствием общей для всех музеев инструкции, единых правил, а также тем обстоятельством, что в Галерее форма учёта за десять лет менялась четыре раза и ни по одной форме не была доведена до конца¹. Из-за многократных изменений в системе учёта возникли случаи противоречивых записей одних и тех же произведений в книгах учёта, переучёта и картотеке, что привело, в свою очередь, к дублированию записей о музейных предметах в Книгах поступлений под разными шифрами.

Кроме того, проведённая позже, в 1934–1935 гг. работа по переучёту художественных произведений в галерее показала недостачу и излишки художественного материала в музее², что объяснялось тем, что в период с 1917 по 1926 гг. не было правильной постановки учёта художественных предметов по музеям и движение предметов не сопровождалось достаточной документацией³, а также «огромным наплывом материала за всё это время»⁴.

Проведённый нами анализ Книг поступлений Третьяковской галереи на предмет источника поступлений и количества поступивших произведений графики, представлен в таблице № 5. В силу вышеизложенных причин указанные цифры носят исключительно ориентировочный характер.

¹ Комиссия для производства обследования ГТГ по линии музейного учета // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 144. Л. 8.

² Согласно справке о художественных собраниях на 01.02.1936 г. недостача в графике составила 34 рисунка, излишек – 143.

³ Справка о художественных собраниях Государственной Третьяковской галереи // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 200. Л. 45.

⁴ Выписка из объяснительной записки к акту документальной ревизии // Там же. Л. 125.

Поступления произведений графики
в собрание Государственной Третьяковской галереи
за период с 1918 по 1928 гг.

<i>Источник поступления</i>	<i>Количество поступивших произведений</i>
Цветковская галерея	883
Румянцевский музей	631
Музей иконописи и живописи им. И. С. Остроухова	634
Из Государственного музейного фонда	609
Из собрания С. А. Бахрушина	80
От автора (дар и закупка)	19
Всего	2856

Подводя итоги формирования собрания графики государственной Третьяковской галереи в первое десятилетие советской власти, необходимо отметить следующее.

На рубеже XIX–XX вв. формируется интерес к рисунку как к самостоятельному виду искусства, а произведения графики становятся объектами изучения и коллекционирования. Приобретать произведения современного графического искусства Третьяковская галерея начала главным образом в 1900-е гг. Этих работ было очень мало, и вопрос о комплектовании фонда современного рисунка встал лишь в 1918 г., после национализации Третьяковской галереи, когда появился концептуальный подход, обусловленный, в том числе, и восприятием графики как самостоятельного вида искусства. Совет Галереи принял решение о необходимости сосредоточить своё внимание преимущественно на приобретениях современных произведений графики, представляющих новые тенденции в отечественном искусстве.

В 1918 г. возглавлявший Третьяковскую галерею И. Э. Грабарь впервые стал поднимать на заседаниях Учёного совета вопрос о необходимости приобретения не только живописных работ, но и произведений графики, предлагая сосредоточить внимание на работах мастеров новых художественных школ. В основу комплектования был положен историко-хронологический подход, и особое внимание стало уделяться станковому рисунку и гравюре.

Анализ Книги поступлений Третьяковской галереи и других музеографических источников даёт основание считать, что политика комплектования фонда графики была ориентирована на отражение всего многообразия современного художественного процесса. Музей продолжал пополнять свои фонды, ориентируясь на пробелы в собрании и на многообразие художественного творчества в стране.

Широкие возможности для реализации этого подхода открылись в первые послереволюционные годы после конфискации и национализации художественных ценностей. Активно используя все возможности пополнения фондов, галерея стремилась следовать в своей собирательской деятельности определённой системе, концентрируя внимание, прежде всего, на восполнении лакун в музейном собрании.

Важнейшим источником пополнения графического собрания Третьяковской галереи стали уже сложившиеся коллекции и отдельные произведения, переданные ей государством в ходе реорганизации музейной сети из Цветковской галереи, Румянцевского музея и Музея иконописи и живописи им. И. С. Остроухова. Другим важным источником комплектования были хранилища Государственного музейного фонда, из которых в собрание галереи поступали графические работы мастеров разных художественных школ и периодов. С середины 1920-х гг., когда стала финансироваться закупочная деятельность галереи, в её коллекцию современного рисунка стали поступать и приобретения с выставок различных художественных объединений и групп, поскольку в тот период её

политика комплектования фондов была ориентирована на отражение всего многообразия художественной жизни страны.

ГЛАВА 2

ФОРМИРОВАНИЕ КОЛЛЕКЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ГРАФИКИ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ В КОНЦЕ 1920-х–1941 гг.

2.1 Социокультурные факторы формирования музейных коллекций изобразительного искусства

В конце 1920-х–начале 1930-х гг. происходит пересмотр традиционных взглядов на музей и его социальные функции. Политизация и идеологизация охватывают все сферы духовной жизни, культуру, науку, искусство. Из научно-просветительных учреждений музеи вынужденно превращаются в политико-просветительные учреждения, которые должны стать проводниками определенных взглядов и инструментом формирования мировоззрения людей. Музеи должны были принимать участие во всех политических кампаниях в стране, в пропаганде индустриализации, колхозного строительства, нового социалистического быта.

27 августа 1929 г. Постановлением Наркомпроса были организованы общественно-политические советы при музеях¹. «В постановлении коллегии НКП по докладу Главнауки о работе музеев 18 июня 1930 г. отмечалась отсталость музейной работы от требований и темпов социалистического строительства, а также слабость по отношению музейной деятельности в отношении пролетарской общественности»².

В политике идеологизации культуры, искусства и науки музеям отводилась важная роль. Считалось, что экспозиция музеев, которая должна быть доступна и понятна всем, а особенно малограмотным, воздействует сильнее на посетителя, чем печать, радио или кино. Задача построения политически правильной экспозиции формулировалась в различных

¹ См.: Кузина Г. А. Указ. соч. С. 141.

² Там же.

постановлениях, приказах, декретах, публикуемых в «Еженедельнике Наркомпроса РСФСР», в журнале «Советский музей», в газетах и т.д. В Постановлениях ЦК ВКП (б), СНК РСФСР, ЦИК СССР, Президиума ВЦИК, Коллегии Наркомпроса РСФСР, опубликованных в 1928–1934 гг., чётко прослеживается мысль о том, что музеи должны стать мощным идеологическим оружием, политическим инструментом, с помощью которого можно формировать мировоззрение людей. «Реорганизация музеев на основе марксистско-ленинского учения выдвигается не как абстрактно-теоретическая проблема, а как актуальная жизненная задача. Этого требуют прежде всего интересы политического воспитания отсталых слоев трудящихся масс, еще не изживших старых традиций. <...> При сохранении существующего построения музеи не смогут служить разрешению этой ответственной задачи. <...> Только воплотив в своей структуре и экспозиции революционное учение Маркса-Ленина, музеи станут орудием коммунистической пропаганды, а следовательно активными участниками строительства социализма» — говорилось в директиве Наркомпроса¹.

Эта идея была одной из ведущих и на Первом Всероссийском музейном съезде, который происходил в Москве 1–5 декабря 1930 г. В центре внимания участников съезда находилась проблема изучения и документирования нового социалистического быта и активного участия музеев в политико-просветительской работе: «Решительно и безоговорочно порвав со старыми музейными традициями, первый музейный съезд поставил перед всеми музейными учреждениями новые проблемы музейного строительства, практическое разрешение которых должно стать актуальной задачей для всех музеев РСФСР. Чем быстрее и успешнее будут реализованы решения музейного съезда, чем решительнее музейные работники перейдут в наступление по всему фронту музейного строительства в целях окончательной ликвидации старых традиций, препятствующих музеям встать в ряды активных строителей социализма, — тем более значительное место

¹ Ко всем музейным учреждениям. М.: ОГИЗ – Наркомпрос РСФСР, 1931. С. 3.

они займут в общей советской системе»¹. На заседаниях секций обсуждались методологические проблемы экспозиционной работы, отношение к подлинным музейным предметам.

В приветственном письме Съезду наркома просвещения А. С. Бубнова говорилось: «Приходится констатировать, что музейная сеть и музейная работа в большей степени, чем какая-либо иная отрасль советского строительства, сохранила в себе значительные пережитки отсталости, отрыва от актуальных задач борьбы и строительства сегодняшнего дня, архаизма методов внутренней организации музеев, застойности и рутины в деле разработки и решения вопросов музейной экспозиции и т.д. <...> Музей должен быть одним из инструментов культурной революции. Музей должен быть наглядным показателем и пропагандистом величайшей научной ценности принципов диалектического материализма, а для этого он должен быть организован на основе этих принципов»². Нарком призывал покончить с «вещевым фетишизмом», отказаться от музеев-кунсткамер, поставить музеи на службу социалистического строительства и превратить в инструмент культурной революции. В выступлениях М. С. Эпштейна, И. К. Луппола, Н. К. Крупской звучала мысль о том, что музей должен стать орудием пропаганды на фоне социалистического строительства, участником классовой борьбы. Эти положения были зафиксированы в резолюции съезда.

В основном докладе, сделанном руководителем сектора науки Наркомпроса И. К. Лупполом, диалектический материализм был провозглашён как единственно научный метод и руководство к действию, в том числе и для музеев, которые должны показывать не только предметы, но и отношения между ними, т.е. процессы. «Диалектический материализм учит партийности, учит на основе познания определять с революционной точки зрения все за и против того или иного явления. И музеи должны всей экспозицией не только давать объективно отражаемую смену явлений или ту

¹ Ко всем музейным учреждениям. С. 1.

² Письмо-приветствие А. С. Бубнова // Труды первого Всероссийского музейного съезда. Т. 1. М., 1931. С. 19.

же борьбу классов, но они должны вместе с тем и подводить посетителей к оценке. Это требование входит в арсенал диалектического материализма. Музейный посетитель должен оказаться «партийным», если он внимательно посмотрел экспозицию, партийным в том смысле слова, в каком говорил Ленин о философии, то есть он должен высказаться либо за, либо против. В отношении общественных явлений, например, надо, чтобы наш музей был построен так, чтобы посетитель высказался против, когда ему докажут различные формы и стороны капиталистического общества, и за, когда ему покажут в музее отдельные стороны и процессы социалистического строительства»¹, — писал И. К. Луппол.

Закрепив представление о музее как о политико-просветительном учреждении, Первый Всероссийский музейный съезд определил цели и задачи музеев разных профилей. В частности, художественные музеи должны были освещать, прежде всего, классовую борьбу, при этом идеология тех или иных социальных классов прямолинейно отождествлялась с определенным художественным стилем.

«Художественные музеи должны были вскрыть искусство в таком спецификуме, чтобы показать, что отличает данную идеологию от других идеологий, т.е. показать формы этого процесса, показать не только, как искусство отражает жизнь, показать не только то классовое содержание, которое оно выявляет, но показать его пути выявления этого классового содержания, показать особую специфическую природу, его методику организации своего собственного материала»², — говорилось в докладе А. А. Федорова-Давыдова о музейной экспозиции. Перед музеями стояла задача показать формы классовой борьбы, разъяснить классовые задачи пролетариата и генеральную линию партии; мобилизовать посетителя на максимально активное выполнение директив партии в области, которая

¹ Луппол И. К. Диалектический материализм и музейное строительство // Труды первого Всероссийского музейного съезда. Т. 1. С. 29.

² Федоров-Давыдов А. А. Экспозиция художественных музеев // Там же. С. 76.

является предметом деятельности музея или же, так или иначе, соприкасается с ней, на работу социалистического строительства¹.

Громадная сила эмоционального воздействия искусства требовала того, чтобы живопись, скульптура и т.д. были широко использованы всеми музеями. Искусство, как эмоциональный раздражитель, являлось наиболее сильным методом воздействия и усиливало ту революционную зарядку, которую зритель получал на нехудожественном материале. А. А. Федоров-Давыдов в своём докладе о принципах экспозиции в художественных музеях говорил о том, что «перед художественными музеями стоит задача усвоения пролетарского искусства как классового орудия. И эта задача не столько художественная, сколько общественно-политическая, где искусство должно использоваться как мощное эмоциональное оружие»². «Искусство действует на состояние человека, изменяет его психику, изменяет его точку зрения на мир, изменяет направление его воли»³, — отмечал в своём выступлении директор Музея изящных искусств В. П. Полонский.

Музеи призывали больше экспонировать новое искусство и включать его в свои фонды, даже если оно по качеству уступает старому искусству. «Третьяковская галерея имеет необычайно мало предметов современного искусства и надо подчеркнуть необходимость давать там предметы искусства на современные политические темы», — отмечали участники съезда⁴. Они призывали показывать немногие вещи художника, не увлекаться происхождением данного мастера и не увлекаться его малыми вещами — этюдами и эскизами. Музей должен ставить своей задачей «дробить» художественный стиль и поздние вещи художника, когда художник уходил в сторону, нужно выбрасывать⁵. Такая установка неизбежно вела к тому, что в

¹ См.: Целевые установки музеев различного типа. Тезисы доклада Ю. Милонова // Первый Всероссийский музейный съезд. Декабрь. 1930 г. Тезисы докладов. Л., 1930. С. 8.

² Федоров-Давыдов А. А. Экспозиция художественных музеев // Труды первого Всероссийского музейного съезда. Т. 1. С. 77.

³ Полонский В. П. Научная работа художественных музеев // Там же. С. 143.

⁴ См.: Стенограммы I-го музейного съезда РСФСР. 4–5 декабря 1930 г. // РГАЛИ. Ф. 990. Оп. 3. Д. 5. Л. 14.

⁵ См.: Стенограммы I-го музейного съезда РСФСР. 4–5 декабря 1930 г. // Там же. Л. 42.

собрание музея могли поступать произведения более низкого художественного уровня, не раскрывающие стиль художника, но отвечающие установке — отражать социалистическую реальность и быт, воздействовать на массы и показывать им грандиозность происходящих в стране событий.

Утверждение политико-просветительной работы в качестве основополагающей вело к деформации всех основных направлений музейной деятельности, в том числе комплектования фондов. Музейная экспозиция стала рассматриваться только как основа для массово-просветительской работы, вследствие чего музеям предлагалось незамедлительно приступить к созданию новой марксистской экспозиции. При реэкспозиции музеям следовало исходить основных положений марксистско-ленинского учения: «1) музеи должны решительно порвать с укоренившимися в музейной практике традициями показывать вещи или целые коллекции вне их исторического движения. Основная задача экспозиции должна заключаться в том, чтобы “через вещи показывать отношения”, чтобы на экспонируемом материале объяснить и показать закономерность природы и общественных явлений. 2) Вне зависимости от изучаемого и показываемого предмета, каждый музей должен демонстрируемый им материал выявить в его возникновении, развитии и уничтожении, во всех связях и опосредствованиях»¹. Экспозиция художественных музеев должна была быть построена на основе диалектического материализма, показывая и трактуя материал в контексте марксизма-ленинизма. Такой экспозицией, по мнению участников Съезда, являлась «экспозиция на основе социально-экономических формаций и национально классовых звеньев, выявляющая типы и стилевые группы художественного материала, показанного в процессе диалектического развития искусства, как единства формы и содержания творчества определенных классов на данной ступени социально-

¹ Ко всем музейным учреждениям. С. 4.

экономического развития общества, в конкретных условиях классовой борьбы»¹.

В марксистском понимании искусство — специфический вид идеологической деятельности. Исходя из этого понимания, показ стилей тех или иных классов и их смены в художественных музеях не должен был быть построен только как простая последовательность. Эти процессы нужно было показать развёрнуто, как показ борьбы классов. Отсюда возникала необходимость сопоставления и противопоставления различных стилей, разных эпох и классов. Экспозиция должна была строиться как наглядная оценка происходящих явлений².

Основы марксистской экспозиции по стилям должны были быть представлены следующим образом: показ господствующего искусства (деление на социально-экономические формации), внутри этого показа — показ господства той или иной национальности (деление по национальностям) и внутри нацкомплекса — борьба и смена классовых стилевых комплексов³.

В своём докладе А. А. Федоров-Давыдов говорил о необходимости вводить материал этикетажного характера в виде таблиц, диаграмм и географических карт, отражающих экономику времени, а также этикетаж лозунговый. Нарком призывал строить экспозиционные стены так, чтобы лозунговый материал вошёл туда как соединительный мостик между произведениями, чтобы картины, надписи и плакаты составляли общую композицию⁴.

Поставив задачу создания в музеях отделов социалистического строительства, Съезд не ставил задачей комплектование полноценных коллекций с этой целью. В результате чего многие музеи не имели подлинных памятников в этих разделах и строили свою экспозицию на

¹ Принципы экспозиции в художественных музеях // Труды первого Всероссийского музейного съезда. Т. 1. С. 127.

² См.: Там же.

³ См.: Там же. С. 128.

⁴ Федоров-Давыдов А. А. Экспозиция художественных музеев // Там же. С. 80–81.

основе иллюстративного и текстового материала. Борьба с «вещевым фетишизмом» привела к тому, что из экспозиции почти полностью были убраны подлинные памятники, а музеи превратились в собрание этикеток, схем и текстов.

В 1929 г. в журнале «Искусство в массы» вышла статья — обзор галерейной экспозиции. Автор отмечал, что «развеска возвращается к хронологическому принципу <...> Хронология, проводимая со всем упрямством художественного невоспитанного глаза, вредит показательности и доступности материала. Развеска служит узким исследовательским целям, а современные задачи музея должны прежде всего иметь в виду широкие массы, которые идут в музей и ждут ясного показа поступательного движения искусства <...> Невыполнена и вторая задача, не менее важная, задача экспозиции — выделение основных моментов, которые в дальнейшем получили у нас особое развитие и в которых заключен весь смысл русского искусства, следующего 19 века»¹. И в заключении автор пишет: «Как далеки иные работники музея современной живописи от современных вопросов искусства, как оторваны они от нового потребителя последнего! Каким эстетским любительством, какой художественной слепотой страдают такие археологи-искусствоведы. Неужели у нас нет специалистов, способных понимать, что требуется от художественного музея в деле создания нашей советской художественной культуры?»².

На период 1929–1930 гг., когда проходила реэкспозиция в галерее, новые методы показа ещё не были разработаны. Для изучения возможных методов опытной марксистской экспозиции в 1930 г. музею была открыта выставка «Русское искусство эпохи разложения феодализма (конец XVIII–начало XIX вв.)», на которой были применены новые приёмы показа. Выставка была приурочена к музейному съезду. В 1931 г. в журнале «Советский музей» вышла статья Н. Н. Коваленской об опыте создания

¹ Кроткий М. Новая экспозиция в Третьяковской галерее // Искусство в массы. 1929. № 1–2. С. 44.

² Там же.

марксистской выставки в Третьяковской галерее. Работа по реэкспозиции велась в галерее с 1929 г. под руководством А. А. Федорова-Давыдова, а работа над выставкой — под руководством Н. Н. Коваленской. Перед Третьяковской галереей, как и перед всеми советскими музеями, в то время стояла задача перестройки музейной работы на основе диалектического материализма. Старая система развески произведений, основанная на историко-систематических и историко-монографических принципах, должна была смениться экспозицией, которая показывала бы классовую сущность искусства, воспитывала марксистское мировоззрение, помогала пролетариату научиться владеть искусством как классовым орудием в борьбе, и имела бы непосредственное агитационное значение.

Основными задачами выставки были выработка методов подбора материала, его группировки и истолкования. По мнению организаторов выставки, нельзя давать картину, предназначенную для дворца, в музее, не показав, какое место картина изначально занимала во дворце, подчиняясь общему декоративному ансамблю. «Лишь полное раскрытие безудержного размаха декоративной фантазии дает возможность до конца понять ту «наслажденческую» идеологию, которая вытекала из паразитарной основы крепостнического класса»¹, — писала в своей статье Н. Н. Коваленская. Чтобы выявить эту связь устроители выставки предлагали показать архитектуру дворца, внешнюю и внутреннюю, а также дворцовый интерьер. Но это удалось сделать весьма неудовлетворительно в виду отсутствия средств и места: было использовано лишь несколько снимков и два макета, «из которых один весьма плохо исполнен»², — констатирует автор. Для этого предлагалось значительное пополнение макетами, чертежами, планами и гравюрами, а также для выявления всей «наслажденческой» сущности искусства рококо предлагалось показывать мебель, фарфор и миниатюру.

¹ Коваленская Н. Н. Опыт марксистской выставки в Государственной Третьяковской галерее // Советский музей. 1931. № 1. С. 51.

² Там же. С. 52.

Автор статьи отмечала, что особое значение имеет введение в экспозицию графики, т.к. она тесным образом связана с живописью, но более гибкая и быстро реагирует на все социальные сдвиги. На примере гравюры предполагалось показать её различные функции, начиная от «утилитарно-научных» у буржуазии Петровской эпохи, продолжая «придворно-агитационными» в XVIII в. и заканчивая «обличительными» в эпоху борьбы буржуазии с феодализмом в середине XIX в.

Кроме всего прочего на выставке был показан документальный материал: экономика показана в виде диаграмм и карт, характеристика классов и их борьбы — в цитатах из современников, из правительственных указов, из мемуаров и публицистики. Такого рода материал, по мнению автора, позволял наглядно показать, какое значение имело искусство в классовой борьбе, как оно играло агитационную роль по отношению к низшим классам, а также с предельной ясностью разоблачал эксплуататорскую основу помещичьего искусства.

Новый материал, который включался в экспозицию, требовал и новых принципов самой экспозиции, новых приёмов группировки экспонатов. Вместо расположения по художникам на выставке присутствовала система экспозиции по классам и основным этапам их развития. Группировка давалась по стилям, а последовательные группы произведений давали диалектическое представление о развитии стиля. Соединяя таким образом произведения, выражающие идеологию одного класса на определённой ступени его развития, ему противопоставляли искусство других классов, тем самым строя экспозицию на контрастах: рядом с искусством эксплуататоров-помещиков показывали искусство эксплуатируемого крестьянства.

Однако в 1936–1937 гг. галерея отказалась от такого подхода к подаче материала и приступила к реэкспозиции на основе историко-художественного принципа¹. Сохранилось обращение галереи в Комитет по

¹ Комитет по Делах Искусств при СНК СССР Начальнику Изоуправления тов. З. Н. Быкову // ОР ГТГ. Ф. 8.П. Ед. хр. 1050. Л. 209.

делам искусств, в котором говорилось, что «опыт культурно-просветительной работы, проводимой в Третьяковской Галерее, доказал, что нарушение исторической последовательности в экспозиции очень тяжело сказывается прежде всего на Отделе Советского искусства. Помещенный в верхних залах Галереи, в непосредственном соседстве с произведениями русских художников эпохи 80-х – 90-х годов Репина, Сурикова, Левитана, материал этого отдела воспринимался в искаженной исторической перспективе и благодаря этому получал неверную оценку. Несомненно, что только правильное историческое освещение советского искусства, соответственно отраженное в экспозиции может сделать очевидными завоевания этого искусства. Действительная и живая связь советского искусства с лучшими традициями русского реалистического искусства прошлого станет понятной зрителю только тогда, когда советское искусство будет противопоставлено упадочному по своей основной тенденции искусству империалистической эпохи»¹.

Перестройка всей работы музеев и ориентация её на решение идеологических задач неизбежно поставила вопрос о роли и месте научно-исследовательской работы в музее. В этой связи исследовательница И. И. Шангина отмечает, что по этому вопросу было сформулировано две точки зрения. Первая заключалась в том, что музеи, как и прежде, должны заниматься проблемами своей науки, но обязаны предоставлять свои научные исследования не только в виде статей и публикаций, но и в виде создания музейной экспозиции, которая виделась как главный инструмент просветительской работы. Согласно второй точке зрения, всю научную работу в музее нужно было сузить до создания тех или иных конкретных экспозиций².

¹ Комитет по Делах Искусств при СНК СССР Начальнику Изоуправления тов. З. Н. Быкову // ОР ГТГ. Ф. 8.П. Ед. хр. 1050. Л. 209.

² См.: Шангина И. И. Этнографические музеи Ленинграда на рубеже 20-х – 30-х гг. XX в. // Музей и власть. Ч. 2. М., 1991. С. 144–150.

Если раньше экспозиционная работа считалась частью просветительской деятельности музея, то в начале 1930-х гг. она становилась самой главной работой. Исследовательская деятельность и комплектование фондов стали рассматриваться только лишь в качестве вспомогательной работы для создания экспозиции, т. к. именно через экспозицию предполагалось вести основную пропагандистскую работу: «Научно-исследовательская работа музея должна быть теснейшим образом увязана с разрешением экспозиционных проблем, стоящих перед музеем и дальнейшим накоплением необходимых музеем материалов для экспозиции. Поставленная перед музеями задача реконструкции потребует напряженной работы над изучением собранных ими научных коллекций в целях их использования для новой экспозиции», — указывал Наркомпрос¹.

Большие изменения коснулись работы по комплектованию. Как отмечает И. И. Шангина, оно перестало быть процессом собирания предметов для формирования источниковой базы науки. Комплектование превратилось в сбор экспонатов для экспозиции: «При организации, как самостоятельных исследовательских работ, так и совместных с другими исследовательскими учреждениями центральное внимание музея должно быть направлено на собирание вещевого материала, при помощи которого в музее должны быть выявлены общественные отношения. Собираемые вещи, необходимых для экспозиции, должно быть построено по разработанной программе. Оно не должно носить случайного характера или сбора “интересных” вещей; оно должно исходить из потребностей экспозиции, имеющей задачу выявить изучаемое явление на основе диалектического материализма <...> Тщательная предварительная разработка собранного материала, необходимого для экспозиции, построенной на основе диалектического материализма, будет содействовать и правильной структуре музеев», — считал Наркомпрос².

¹ Ко всем музейным учреждениям. С. 7.

² Там же. С. 9.

Такое понимание целей и задач комплектования вело к сужению тематики собираемого материала. Теперь в фонды музея приобретались лишь те предметы и в тех количествах, какое необходимо было для построения идеологически правильной экспозиции. Менялось и направление комплектования. В связи с тем, что экспозиция должна была носить пропагандистский характер и показывать достижения советской власти, в фонды стали отбираться предметы, отражающие современность. Например, в этнографических музеях, как показала И. И. Шангина, такой подход вылился в приобретение и показ не этнических особенностей культур, как это делали прежде, а колониальную политику капиталистических государств и достижения советской власти во всех сферах жизни общества¹.

Важным фактором, оказавшим влияние на формирование художественных коллекций, стало изменение отношения власти к искусству, в частности современному искусству, особенно к авангарду, ведь что нужно собирать музеям, определялось «социальным заказом», который в тех условиях формировала именно власть. Множество стилей и направлений в изобразительном искусстве, которые существовали в дореволюционной России, не могли способствовать достижению главной задачи власти — установлению тоталитарного контроля и укреплению новой политической системы. Стремление властей контролировать культуру и искусство выразилось в их стремлении к её «организационному оформлению»². На рубеже 1920–1930-х гг. начинает меняться социокультурная роль искусства, поскольку его начинают использовать в качестве средства агитации и пропаганды и оценивать с точки зрения его идеологических возможностей, а не художественных критериев. В 1929 г. в журнале «Искусство в массы» вышла редакционная статья «Враг справа», в которой говорилось о том, что «искусство, как область идеологии, всегда было орудием в руках того или иного класса, по большей части господствующего класса. В зависимости от

¹ См.: Шангина И. И. Указ. соч. С. 144–147.

² См.: Володина Н. А. Культура и искусство в советской системе политического контроля // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. № 111. С. 10.

того, на службе у какого класса находится искусство, можно его квалифицировать, как искусство революционное или реакционное, буржуазное или пролетарское»¹.

Начинает складываться определённая актуальная тематика художественного произведения: историко-революционная тема, тема труда, портрет, тема советского быта и образа жизни. Как вспоминал искусствовед В. И. Костин, проблема отношения формы и содержания художественного произведения обсуждалась всюду: «в газетах, журналах, на обсуждении выставок и на дискуссиях. Ее решения требовали буквально от всех — от пейзажистов, портретистов, от тех, кто мог и не мог писать жанровые, исторические и вообще так называемые тематические картины. Писали их и молодые художники, часто не имея надлежащей подготовки к ним и мастерства. Но, тем не менее, создавались все новые картины...»². Искусство стали приспособлять к агитационным и пропагандистским целям, используя его в качестве воспитательной силы, утверждающей идеи пролетарского государства и формирующей сознание масс. Оценка искусства стала исходить из нехудожественных критериев. В приобщении масс к современному искусству первостепенное значение имели актуальность тематики художественного произведения, доступность и понятность искусства. Приспособление искусства к низкому культурному уровню зрителя приводило к адаптации художественного языка.

Ещё в 1929 г. на страницах журнала «Искусство в массы» поднимался вопрос о том, каким должен быть стиль настоящего пролетарского художника: «Какая форма соответствует воинствующему материалистическому мировоззрению пролетариата? Этого мы еще не знаем, хотя уже очевидно, что ни пассивный натурализм ОМХ, ни эксцентризм ОСТ, ни беспредметничество современного французского искусства не могут

¹ Цит. по: Враг справа // АРТГИД [Сайт]. – URL: <https://artguide.com/posts/545-arkhiv-vragh-sprava> (дата обращения: 23.03.2021).

² Цит. по: Иогансон Б. Первые тридцать лет Московского союза художников (1932–1962) Мифы, реальность, парадоксы // Искусствознание. 2012. № 3/4. С. 543.

быть языком пролетарского искусства»¹, — говорилось в редакционной статье. На передний план вышла идеология, не только подчинившая себе искусство, но и подмявшая его под себя. Искусство стало инструментом «приукрашивания» действительности и создания прекрасной видимости. Произведения искусства должны были раскрывать, создавать художественными средствами заданный властью образ страны, который вкладывался из различных составляющих — индустриальных строек, колхозов, новых людей. Искусство превратилось в идейно-художественный творческий метод в виде социалистического реализма.

Впервые термин «социалистический реализм» был употреблён 23 мая 1932 г. в «Литературной газете» председателем Оргкомитета Союза советских писателей И. М. Гронским². Официальный статус термин получил в 1934 г. на первом съезде Союза советских писателей. В уставе Союза говорилось, что «социалистический реализм является основным методом советской художественной литературы и литературной критики». Определялся этот основной метод как «правдивое, исторически конкретное изображение действительности в её революционном развитии»³. Понятие это признавалось универсальным для всех видов искусств (от архитектуры до балета, музыки, живописи и литературы) вне зависимости от того, насколько понятие «исторически конкретного изображения действительности» было приложимо к предмету каждого из этих искусств.

Во всех официальных документах настойчиво проводилась мысль о соцреализме как высшей форме правдивого отображения действительности. Однако термин «реализм» понимался по-разному. В 1932–1934 гг. шла работа по выяснению концепции соцреализма как унифицированного мировоззрения. «Реализм» интерпретировался, корректировался, уточнялся,

¹ Цит. по: Враг справа // АРТГИД [Сайт]. – URL: <https://artguide.com/posts/545-arkhiv-vragh-sprava> (дата обращения: 23.03.2021).

² См.: Захаров А. В. К вопросу о возникновении термина «социалистический реализм» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Вып. 1. 2006. С. 108.

³ Гаспаров Б. Социалистический реализм как художественный стиль и инструмент власти // Arzamas Academy [Сайт]. – URL: <https://arzamas.academy/materials/1549> (дата обращения: 10.02.2021).

переосмысливался на протяжении всей истории советского искусства. Сначала реализм ограничивался понятием «бытового реализма» — правдивого изображения советской действительности, затем было введено понятие «героического реализма», от которого вскоре отказались. Но героика советских буден была сохранена под термином «романтика», который вошёл составной частью в понятие социалистического реализма. Ряд исследователей, говоря об эстетике социалистического реализма, употребляют следующие выражения: социалистический реализм «лишь имитировал реализм» и являл собой «революционный романтизм», «новый классицизм», мифологический реализм, «социалистический позитивизм»¹.

По мнению В. В. Слепухина, говоря о содержательной части социалистического реализма, можно выделить основные аксиологические черты: «любовь к Родине, коллективизм, гражданственность, героизм, трудолюбие, честность, скромность, пренебрежение материальным достатком ради “идеи”, неприхотливость в быту»². В соцреализме содержание главенствовало над формой, и именно пренебрежение формой привело к тому, что в соцреализме не было концепции единой формы, а именно — стиля. Однако социалистический реализм должен был стать особой философией творчества, нормой для всех советских художников. Ведущими советскими художниками признавались Б. В. Иогансон, М. Б. Греков, Кукрыниксы, А. М. Герасимов, С. В. Герасимов, И. И. Бродский, работами которых Комитет по делам искусств рекомендовал пополнять музейные фонды³. Государственный Русский музей обращался в Комитет по делам искусств с просьбой разрешить дать заказ на выполнение работ вышеперечисленным художникам с целью подготовки и открытия

¹ См.: Слепухин В. В. Критика «формализма» и «натурализма» в искусстве 1930-х годов: на пути к концепции соцреализма // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2018. № 4, ч. 2. С. 53.

² Цит. по: Там же. С. 52.

³ См.: Председателю Комитета по делам искусств при СНК СССР тов. Назарову, Начальнику ИЗО Управления ВКИ тов. Быкову // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 150. Л. 27.

Отдела Советского искусства, «дающего правильное представление зрителю о характере советского искусства»¹.

По мнению В. В. Воскресенской, «в рамках государственной культуры было очевидно стремление к воплощению тематических канонов, одобренных властью, и, далее, — к созданию идеализированной реальности. Утверждённая канонизация соцреализма вела к единообразию советского художественного пространства и — к изоляции от других течений искусства и эстетических взглядов»². Традиция живописи, идущая от реализма передвижников XIX века, полагает исследовательница, была близка пониманию широких народных масс, поэтому и была избрана средством, позволяющим государству управлять массовым сознанием. Эстетику дополняла идеологическая нагрузка: «изображать действительность следовало в свете идеалов социализма при акцентировании положительных сторон развития советского общества; искусству надлежало вселять в массы оптимизм и прививать им патриотизм и высокие нравственные идеалы (установленные и одобренные партийным руководством). Акцентируя сюжетно-содержательную сторону в картине, ясность решения темы, законченность, соцреалисты избегают этюдности, деконструкции форм, цветовой экспрессии (что уже относится к “формализму”»³.

Изображать революционную тему следовало не «протокольно, пассивно, в несоответствующих ей образах», что могло привести к «омещаниваю революции»; в изображении персонажей нужно было придерживаться определённого канона: комсомолки не должны были быть похожи на «“барышень” или “соблазнительных” дев», пионеры — на «выродков или барчат», рабочие — на «громил или чубаровцев»; не

¹ См.: Председателю Комитета по делам искусств при СНК СССР тов. Назарову, Начальнику ИЗО Управления ВКИ тов. Быкову // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 150. Л. 27.

² Воскресенская В. В. Искусство как средство миростроения: социалистический реализм (1930-е годы) // Художественная культура. 2018. № 1 (23). С. 177.

³ Там же. С. 179–180.

допускались «объективность» и добродушие автора в изображении классового врага или эпизодов классовой борьбы¹.

На рубеже 1920-х–1930-х гг. начинает складываться система управления искусством. В борьбе за пролетарское искусство А. С. Бубнов призвал к объединению художественных группировок. Переломным стал 1932 год, когда вышло постановление Политбюро ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций», положившее конец многообразию художественных объединений. В постановлении говорилось, что пролетарские литературно-художественные организации создают опасность культивирования «кружковой замкнутости» и «отрыва от политических задач современности»². Исходя из этого, ЦК ВКП (б) постановил объединить всех писателей в единый союз советских писателей и провести аналогичные изменения по линии других видов искусства.

25 июля 1932 г. состоялось объединённое собрание правлений созданного в этом же году Союза советских художников. Состав правления включал в себя представителей АХР, ССХ, ОСТ, «Четыре искусства», ОХС, ОМХ, ОРП, что, по мнению исследователя В. С. Манина, свидетельствовало о равноправном представительстве художественных направлений³. Но, с другой стороны, в едином творческом союзе оказались художники, придерживающиеся резко отличных друг от друга художественных принципов, дискуссии между которыми велись на протяжении длительного времени ещё до образования Союза. Ликвидация обществ и создание единого союза должно было привести к единообразию творческого сознания. Художникам следовало создавать работы допустимого содержания и надлежащей тематики. При этом само произведение и выставочная деятельность находились под строгим контролем. Художественная ценность произведения определялась тем вкладом, который оно могло внести в дело

¹ См.: Враг справа // АРТГИД [Сайт]. – URL: <https://artguide.com/posts/545-arkhiv-vragh-sprava> (дата обращения: 23.03.2021).

² Цит. по: Постановление Политбюро ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций». 23 апреля 1932 // Власть и художественная интеллигенция. М., 1999. С. 172–173.

³ См.: Манин В. С. Указ. соч. С. 157.

социалистического строительства, работы же, не приносящие пользы, попадали под запрет: их не принимали на выставки и не пополняли ими музейные фонды. Как отмечает Н. А. Володина: «Произошла адаптация культуры — аппарат руководил тем, какие идеи должны продуцироваться, а какие не должны, и, наконец, власти довели до конца борьбу со всеми стилями и тенденциями в искусстве, объявляя их реакционными»¹.

Постановлением Политбюро ЦК ВКП (б) от 16 декабря 1935 г., Постановлением ВЦИК и СНК СССР от 17 января 1936 г. «Об организации Всесоюзного Комитета по делам искусств» был образован единый орган управления всей художественной культурой на территории Советского Союза. Таким образом, централизация управления искусством завершилась. Всесоюзному Комитету по делам искусств (ВКИ) было поручено «руководство всеми делами искусств, с подчинением ему театров, киноорганизаций, музыкальных и художественно-живописных, скульптурных и иных учреждений»². Возникает аппарат жёсткого контроля над культурой и искусством.

В 1936 г. Председателем ВКИ П. М. Керженцевым была утверждена Инструкция о порядке проведения государственных закупок художественных произведений. Согласно этому документу, закупки должны были производиться с выставок, из мастерских художников, через систему Всекохудожника³ и Всекопромсовета⁴, из собраний отдельных государственных организаций и частных лиц, через комиссионные магазины. Музеи должны были обращаться с заявками на приобретение в Центральную Закупочную Комиссию — орган, куда обращались музеи с предложениями о

¹ Володина Н. А. Указ. соч. С. 11.

² Постановление Политбюро ЦК ВКП (б) «Об организации Всесоюзного Комитета по делам искусств» 16 декабря 1935 г. // Власть и художественная интеллигенция. С. 281.

³ Всероссийское кооперативное объединение «Художник», Всероссийское кооперативное товарищество «Художник» (Всероссийский кооперативный союз работников изобразительных искусств) — Всероссийский союз кооперативных товариществ работников изобразительного искусства, существовавший с 1928 по 1953 год.

⁴ Всесоюзный совет республиканских центров промысловой кооперации.

приобретении отобранных ими произведений, а Комиссия решала вопрос о целесообразности их приобретения.

Закупочная комиссия находилась при Управлении Изобразительных искусств и состояла из трёх подразделений: отдела советского и русского искусства, западного искусства, а также народного творчества и художественной промышленности¹. При закупках приоритетным было советское искусство. На его приобретение выделялись крупные денежные суммы. Преимущество отдавалось советской тематике. Как пишет В. С. Манин, Комитет по делам искусств рассылал указания, в которых предлагалось «регулярно следить за ростом советского искусства, приобретая высококачественные тематические произведения, в первую очередь, приобретая произведения на темы истории партии, жизни Ленина, Сталина и т.п.»².

Уже за три месяца 1936 г. Закупочной комиссией ВКИ была проведена большая работа по выявлению и закупке художественных произведений русского искусства, предназначенных для центральных и периферийных музеев СССР. Осматривались выставки и частные коллекции, проводилась атрибуция произведений как советских, так и старых мастеров.

Согласно имеющимся данным за 1936 г., было закуплено и поступило на временное хранение в Третьяковскую галерею 172 картины, 400 произведений графики, 10 скульптур и 2 иконы на общую сумму 603 354 руб. Эти произведения представители ВКИ должны были просмотреть и распределить по музеям³.

Согласно имеющимся данным, Закупочные комиссии Наркомпроса РСФСР и Всесоюзного комитета по делам искусств за 1935–1936 гг. для Третьяковской галереи приобрели следующие произведения⁴:

¹ См.: О порядке проведения Государственных закупок художественных произведений в 1936 г. // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 98. Л. 15.

² Манин В. С. Указ. соч. С. 166.

³ Материалы закупочной комиссии // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 188. Л. 9–10.

⁴ Списки художественных произведений, приобретенных ГТГ за счет закупочной комиссии НКП и других организаций // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 200. Л. 99–109; Список произведений, закупленных для

Список произведений, приобретённых закупочной комиссией
НКП и ВКИ для Государственной Третьяковской галереи в 1935–1936 гг.

<i>Автор</i>	<i>Название произведения</i>
Д. Н. Кардовский	«Эскиз к постановке «Ревизор»
Г. С. Верейский	«Сюита П...»
Ф. С. Богородский	«Пейзаж» «Абрамцево»
Я. А. Башилов	«Портрет Луначарского» «Портрет Покровского» «Портрет Остроухова»
Б. А. Зенкевич	«Портрет неизвестной»
<i>Гра...¹</i>	«Портрет Сталина» «Портрет Кагановича»
Н. И. Альтман	«Ленин пишущий»
Б. Н. Гутенгот	«Россия кровью умытая»
Н. А. Андреев	«Ленин говорит»
Б. М. Кустодиев	«Портрет Крамера»
П. С. Ксидиас	«Маркс» «Ударник»
С. А. Павлов	«Турбинный цех»
Н. В. Космин	«Портрет Крупской»
А. А. Дейнека	«Динамо-Севастополь» «Тюильри» «Парк» «Торпедный катер» «Итальянская улица. Монахи в красном»
Б. А. Зенкевич	«Выемка лотка» «Перед входом на ст. Арбат» «Рудничный двор. Строительство метро» «Перед входом в 12 шахту»

Государственной Третьяковской галереи, с 1936 г. Закупочной комиссией Наркомпроса и Комитета по делам искусств // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 200. Л. 126–127.

¹ Точная фамилия автора неизвестна. Написание фамилии даётся в соответствии с архивным документом.

	«Девушка у насоса» «У тьюбингов» «Приготовление бетона вручную»
--	-----------------------------------------------------------------------

В 1936 г. музейная бригада Культсекции Моссовета занималась обследованием состояния запасников крупных московских музеев — Исторического музея, Музея Народов СССР, Третьяковской галереи, Музея изобразительных искусств, Музея Новой Западной живописи, Литературного музей и Политехнического музея. По итогам этой работы были сделаны выводы о том, что во многих музеях плохо поставлен учёт фондов, а многие музейные предметы размещены в тёмных, сырых и непригодных для хранения помещениях. Все осмотренные музеи бригада разделила на две группы: в первую группу вошли музеи, которые размещались в специально приспособленных помещениях и имели небольшое число ежегодных поступлений новых произведений¹. Ко второй группе были отнесены музеи с большим ежегодным числом новых поступлений. Все музеи второй группы, в которую вошла и Третьяковская галерея, по мнению работников бригады, были «переполнены музейными материалами», часть которых не имела никакой музейной ценности, а в большинстве случаев не представляли ценность для данного музея, для экспозиционных целей и научной работы. «Нужны ли эти законсервированные, в беспорядке и плохих помещениях, лежащие мертвым капиталом и из-за плохого ухода быстро портящиеся ценности — нет, не нужны теперь и не будут нужны и в дальнейшем, так как с каждым годом все в большем количестве поступают новые, более ценные экспонаты»².

В целях освобождения площади от излишнего и не нужного груза в течение 1936 г. всем музеям предлагалось пересмотреть имеющиеся у них фонды с целью выделения и реализации «макулатуры», а также выделить

¹ Музей изобразительных искусств и Музей Новой Западной живописи.

² Состояние запасных музейных фондов // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 144. Л. 4–5.

обменный фонд, не относящийся по качеству и теме к данному музею и передать его в соответствующие другие музеи¹.

27 марта 1937 г. ВКИ издал Постановление № 74, согласно которому, все художественные музеи, входящие в систему Всесоюзного Комитета по делам искусств, должны были распределить художественные произведения, находящиеся в фондах, на две категории: художественные произведения, не находящиеся в экспозиции, но предполагаемые к экспонированию и представляющие значение для научной работы музея (так называемый запас «А»), и на художественные произведения, не представляющие интереса для данного музея ни в экспозиционном, ни в научном отношении (так называемый запас «Б»). Директора художественных музеев должны были предоставить планы по использованию произведений из запаса «А» в экспозиционной и научной работе, а произведения из запаса «Б» поступали в распоряжение распределительной комиссии для организации новых музеев².

Важным направлением в культурной политике государства стала борьба с так называемым формализмом. Его воспринимали и позиционировали как враждебный советскому искусству, точнее, социалистическому реализму, который преподносился властями как высшая форма правдивого отображения действительности. Уже в конце 1920-х гг. стали появляться новые подходы к оценке авангардного искусства, которое начали трактовать как формалистическое и в котором видели «мелкобуржуазные западнические корни».

В 1933 г. появляются трактаты о вреде формализма, о его классово-враждебной сущности. Одну из первых работ, направленных против формализма в живописи, написал театральный и художественный критик О. М. Бескин. «Творческий вопрос о формализме потому является творческо-политическим вопросом, что идеалистические позиции формалистов, фиксированные их полотнами, хотят они этого субъективно или не хотят,

¹ Состояние запасных музейных фондов // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 144. Л. 27–28.

² См.: Постановление № 74 Всесоюзного Комитета по делам искусств при СНК СССР от 27 марта 1937 г. // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 188. Л. 11–12.

непосредственно вмешиваются в классовую борьбу, затрудняя пролетариату ее видение, – писал он. – Происходит это потому что, в повседневном нашем бытовом звучании эти картины: 1) уводят от диалектико-материалистического понимания действительности, уводят от самой действительности в вымышленный мир сугубо-субъективных образов-символов; 2) зачастую возмутительно искажают нашу действительность, 3) а когда пытаются к ней приблизиться, то делают это, стоя на идеалистических позициях: совершенно выхолащивают идейный смысл, отрывают форму от содержания, и самодовлеющая форма выступает жалкой пародией, карикатурой на нашу социалистическую действительность»¹.

Статьи, направленные против формализма и натурализма в искусстве, особенно активно публиковались на страницах центральной печати в 1936 г.² По оценке В. В. Слепухина, статья «Сумбур вместо музыки», вышедшая в газете «Правда» 28 января 1936 г., «явилась точным началом последующей полувековой эры в советском искусстве и одновременно подвела обвинительную черту под революционным искусством авангарда, которое было заклеено ярлыками формализма и натурализма»³.

В числе авторов статей, направленных против формализма и натурализма в изобразительном искусстве, был советский историк искусства В. С. Кеменов, возглавивший в 1938 г. Третьяковскую галерею. Среди его работ есть, например, статьи «О художниках-пачкунах» и «Формалистические кривляния в живописи». Статью «О художниках-пачкунах» без указания авторства опубликовала в одном из мартовских номеров 1936 г. газета «Правда». Исследователь С. А. Фофанов, ссылаясь на воспоминания искусствоведа и художественного критика А. Д. Чегодаева, высказывает мнение о том, что, несмотря на анонимность некоторых статей газеты, всё же авторство В. С. Кеменова позднее удалось установить⁴.

¹ Бескин О. М. Формализм в живописи. М., 1933. С. 14.

² См. Против формализма и натурализма в искусстве. Сб. статей. М., 1937. 79 с.

³ Слепухин В. В. Указ. соч. С. 50.

⁴ См.: Фофанов С. А. Гринберг vs. Кеменов. Иррелевантность двух культур // Искусствознание. 2016. № 4. С. 167.

В. С. Кеменов так определял формализм и натурализм: «Законы живописи с этой точки зрения определяются не жизнью, а свойствами материалов, из которых картина «построена». Всякие попытки отобразить в искусстве действительность клеймятся как иллюзионизм и пассивная подражательность. Сюжет допускается лишь в качестве предлога для проявления активно-творческого отношения художника к холсту и краскам. Все эти принципы определяли программы Пролеткульта и Вхутеина, их провозглашали на лекциях Новицкого и Маца, в студиях Малевича и Пунина, в книгах Арватова и Тарабукина. Они прививали молодёжи нелепые вкусы, воспитывая в ней презрение к правдивости <...> Скажем прямо: формализм не только не приемлем для нас идейно и политически, но он безусловно антихудожествен. Образцы, созданные формализмом, антихудожественны прежде всего потому, что они с возмутительной безответственностью уродуют природу, человека, нашу социалистическую действительность. Также антихудожествен формализм и с точки зрения совершенства гармонии и выразительности собственно живописных средств. Пора раз навсегда покончить вредные разговоры о «мастерстве» формалистов, об их «новаторствах», об их «заслугах» перед историей искусства. Крикливое трюкачество не есть поиски новой формы <...> Если равнодушие к содержанию у формалистов порождает бессмысленное трюкачество, то у натуралистов оно влечёт за собой полное отсутствие художественной формы, отсутствие всяческой графической и живописной культуры <...> В картинных натуралистов детали предметов окончательно оттеснили человека и заняли главное место. Не лучше обстоит дело с натуралистическими портретами, в которых пуговица возвышается до уровня человека, зато последний низводится до уровня пуговицы»¹.

Во всех выступлениях и публикациях, направленных против формализма, прослеживаются две мысли: первая — о том, что формалисты

¹ Кеменов В. Против формализма и натурализма в живописи // Против формализма и натурализма в искусстве. С. 20–26.

отражают только свой внутренний мир, поэтому не интересны для общества, вторая — необходимо только то искусство, которое востребовано массами, а массы требуют понятное и доходчивое искусство. И такое искусство могли дать только художники-реалисты. Как считает В. В. Воскресенская, «здесь возможно говорить о попытках создания стиля эпохи по теории, согласно которой формы искусства обусловлены социальным строем государства. И если “формалисты” акцентировали в своем творчестве специфику пластическо-образной системы, эстетико-художественные аспекты, то соцреалисты — изображение революционных/современных сюжетов, в которых являла себя “правильная” классовая идеология»¹.

В разное время к формалистам по разным основаниям относили А. В. Шевченко, у которого «изысканное декоративное эстетство сдобрено некоторой дозой мистики»; Д. П. Штеренберга, творчество которого носит «ярко гедонистический характер»; К. Н. Истомина, «эстетствующий декоративизм которого пропущен через импрессионистическую, интуитивистическую призму»; А. Д. Гончарова и Р. Н. Барто, которые отличаются «полнейшей выхолощенностью, сведением живописи к чисто эстетскому “времяпровождению”»; В. Е. Тышлера и А. А. Лабаса, «“нервно” боящихся нашей действительности и уходящие в некую отвлеченную лирику, претворенную в глубоко субъективных образах-символах»; А. Д. Древина и Н. А. Удальцову, в творчестве которых видели «своеобразную живописную “воронщину”, ставку на примитивность, непосредственность впечатления, освобожденного от какого бы то ни было социального опосредствования»; П. Н. Филонова со «смехотворным совмещением самого примитивного, вульгарного материализма с кошмарными мистическими фантазиями»; «супрематистов, бессюжетников — рыцарей черных квадратов и геометрических сочетаний ровно закрашенных плоскостей, отрицающих начисто какое бы то ни было

¹ Воскресенская В. В. Указ. соч. С. 178.

идеологическое содержание искусства» К. С. Малевича, И. В. Клуона, Н. М. Суетина¹.

Но больше всего, по мнению критиков, формализм разоблачает себя в рисунках для детей: «Именно здесь со всей силой выступают его внутренняя пустота, мертвечина, гниль. Пачкотня в детской книге глубоко реакционна, потому что она отрицает полностью и начисто весь реальный детский мир. Здоровый, веселый, радостно смеющийся советский ребенок ненавистен художнику-компрачикосу, как ненавистен и обыкновенный мир растений, цветов, вещей, машин»². С формализмом боролись как с не имеющим отношения ни к советским реалиям, ни к советскому искусству: «Так же, как их западные собратья, они игнорировали революционную борьбу рабочего класса, устранили из искусства реального человека и его общественную жизнь. Наряду с преклонением перед отрицательными сторонами современного буржуазного искусства всем нашим формалистам, включая “левых”, свойственно игнорирование подлинного художественного наследия прошлого»³.

В 1930-е гг. усиливается контроль над художественным процессом и самими художественными произведениями. Материалы изобразительного характера в силу своего непосредственного образного воздействия таили в себе, с точки зрения «цензоров-искусствоведов», большую опасность, чем текст. Ни одна деталь рисовальной обложки или иллюстрации не должна была пройти мимо внимания цензора. По инициативе Политбюро ЦК РКП (б) ещё в 1922 г. было организовано Управление по делам литературы и издательств (Главлит) как результат легализации и централизации политической и военной цензуры. В конце 1920-х гг. Главлит стал даже претендовать на предварительный просмотр произведений, предназначенных для экспонирования на выставках и в музеях. Однако созданное в 1928 г. в системе Наркомпроса РСФСР Главное управление по делам художественной

¹ Цит. по: Бескин О. М. Указ. соч. С. 4.

² О художника-пачкунах // Против формализма и натурализма в искусстве. С. 13.

³ Цит. по: Лебедев П. Указ. соч. С. 49.

литературы и искусства (Главискусство) расценило это как «покушение» на свои прерогативы и поручило идеологический надзор за экспозиционно-выставочной деятельностью так называемым выставкомам и худсоветам. Органы Главлита сохранили за собой право просмотра «Книг отзывов» на выставки и изъятие из них «политически и идеологически невыдержанных» отзывов посетителей¹.

Нападки на «классовые вылазки» в изобразительном искусстве ещё более усилились, когда развернулась дискуссия о формализме. Критике подверглись иллюстрации детских книг, выполненные В. В. Лебедевым. Центральный орган партии был возмущён «мрачным разгулом уродливой фантазии Лебедева, который, если бы захотел, мог бы дать талантливые, понятные рисунки. <...> Вот книга, которую перелистываешь с отвращением, как патологоанатомический атлас. Здесь собраны все виды детского уродства, какие только могли родиться в воображении компрачикоса. Словно прошел по всей книге мрачный свирепый компрачикос и все испортил, изгадил, на всем оставил грязную печать. А сделав свое грязное дело, с удовольствием расписался: Рисунки художника В. Лебедева»².

Ещё большему цензурированию подверглась публикация портретов вождей. Утверждённые и канонизированные изображения руководителей партии и социалистического государства не могли подлежать никаким изменениям. Канонизация изображений началась сразу же после смерти В. И. Ленина, в 1924 г., когда вышло Постановление ЦИК СССР «О порядке воспроизведения и распространения бюстов, барельефов, картин и т.п. с изображением В. И. Ленина»³. Вследствие чего фотографии и картины, на которых изображён В. И. Ленин в нежелательном окружении, подверглись переделыванию, ретушированию, а иногда и просто уничтожались.

¹ См.: Блюм А. В. Советская цензура в эпоху тотального террора, 1929–1953. СПб., 2000. С. 229.

² Цит. по: Там же. С. 234.

³ См.: Там же. С. 235–236.

4 августа 1938 г. начальник Главлита обратился в ЦК ВКП (б) с предложением организовать спецхраны в музеях, а в октябре он аргументировал это предложение тем, что в музеях хранится много «вредных» документов: в Музее революции — портреты и фотоснимки Троцкого, в Политехническом музее — диапозитивы с изображением членов семьи Романовых, в Литературном музее — письма жены Николая II и т. п. Тогда же появился секретный приказ, согласно которому в музеях создавались спецфонды, а материал, «не имеющий исторического и научного значения», — уничтожался. «С целью упорядочения учета, хранения и использования экспозиционных материалов, имеющих особое историческое, художественное, научное и специальное значение для музеев СССР, а также изъятия вредных и макулатурных материалов приказываю...»¹, — так начинался приказ № 9 уполномоченного СНК СССР по охране военных тайн в печати и начальника Главлита об организации спецфондов в музеях, подписанный 25 октября 1938 г. В приказе, в частности, говорилось: «1. Разрешить музеям союзного, республиканского, краевого и областного значения создание особых фондов экспозиционных и неэкспозиционных материалов <...> 4. Начальникам Глав-край-обллитов совместно с директорами музеев и представителями органов Центрархива отобрать на предмет уничтожения экспозиционный и неэкспозиционный материал, не имеющий историческую, художественную и другую научную и специальную ценность»². В перечень музеев, в которых должны были организовываться особые фонды (Эрмитаж, Русский музей, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и др.) вошла и Третьяковская галерея.

Таким образом, с конца 1920-х гг. начал усиливаться политический контроль над деятельностью музеев, роль которых в культурной и общественной жизни существенно изменилась. Первый Всероссийский музейный съезд закрепил за музеями роль политико-просветительных

¹ Цит. по: Зеленов М. В. Спецхран и историческая наука в Советской России в 1920–1930-е годы // Отечественная история. 2000. № 2. С. 138.

² Там же.

учреждений. Музеям предписывалось немедленно приступить к реэкспозиции и создать отделы социалистического строительства. Деятельность музеев сужалась до массовой идеологической работы, менялись формы и методы работы, нивелировались различия, своеобразие и индивидуальность музейных учреждений. Музейная экспозиция должна была стимулировать зрителя на участие в строительстве социализма, быть партийной и доступной для понимания всех слоёв населения.

В конце 1920-х–начале 1930-х гг. Третьяковская галерея, как и все художественные музеи страны, была поставлена перед необходимостью коренной перестройки. Отныне её деятельность подчинялась задачам пропаганды марксистско-ленинского мировоззрения. Предписывалось переключить всю систему «подачи музейного материала с прежней индивидуалистической установки на базу марксистского использования процесса исторического художественного развития». Экспозиция должна была освещать классовую борьбу, под которой понималась борьба художественных стилей.

Культура и искусство в этот период становятся средствами пропаганды и инструментом воспитания масс. Пропаганда партийной идеологии вела к единообразию направленности в политике комплектования музейных фондов, а также к изъятию из собраний музеев идеологически вредных материалов, в том числе и художественных произведений, созданных художниками, которые были отнесены властью к категории «формалистов».

2.2 Комплектование советской графики

В одном из отчётов Третьяковской галереи за 1928 г. отмечалось: «К настоящему моменту процесс собирания дореволюционного искусства в основном можно считать законченным. Колоссально выросшая за годы революции Третьяковская галерея является сейчас крупнейшим собранием

русской живописи, скульптуры и рисунка на протяжении всей истории развития русского искусства. Но зато с тем большей настоятельностью встает вопрос о собирании и показе современного советского искусства во всех его многообразных проявлениях. До последних двух лет Галерея стояла на идеалистических и формалистических художественных позициях и не обращала внимания на современное искусство, считая его качественно малоценным. В живописи приобретались пейзажи и натюрморты; собирали станковый рисунок, не обращая внимание на политкарикатуры»¹.

В 1929 г. в журнале «Искусство в массы» вышла статья, автор которой Л. Нюрэн сделал обзор проходившей в Третьяковской галерее выставки произведений, закупленных комиссией Главнауки. Он отметил, что в предисловии к каталогу выставки обозначены принципы, которыми руководствовалась закупочная комиссия: «1) научный объективизм, отказ от личных симпатий и антипатий, субъективных пристрастий и узкого направленчества. 2) мастерство, качество продукции и 3) общественная и политическая значимость произведения»².

Далее автор задаётся вопросом, действительно ли сама закупочная комиссия следовала этим принципам? «Коснемся теперь общественной и политической значимости закупленной продукции, — пишет он. — Среди 409 экспонатов мы насчитали свыше 100 натюрмортов и пейзажей и только 30 вещей, которые можно считать тематическими. Где же здесь “общественная и политическая значимость”? Можно ли считать такую продукцию с точки зрения советской общественности наиболее характерной и ценной? Разумеется нет»³.

В 1929–1930 гг. в галерее был организован Музейно-политический совет, который принимал решение о новых поступлениях в собрание галереи. Первые три заседания совета в феврале и марте 1930 г. были посвящены обсуждению вопроса о просмотре и приобретении представленных работ.

¹ См.: Государственная Третьяковская Галерея // ОР ГТГ. Ф. 8.П. Ед. хр. 285. Л. 14.

² Нюрэн Л. Объективная покупка // Искусство в массы. 1929. № 1–2. С. 49.

³ Там же.

Галерея организовала специальную выставку, предназначенную для общественного просмотра произведений¹. Все посетители выставки заполняли специальные опросные листы для учёта их мнения. Посетителю предлагалось ответить на три вопроса: «Какие картины, рисунки, скульптуры считали бы Вы необходимым для приобретения в Галерее и почему», «Посещаете ли Вы выставки современного искусства» и «Какие художественные произведения в самой Галерее производят на Вас наибольшее впечатление». Также посетителю нужно было указать пол, возраст, род занятий, москвич или приезжий, а также изложить в общих чертах своё мнение о выставке².

Основная установка текущих приобретений — заполнение значительных пробелов в собрании галереи произведениями на социальную тематику за годы революции. Автор статьи о Музейно-политическом совете, которая вышла в журнале «Искусство в массы», отмечал, что незначительным отклонением от основной задачи стали покупки, восполняющие пробелы основной коллекции, начиная от XVIII в., а также работы современных мастеров, качественно высокие, отразившие в своем творчестве наиболее яркие, формальные искания³.

В апреле 1930 г. и в сентябре–октябре 1931 г. органами рабоче-крестьянской инспекции проводились обследования Третьяковской галереи на предмет качества основных видов музейной работы. Обследование в апреле 1930 г. проводилось инспекцией Советского строительства Народного комиссариата рабоче-крестьянской инспекции РСФСР в целях изучения структуры музея. О результатах обследования можно судить по заголовкам газет: «Третьяковская галерея в руках классового врага», «Ни одной картины, отображающей Октябрьскую революцию», «Галерея князей и царей», «Три

¹ См.: Авотин Я. Я. Музейно-политический совет в Третьяковской галерее // Искусство в массы. 1930. № 4 (12). С. 32.

² Материалы по общественному просмотру художественных произведений // ОР ГТГ. Ф. 8.П. Ед. хр. 390. Л. 17.

³ См.: Авотин Я. Я. Указ. соч. С. 32.

зала с иконами»¹. Обследование Третьяковской галереи в 1931 г. проводилось с целью выявления политической составляющей в работе музея. В своих выводах комиссия обвиняла галерею в том, что ни одно достижение советского строительства не нашло отражение в повседневной работе музея, в том, что во всей галерее отсутствуют лозунги Ленина и Сталина, да и лозунги вообще. Критике подверглась и выставочная работа, которая имела характер пропаганды искусства как такового, т.е. чисто просветительские цели².

По материалам обследования галереи в 1930 г. журнал «Искусство в массы» опубликовал статью «Третьяковка в тисках формализма»; в ней говорилось о том, что происходит «систематическое свертывание основных коллекций галереи, <...> непрерывное вытеснение коллекции русских картин 2-й половины 19 в.». Авторы статьи отмечали, что изменение состава картин имело лишь одну цель: «формалистически выхолостить галерею, обесценить ее для массового зрителя». Всё это, по мнению авторов, делалось лишь для того, чтобы поместить в залах дворянскую и буржуазно-упадническую живопись, а также иконопись, которые далеки от современного зрителя. Критике подвергся и отдел «Новейшей живописи», который строился во время революции, но сама революция не получила должного отражения в художественных произведениях всей коллекции.

Закупочная деятельность также получила негативную оценку: «...проводилась определенная тенденция пополнять галерею преимущественно формалистическим “левым” искусством. Особенное упорство проявлено в нежелании приобретать произведения, отображающие наше строительство, новый советский быт, а также историко-революционные темы»³. Не удовлетворила и тематика купленных произведений: натюрморты, пейзажи, автопортреты, портреты натурщиц и жён художников.

¹ См.: Юренева Т. Ю. Музей в мировой культуре. М., 2003. С. 398–399.

² См.: Там же. С. 400.

³ Журавлев В., Писарев С. Третьяковка в тисках формализма // Искусство в массы. 1930. № 7 (15). С. 20.

В закупленных произведениях авторы статьи не увидели никакой связи с современностью: из 59 рисунков и гравюр — 33 пейзажа, всё остальное — сюжеты «Перед зеркалом» и «Этюд нагого тела».

А. А. Федоров-Давыдов, возглавлявший отдел новейших течений, объяснял, что до 1928 г. отбор произведений происходил по принципу эстетической значимости, при этом качество произведения определялось работниками галереи в полном противоречии с мнением массового зрителя, с пренебрежением к нему. «Тут господствует настоящий формализм. Вещи покупались исключительно по формальному признаку <...> Были произведения, которые галерея не рекомендовала приобретать, но которые все же были включены в состав галереи»¹, — писал в своей докладной записке А. А. Федоров-Давыдов. Эстетическими признавались «картины беспредметнические, формалистические, буржуазно-извращенческие по форме»². «Зачем такое искусство, которое рабочим непонятно и ненужно. Новое искусство не поднимает духа рабочих, не призывает к борьбе, это искусство разлагающегося капитализма»³. Но теперь, по мнению А. А. Федорова-Давыдова, галерея стала принимать во внимание то, что зритель требует от картины социально-политической значимости, и отбирает произведения по этому принципу. Также отмечалось, что хорошую тематическую картину можно получить только посредством заказа, чем и стало заниматься правление галереи спустя несколько лет.

Сосредоточение внимания правления галереи только на работе советского отдела и на пополнении собрания живописными работами негативно сказалось на работе других отделов галереи. Был закрыт отдел скульптуры, а необходимость отдела рисунка была поставлена под сомнение. В том же 1930 г. в журнале «Искусство в массы» вышла статья заведующего

¹ Материалы обследования работы Третьяковской галереи бригадой РКИ: протоколы заседаний, докладная записка, выступление А. А. Федорова-Давыдова и др. 10–23 апреля 1930 г. // РГАЛИ. Ф. 990. Оп. 3. Д. 4. Л. 1, 9.

² Журавлев В., Писарев С. Указ. соч. С. 20.

³ Материалы по общественному просмотру художественных произведений // ОР ГТГ. Ф. 8.П. Ед. хр. 390. Л. 24.

отделом рисунка А. В. Бакушинского, в которой он отмечал, что такое положение дел в галереи «не учитывает то реальное соотношение сил, которое существует в современном, и особенно, в советском искусстве, где графика и полиграфия не только самый блестящий род искусства, но и мощное орудие художественной и политической агитации и пропаганды»¹.

А. В. Бакушинский всячески защищал отдел рисунка, стремился сохранить его целостность, говорил также о том, что отдел должен быть превращён в кабинет графики и полиграфии с соответствующим изучением и особой демонстрацией материала, отмечал, что правление мало заботилось об отделе, не знало по существу его работу и часто её тормозило. «Распыление графики по другим отделам бессмысленно и крайне нецелесообразно с точки зрения хранения и удобств изучения. На такой точке зрения оказалась бригада, предлагая организовать особую лабораторию графики <...> Кабинет должен быть связан широко с общественностью, производством и вести широкую пропаганду полиграфического искусства. Вместе с тем кабинет должен находиться в тесной связи с отделами, образованными по эпохальному признаку»², — писал он.

На отсутствии современного советского искусства в собрании галереи указывал в своей речи на Первом всероссийском музейном съезде и нарком просвещения А. С. Бубнов: «Я приведу лишь один пример разрыва музея с современностью. Я был в Третьяковской галерее, и меня поразило полное отсутствие там отражения того, что мы имели в советском искусстве за истекшие годы пролетарской диктатуры. Я считаю это громадной проблемой, и в разговоре с директором, т. Кристи, я указал, что надо сделать так, чтобы упущение было наверстано, чтобы мы могли уже сейчас в Третьяковской галерее представить все основные этапы в развитии советской живописи и скульптуры. Надо добиться так же и того, чтобы и политическая карикатура времен гражданской войны и последующих лет социалистического

¹ Бакушинский А. Третьяковка без руководства // Искусство в массы. 1930. № 9 (17). С. 25.

² Там же.

строительства была представлена в Третьяковской Галерее, при этом обязательно в лучших оригиналах <...> Буквальным скандалом является такое ведение музейного дела, когда в результате его наша центральная картинная галерея не имеет экспонатов, отражающих развитие живописи, скульптуры и т. д. за годы после Октябрьской революции»¹.

В 1932 г. было принято Положение о Закупочной комиссии Третьяковской галереи. Согласно этому документу, Комиссия должна была приобретать художественные произведения, необходимые для галереи, по заявлению группы советского искусства, Комиссии, а также художественных организаций и отдельных художников, причём заявление должно содержать характеристику данной вещи, а также обоснование её приобретения.

При закупке произведений советского искусства Комиссия должна была руководствоваться основными задачами построения Советского отдела в Галерее: «а) по периоду военного коммунизма и по восстановительному периоду: выявление основных этапов классовой борьбы и изобразительном искусстве, процесса перерождения буржуазных художников. б) по реконструктивному периоду: выявление процессов дифференциации попутчиков в связи с обострением классовой борьбы в стране».

Комиссии следовало уделять особое внимание главным образом «пролетарским союзническим организациям и лево-попутническим кадрам советских художников» и в первую очередь приобретать «художественные произведения, политически верно раскрывающие большие социалистические темы». При этом «художественные произведения, несущие в себе идеологию, чуждую пролетариату», могли приобретаться «лишь в случае крайней необходимости в экспозиции»².

В 1934 г. заместитель директора Третьяковской галереи А. И. Замошкин писал, что в отношении принципов пополнения

¹ Речь наркома просвещения А. С. Бубнова // Труды первого Всероссийского музейного съезда. Т. 1. С. 228.

² Положение о Закупочной Комиссии Государственной Третьяковской Галерее и о её составе на 1932 год // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 98. Л. 5.

художественными произведениями собрания Государственной Третьяковской галереи художественный Совет рекомендует сохранить оба метода комплектования — «самостоятельный и через Государственную Закупочную Комиссию» с тем, чтобы пополнение производилось исключительно высококачественными вещами, охватывающими в своей тематике все стороны социалистического строительства и заполняющими пробелы в собраниях Государственной Третьяковской галереи на всём протяжении развития русского и советского искусства¹.

В 1935 г. искусствовед и музейный деятель Н. М. Щекотов писал директору Третьяковской галереи М. П. Кристи: «Приобретения у нас проводятся недостаточно организованно. Считал бы необходимым: 1. Выделить комиссию по приобретению под Вашим председательством в составе Заместителя Директора по Научной Части и Заведующего того отдела, для которого вещь приобретается. 2. Предлагаемые к приобретению вещи должны предварительно проходить надлежащую экспертизу в соответствующем отделе и заключение этой экспертизы в письменной форме должно быть подано в Комиссию по приобретению. 3. В заключение этом относительно каждой вещи должно быть указано: кроме обычных каталожных данных: а. значение вещи и место её в истории русского или советского искусства; б. высота её художественного качества; в. значение её специально для галереи; г. сохранность; д. материальная оценка»².

Процесс «производства» художественных произведений в то время также приобрёл определённый регламент. В контексте единения политических и художественных установок формулируются актуальные тематические тенденции, и чётко структурируется иерархия тем в живописи: историко-революционная картина, индустриальный жанр, тема труда, тематическая картина и портрет, сюжеты на тему нового быта и советского образа жизни.

¹ Выписка из протокола заседания Художественного совета при ГТГ от 31 октября 1934 г. // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 150. Л. 18.

² Директору Г.Т.Г. М. П. Кристи от Н. М. Щекотова // ОР ГТГ. Ф. 8.П. Ед. хр. 642. Л. 1.

Одним из основных источников пополнения коллекции стали приобретения с выставок. В 1930-е гг. художественные выставки достигли небывалого размаха и стали главной платформой для распространения новой эстетики и демонстрации приоритетов в искусстве. Множество произведений создается специально для таких тематических выставок. Каждое произведение должно было соответствовать тематическому плану экспозиции, что и было продемонстрировано на выставках «Художники РСФСР за 15 лет», на которой воспроизводилась история советского искусства и государства, а также грандиозной выставки «Индустрия социализма», которая готовилась в 1937–1939 гг.

В январе 1928 г. в Москве прошла Выставка художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции, получившая в обиходе название «Выставка заказов Совнаркома». В выставке приняли участие 136 мастеров, было представлено 250 произведений: 46 скульптур, 105 живописных картин, около 100 рисунков и гравюр¹.

На выставке преобладали портреты вождей и революционных деятелей: от Пугачева и народовольцев до Ленина, темы труда и крестьянско-рабочего быта, индустриализации, строительства и основные события Октябрьской революции. Выставка должна была продемонстрировать достижения нового советского искусства, показать зрителю новый художественный язык, новое содержание в новой форме. Выставка получила неоднозначные отзывы. Искусствовед и художественный критик Я. А. Тугендхольд отмечал, что «общий уровень выставки оказался выше прежних аналогичных выставок»².

Однако превалировали критические высказывания в отношении показанного материала: «Качественный подъем советского искусства остался иллюзией», «Мы имеем выставку бездушную, не заключающую в себе ровно

¹ См.: Салиенко А. П. Пролетарский зритель и «интеллигентский миф»: разногласия и противоречия конца 1920-х годов (по материалам архивных документов) // Русское искусство. I. Норма и разрыв. СПб., 2019. С. 143.

² Цит. по: Там же. С. 144.

ничего революционного»¹. Критикам не нравились отвлечённые образы, они хотели видеть конкретное, а не абстрактное. А. А. Федоров-Давыдов призывал защищать пролетарское искусство, которое должно быть «реалистично, динамично и монументально»².

Картины современной советской тематики не нравились и зрителям, поскольку они, так же, как и критики, хотели определённости и конкретики. «Советское искусство никуда не годится», «Не совсем хорошо изображен упадок капитализма», «В отделе революционной и советской тематики хороших картин, отражающих борьбу в революции и советское строительство, нет. <...> Мы желали бы видеть не такие картины — более лучшие в художественном отношении»³.

С Выставки заказов Совнаркома в коллекцию графики Третьяковской галереи были приобретены работы: «Кузница» и «У наковальни» из серии «Ленинградский металлический завод» Г. С. Верейского, «Красная армия в Донбассе» К. Н. Истомина, «Бытовая сцена» из цикла «Советская Белоруссия» М. М. Аксельрода, «Ломают баржу» В. И. Козлинского, «Пристань» и «Рабочие» из серии «Морской транспорт», «Проезд под мостом» и «Железнодорожные пути» из цикла «Железная дорога», «На заводе» и «У завода» из цикла «Завод» Н. Н. Купреянова, «Рабочий-каталь с мусорной тачкой» В. В. Лебедева⁴.

Полномасштабная выставка «Художники РСФСР за 15 лет», проходила в 1932–1934 гг. в Ленинграде, а затем в Москве, но, несмотря на то, что обе экспозиции объединяла одна задача — показать творческие достижения страны за послереволюционные годы, концептуально они отличались друг от друга. Некоторые исследователи говорят о том, что выставка была последним экспозиционным проектом, на котором были показаны работы художников-авангардистов. Выставка должна была укрепить недавно

¹ См.: Салиенко А. П. Указ. соч. С. 144–145.

² Там же. С. 148.

³ Там же. С. 148–149.

⁴ См.: Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «КРТГ» № 1. Л. 83.

созданный Союз художников и сплотить «вокруг себя советских художников в интересах расцвета социалистической культуры». Как говорилось во вступительной статье к каталогу, выставка была направлена на то, чтобы показать основные этапы творчества «более или менее выдающегося советского художника». Зритель должен был получить представление о том, как изменились основные направления в искусстве под влиянием успехов социалистического строительства, а также увидеть, какими путями шёл художник для того, чтобы включиться в строительство социализма.

В выставке принимали участие мастера различных художественных групп: ОСТ, «Бубновый валет», ОМХ, «Мир искусства», АХР и др., которые «идя совершенно различными путями от беспредметничества, формализма, от аполитичной тематики <...> почти единодушно подходят к утверждению лозунга о советской тематике и к действительному включению в строительство социализма <...> Тысяча полотен демонстрирует эту важнейшую политическую победу — искусство целиком перешло на службу социализма»¹. Эта выставка позволила подвести итог состоянию советского изобразительного искусства на момент создания Московской организации союза художников.

Открытие выставки в Ленинграде состоялось 13 ноября 1932 г. Экспозиция была развёрнута в 35 залах Государственного Русского музея, где в разделах, посвящённых живописи, графике, скульптуре и фарфору, экспонировалось 2824 произведения, созданных 357 художниками². Выставка, организованная И. Э. Грабарем и Н. Н. Пуниным, представляла собой ретроспективу художественной деятельности основных творческих группировок и отдельных художников за пятнадцатилетний срок существования советского искусства.

¹ Художники РСФСР за 15 лет. Каталог юбилейной выставки. Живопись, графика и скульптура. Л., 1932. С. 7.

² См.: Манукян Д. В. Советские художественные выставки 1930-х годов. Система организации, принципы и методы экспонирования // Третьяковские чтения. 2016: материалы отчетной научной конференции. М., 2017. С. 311.

В московской экспозиции выставки большое внимание уделялось идеологической составляющей. Показ произведений должен был продемонстрировать поступательное движение советского изобразительного искусства к социалистическому реализму. Работы, которые в дальнейшем будут оценивать как «формалистическое» искусство, на выставке было немного; их показывали как пережиток прошлого и предостережение молодым советским художникам. Главным критерием при отборе произведений на выставку стала не ретроспективность, а конкретные шаги художника к «обновлению». Московская часть выставки включала в себя шесть разделов, посвящённых живописи, графике и рисунку, скульптуре, плакату и политической карикатуре, театрально-декоративному искусству, а также книжной иллюстрации. Каждый отдел представлял собой самостоятельную экспозицию, включающую в себя зал, посвящённый Ленину и Сталину, вводную часть, дающую представление об эволюции творческого метода на примере знаковых произведений, и обширную общую часть. По такой схеме были построены экспозиция скульптуры в здании Государственного музея изобразительных искусств, плаката и карикатуры в залах Третьяковской галереи, и отдел рисунка и графики в помещении на Волхонке, 10¹.

Галерея обратилась к наркому просвещения с просьбой выделить на приобретение произведений с этих выставок сумму в 300 тысяч рублей, а также отправила ходатайство в Президиум Моссовета². В результате больших закупок у авторов, в 1934 г. собрание пополнилось графикой³:

¹ См.: Манукян Д. В. Указ. соч. С. 311–312.

² Ходатайство в Президиум Моссовета с просьбой о выделении каждый год галереи 100000 рублей на пополнение было отправлено 27.11.1932. Моссовет ссудил галереи 75000 р. для закупки работ с выставки «Художники РСФСР за 15 лет» (ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 98).

³ См.: Заявка на приобретение художественных произведений с выставки «15 лет советской графики» // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 220. Л. 2; Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «КРТГ» № 4. Л. 428; Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «КРТГ» № 5. Л. 930, 992–995, 998–999; Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «П» № 6. Л. 117.

Работы, поступившие в собрание
Государственной Третьяковской галереи с выставки
«Художники РСФСР за 15 лет»

<i>Автор</i>	<i>Название</i>
А. П. Остроумова-Лебедева	«Пруд в Павловске» «Марсово поле» «Летний сад в инее»
А. Н. Самохвалов	«Девушка с граблями» «Шпильница»
Н. А. Тырса	«Мойка» «Поля»
А. Г. Тышлер	«Еврей-бедняк»
А. А. Дейнека	«Безработные на западе» «Зима»
С. В. Герасимов	«Новгород» «Рыбаки»
А. В. Фонвизин	«Саломея» «Бедуин» «Море»
Ф. С. Богородский	«Венеция» «Весна в Берлине»
К. И. Рудаков	Серия «НЭП»
А. Ф. Пахомова	«Мальчик»
А. А. Лабас	«Метрострой»
Ю. И. Пименов	«Портрет Зинаиды Райх»
В. М. Конашевич В. И. Курдов	Иллюстрации
В. В. Лебедев	«Натурщица со спины», «Танец», «Пара», выполненные тушью и в редкой технике ламповой копоти

Московская экспозиция включала большой раздел плаката и карикатуры, многие экспонаты которого образовали новую коллекцию в собрании графики Третьяковской галереи.

В 1934 году состоялась Выставка начинающих молодых художников. Её готовил ЦК ВЛКСМ как всесоюзную художественную выставку,

отражающую жизнь и борьбу ленинского комсомола и трудящейся молодёжи за социализм. Многие молодые художники впервые получили оценку своих работ, т.к. до сих пор критики почти не интересовалась молодёжью¹. Выставка ставила задачу выявить и узнать, что из себя представляют молодые художники, какими путями они идут, как идеи социалистического реализма «входят в их творческое сознание и может ли молодёжь решать задачи отображения социалистической действительности»².

Во вступительной статье к каталогу выставки говорилось о том, что тематика работ молодых художников пока ещё никак не может удовлетворить, т.к. многие художники всё ещё увлекаются жанром натюрморта и пейзажа, и это, по мнению автора вступительной статьи, свидетельствует об отрыве молодых художников от действительности. Художников призывали к отображению героической борьбы за бесклассовое общество, «а не убегать от этой борьбы к спокойному любованию природой, яблоком или шляпой»³. Несмотря на критику тематики произведений молодых художников, в собрание графики Третьяковской галереи с выставки были приобретены работы «Мост» Б. С. Берентгофа, иллюстрации А. А. Брейя к детской книге, «Городской пейзаж» Н. Н. Волкова, «Инженер-подводник Дорохов» Н. М. Аввакумова⁴.

Последним крупным событием в художественной жизни довоенного времени стала выставка «Индустрия социализма», открывшаяся в 1939 г. и организованная Народным комиссариатом тяжёлой промышленности по инициативе наркома тяжёлой промышленности Г. К. Орджоникидзе. Своё намерение организовать выставку нарком высказывал ещё в 1935 г. на встрече с художниками, а в дальнейшем это намерение было подкреплено приказом НКТП № 606 от 16 мая 1935 г., в котором говорилось, что «выставка должна в художественных произведениях лучших мастеров

¹ См.: Выставка начинающих молодых художников. Каталог. М., 1934. С. 4.

² Там же. С. 5.

³ Там же. С. 6.

⁴ Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «П» № 6. Л. 156.

изобразительного искусства (живописи, графики, скульптуры) отобразить успехи социалистической индустриализации Советской страны»¹.

Каждое произведение, участвовавшее в выставке, должно было соответствовать тематическому плану экспозиции. В зале «Избранники народа» были представлены портреты членов Верховного Совета Союза ССР, а в разделе «Страницы прошлого. Гражданская война», «Индустрия крепит оборону СССР» — произведения, изображающие отдельные стороны укрепления оборонной мощи. Залы «Новое лицо страны» включал с картинами, воспроизводящими новый пейзаж, «Новостройки двух пятилеток», «Социализм вошел в быт», «Большевики открыли богатство страны», «Ударники пятилеток», «СССР стал металлическим», «Новые города, новые люди», «Жить стало лучше, жить стало веселей», посвященные социалистическому быту и зал «Советская Арктика и освоение севера».

Художники в своих произведениях должны были отразить «не только заводы и комбайны и не только их работу, не только как машина поднимает пласты земли, но и то, как люди, работая на машинах, борясь со стихией, изменяя лик земли, изменяются сами и как изменяется их психология»². Перед художниками стояла задача, «воодушевившись огромной любовью к своей социалистической родине», показать победы сталинских пятилеток. На выставке экспонировалось свыше тысячи произведений, включая фарфор и художественные лаки.

В 1940 г. на базе выставки была образована Дирекция художественных выставок и панорам (ДХВП) Комитета по делам искусства, через которую приобретались произведения для музеев. Впоследствии, уже после войны, через ДХВП была приобретена графическая работа А. А. Шовкуненко

¹ Цит. по: Манукян Д. В. Указ. соч. С. 314.

² Цит. по: Всесоюзная художественная выставка «Индустрия социализма». Каталог выставки. М.-Л., 1939. С. 4.

«Пароход проходит шлюз. Днепрострой»¹, экспонировавшаяся на этой выставке.

Изменившееся отношение власти к авангарду и государственная политика свертывания остатков экспериментальных формально-аналитических тенденций в искусстве обусловили и новый подход Третьяковской галереи к комплектованию фондов произведениями авангардного искусства. В конце 1928 г. началась передача собрания Музея живописной культуры в Третьяковскую галерею. Изначально музей располагался в бывшем особняке князей Голицыных, а в январе 1924 г. переехал в одно из помещений ВХУТЕМАСа и стал филиалом Третьяковской галереи. С 1925 г. начался процесс выселения музея из стен Мастерских. Правление галереи стремилось сохранить МЖК, как отдельную площадку для экспонирования современного искусства и не включать музей в свои стены. Таким образом решались две задачи: галерея «соприкасалась» с современным искусством и одновременно сохраняла «чистоту» экспозиции.

В обращении руководства галереи в Наркомпрос говорилось: «...для самой Третьяковской галереи сохранение музея имеет также чрезвычайно большое значение. Одной из основных задач Галереи является ее непосредственная связь с современным искусством и с современной жизнью. Это может быть достигнуто только путем организации филиалов, где экспозиция материала должна производиться по иным принципам, чем в самой Галерее, связанной необходимостью экспонировать свои коллекции в историческом порядке. <...> Согласно разработанному Галереей плану, Музей Живописной Культуры будет играть роль резервуара, в котором должны предварительно собираться произведения современных художников, что даст возможность их сравнения и взаимной оценки, поможет выяснению и более точной кристаллизации намечающихся новых течений и облегчит и уточнит отбор художественных произведений, которые затем должны

¹ См.: Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «П» № 7. Л. 171.

служить пополнением, как для основной галереи, так и для других столичных и провинциальных музеев»¹.

В начале 1928 г. ВХУТЕМАС обратились в Наркомпрос с просьбой выселить музей из занимаемого помещения с целью устроить там в дальнейшем некий клуб. Музей стремился войти в состав Третьяковской галереи на правах самостоятельного отдела, как это случилось с ленинградским отделением, которое вошло в состав Русского музея на правах «Отдела новейших течений». Однако галерея не располагала значительными площадями для включения в свой состав МЖК. Комиссия ГПУ, проверявшая галерею и её хранилища в своей резолюции запретила заполнение хранилищ произведениями, а так же отмечала, «что при произведенном осмотре запасов современной живописи, находящейся в Музее Живописной Культуры и неиспользованных музеем для своих надобностей, сколько-нибудь качественного материала, нужного Третьяковской Галерее, не имеется, и Галерея в нем не заинтересована»². Вероятно, это был только предлог для начала ликвидации музея в связи с изменением отношения власти к авангарду. Кроме того, власть, возможно, пыталась оградить студентов Мастерских от сотрудничества с музеем.

В начале 1929 г. музей был ликвидирован, а часть его коллекции подлежала передаче в фонды Третьяковской галереи. В январе 1929 г. была создана комиссия под председательством Ф. К. Лехта, куда входили Н. Г. Машковцев, А. А. Федоров-Давыдов, П. В. Вильямс и представитель ЦК РАБИС, с целью осмотреть коллекцию МЖК и отобрать произведения, подлежащие передаче в фонды Третьяковской галереи.

4 марта 1929 г. комиссия предоставила список № 119³. Она разделила работы на 12 списков — произведения, которые должны остаться в Третьяковской галерее, работы, подлежащие передаче в регионы, и списки

¹ В Наркомпрос // ОР ГТГ. Ф. 8.П. Ед. хр. 110. Л. 35.

² Обследование запаса Третьяковской галереи комиссией ГПУ // ОР ГТГ. Ф. 8.П. Ед. хр. 268. Л. 16.

³ Материалы Оценочной комиссии по ликвидации вещей фонда Музея Живописной Культуры // ОР ГТГ. Ф. 8.П. Ед. хр. 269. Л. 6.

с 7-го по 12-й — это работы, признанные комиссией не имеющими художественного и музейного значения. «Вещи перечисленные в списке № 12, при сем прилагаемом оценить в размере сумм, проставленных в списке против соответствующих наименований работ (по единогласной оценке Комиссии). Вещи по этому списку, как не имеющие по заключению Комиссии Третьяковской Галереи музейного значения могут быть реализованы через соответствующие органы. Вещи, перечисленные в прилагаемых при сем списках № 7, 8, 9, 10 и 11 признать не имеющими никакой ни музейной, ни продажной ценности. <...> а) скульптурный лом передать во ВХУТЕИИН для переработки материала; б) рисунки — передать на переработку в бумагу в) железные вещи (контр-рельефы, металлические части скульптуры) — передать в комиссию по сбору металлического лома; что касается исписанных холстов (картин, указанных в списках № 7, 8, 9, 10 и 11) то комиссия не считая возможным их использовать для художественных целей полагает целесообразным передать их на тряпье»¹.

В списках № 10 и № 11 была представлена графика, которую приобрела, согласно инвентарным книгам, Закупочная комиссия при бывшем Музейном бюро отдела ИЗО Наркомпроса за период с 1919 по 1922 гг. Теперь же специальная комиссия при Третьяковской галерее признала её как не имеющую музейного значения и продажной ценности. В общей сложности — 408 работ. Среди них произведения таких известных и выдающихся мастеров как Л. Ф. Жегин, С. Ю. Судейкин, О. В. Розанова, Ю. К. Королев, Р. Р. Фальк, Д. П. Штеренберг, П. В. Митурич, Л. А. Бруни, И. В. Клюн, Е. С. Потехина-Фальк, А. В. Лентулов, Н. А. Удальцова и др. Согласно акту, эти работы были сданы в «Утиль-сырье при Мос. губ Бюро принуд. работ»².

¹ Материалы Оценочной комиссии по ликвидации вещей фонда Музея Живописной Культуры // ОР ГТГ. Ф. 8.П. Ед. хр. 269. Л. 38–45.

² Там же.

Произведения, отобранные для Третьяковской галереи, дополнили её собрание графики (см. Таблица № 8)¹.

Таблица № 8.

Перечень произведений графики, поступивших в собрание Государственной Третьяковской галереи из Музея живописной культуры

<i>Автор</i>	<i>Название</i>
Л. А. Бруни	«Голова юноши» «Натюрморт с блюдом» «Пруд»
К. А. Вялов	«Дворник»
П. П. Кончаловский	«Пруд» «Натюрморт» «Хрусталь»
А. В. Лентулов	«Храм Христа Спасителя»
П. В. Митурич	«Пруд в лесу» «Окно» «В школу» «Школа» «Коровы в роще» «Декоративный эскиз» «Конструкция»
Н. Х. Максимов	«Пейзаж с фигурами» «Виолончелист»
Д. П. Штеренберг	«Рюмка» «Натюрморт с кружевом»
Г. А. Стенберг	«Конструкция»
А. А. Экстер	Эскизы театральных костюмов
О. В. Розанова	Эскизы вышивок, обложек книг и модных костюмов
П. В. Кузнецов	«Натюрморт с бокалом»
А. М. Родченко	«Конструкция»
В. Н. Чекрыгин	«Автопортрет» Несколько фигурных композиций

¹ Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «П» № 6. Л. 232; Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «КРТГ» № 1. Л. 236–237, 243–247, 253–256.

Надо сказать, что ещё в самом начале 1930-х гг. некоторые из этих работ успели побывать в экспозиции галереи, так как по списку № 1 они передавались в качестве материала для экспозиции новейших течений. Однако в «марксистскую экспозицию» их включили уже как пример не передового пролетарского искусства, а как образец тупика искусства буржуазного¹. В 1936 г. в газете «Правда» вышла статья П. М. Керженцева о Третьяковской галерее, в которой он писал: «Подобные штукарские уродливые произведения старательно развешивались по стенам как образцы какой-то „живописи“, каких-то якобы „исканий“ и „течений“»².

19 мая 1936 г. председатель Комитета по делам искусств П. М. Керженцев написал докладную записку И. В. Сталину и В. М. Молотову в которой говорил о том, что за последние 20–25 лет Третьяковская галерея и Русский музей приобретали произведения сплошь формалистического и натуралистического порядка. Эти «ничтожные по своему художественному значению и в целом случае вредные» произведения занимают значительную часть выставочной площади, в то время как картины художников-реалистов «консервируются в запасниках». Автор призывал изъять из общих экспозиционных залов произведения формалистического и грубо-натуралистического характера за последние 25 лет и переместить их в особое помещение, закрытое для массового зрителя³.

В этом же году П. М. Керженцев в июньском номере газеты «Правда» публикует аналогичную статью о Третьяковской галерее, в которой пишет: «Галерея должна иметь в своих залах лучшие картины прошлого и настоящего, в полноценной художественной форме отражающих эпоху. Она должна помочь изучить искусство прошлого и настоящего страны через произведения искусства <...> К сожалению, пополнение этой галереи за

¹ См.: Пчелкина Р. Л. Как русские авангардисты строили музей // Arzamas Academy [Сайт]. – URL: <https://arzamas.academy/courses/73/2> (дата обращения: 09.02.2021).

² Керженцев П. О Третьяковской галерее // Правда. 7 июня 1936. № 155 (6761). С. 3.

³ См.: Докладная записка председателя комитета по делам искусств при СНК СССР П. М. Керженцева И. В. Сталину и В. М. Молотову о необходимости изъятия из экспозиций музеев художественных произведений русского авангарда. 19 мая 1936 г. // Власть и художественная интеллигенция. С. 308–309.

последние годы производилось по очень странным принципам. Её руководители исходили из либерального положения, что задачи галереи — показать в своих стенах все и всяческие течения живописи без достаточного и без всякого учёта — являются ли эти произведения реалистическими или нет. За этой мнимой объективностью в действительности скрывалось потакание всем формалистическим и грубо-натуралистическим течениям в живописи. В результате, залы Третьяковской галереи, отражающие живопись последних 20–25 лет, стали заполняться формалистическими произведениями, ничего общего с реалистическим искусством не имеющими. Художники формалисты и натуралисты получили основание горделиво заявлять, что их произведения не только приобретены государством, но и выставлены в лучшем нашем художественном музее. Тем самым закрепились та линия в искусстве, против которой должна была вестись упорная борьба <...> Характерно, что некоторые художники формалисты и натуралисты искусно спекулировали на якобы революционной и якобы современной тематике руководство Третьяковской галереи наивно попадало впросак <...> И такие “картины” Третьяковская галерея и закупочная комиссия приобретали десятками <...> Комитет по делам искусств считает необходимым пересмотреть экспозиции Третьяковской галереи и Русского музея в Ленинграде, посвященные живописи последних 20–25 лет, с тем, чтобы снять из общих экспозиционных зал этих двух музеев произведения формалистического и грубо-натуралистического характера <...> Советский раздел в этих двух музеях должен быть особенно тщательно просмотрен и пополнен крупнейшими произведениями советских художников-реалистов»¹.

В одном из ответных писем П. М. Керженцеву², на тот момент директор Третьяковской галереи М. П. Кристи писал: «Вчера Вы совершенно неожиданно для меня предъявили мне ряд обвинений по не благоустройству ГТГ, которое является, к сожалению, почти общим явлением для всех музеев

¹ Цит. по: Керженцев П. О Третьяковской галерее. С. 3.

² В 1936 г. П. М. Керженцев обвинял М. П. Кристи за то, что он не участвовал в дискуссии о формализме и реализме, за неправильную кадровую политику.

и, скажу прямо, в гораздо большей степени, чем в Третьяковской галерее. Причины этому общие и всем известные, которые и привели между прочим, к созданию Всесоюзного комитета по делам искусств и включения его в систему художественных музеев <...> По поводу основных обвинений должен сказать: формализм в Третьяковке в последние годы не только не культивировали, но свели его на нет, оставив только один небольшой зал для показа того периода упадка русского дореволюционного искусства, который объясняет слабое состояние в данный период советского искусства. Вопрос стоит таким образом, что это формалистическое искусство у нас не пропагандируется, а наоборот, практически этот вопрос и может быть только разрешен таким минимальным показом формалистического искусства в открытой экспозиции или в закрытом запасе. Мы предпочли первое, чтобы вредное влияние формализма было ясно не только специалистам, но и широким массам. Как Вам известно, вопрос этот также стоит в Эрмитаже, Русском музее и в музее Новой западной живописи»¹.

В 1937 г. был подготовлен список живописных произведений Советского отдела для «экспозиции в открытом доступе». В этот список наряду с другими вошли работы авангардных художников А. В. Лентулова, К. С. Малевича, И. И. Машкова, А. М. Родченко, А. Г. Тышлера, Р. Р. Фалька, П. Н. Филонова². И это свидетельствует о том, что после выхода статьи ещё какое-то время в залах галереи продолжали экспонироваться работы лидеров русского авангарда. Но вскоре работы художников-авангардистов были сняты из экспозиции, убраны в запасник и вернулись на стены Третьяковской галереи лишь в 1995 г.

Важной формой комплектования галереи становится целевой заказ признанным художникам на создание произведений на историко-революционную тематику, портреты выдающихся деятелей, на тему труда, индустриального строительства и нового советского быта. Одним из

¹ Цит. по: Гладышева Е. В. М. П. Кристи – директор Третьяковской галереи // Третьяковские чтения. 2013: материалы отчетной научной конференции. М., 2015. С. 283–284.

² См.: Список картин // ОР ГТГ. Ф. 8.П. Ед. хр. 800. Л. 3–4.

способов поступления в фонды галереи были также приобретения из мастерских художников, безвозмездная передача (дарение) произведений и передача коллекций по завещанию.

В 1933 г. вдова русского мецената Е. В. Шмаровина передала в галерею собрание рисунков русских художников — членов художественного кружка «Среды». Кружок существовал с 1886 по 1924 гг. и собирался по средам в доме мецената В. Е. Шмаровина. Кружок был создан по его инициативе и просуществовал 38 лет, вплоть до смерти основателя. Художники-члены кружка¹ рисовали акварели, графику, виньетки, карикатуры: «Все рисунки, выполненные на “Среде”, строго учитывались. Они оценивались автором и оставались его собственностью, он мог в любой момент забрать их. После наклейки работы на паспарту Шмаровин ставил на ней порядковый номер, и рисунок вносился в специальную книгу регистраций под фамилией автора. Перед приходом художников папки с рисунками, акварелями и работами маслом Владимир Егорович раскладывал на столе, откуда пришедшие на “среду” гости могли взять их и посмотреть. С годами, несмотря на систематическую продажу работ любителям <...>, папки эти составили фонд работ кружка. Художники называли его альбомом “Среды”»². После своей смерти Е. В. Шмаровин завещал передать архив кружка — альбомы, протоколы, собрание рисунков и акварелей — в Третьяковскую галерею. Отсмотрев художественное собрание Е. В. Шмаровина, Третьяковская галерея писала в Комитет по делам искусств: «Собрание состоит из нескольких десятков произведений русских художников / 1890-х–1900-х годов /, исполненных маслом, акварелью, гуашью, темперой и пр., в большинстве небольшого размера, обрамленных и хорошей сохранности. Художественные достоинства вещей неодинаковы, также как несравнимы по значению в истории русского искусства имена авторов»³. По завещанию

¹ Участниками кружка были членами Товарищества передвижников, Московского товарищества художников и Союза русских художников.

² Киселева Е. Г. «Среды» московских художников. Л., 1976. С. 14–15.

³ Всесоюзный комитет по делам искусств т. А. И. Замошкину // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 163. Л. 57.

Е. В. Шмаровина в 1933 г. его вдова передала в Третьяковскую галерею его коллекцию, куда вошли как отдельные графические работы М. Х. Аладжалова, В. П. Батурина, Н. А. Богатова, Н. Н. Егорьева, Д. С. Моора, Е. Г. Соколова, С. И. Ягужинского и др., так и альбомы «Сред»¹.

В 1934 г. в галерею поступило большое собрание (более тысячи произведений) скульптора и художника Н. А. Андреева; его передала через Отдел ИЗО Наркомпроса вдова художника М. П. Гортынская². Оно включало графические портреты политических деятелей, учёных, писателей, артистов. Н. А. Андреев известен как автор многочисленных скульптурных изображений В. И. Ленина. Будучи не только талантливым скульптором, но и художником-графиком, он запечатлел образ вождя во множестве набросков и в портретах. Для него, в отличие от других скульпторов, рисование носило не только вспомогательный характер, но и было самостоятельным жанром в творчестве. В 1937–1939 гг. из собрания изъяли довольно обширное количество работ с изображением политических деятелей, поскольку их имена находились в то время под запретом. Далее приведён перечень портретов, которые были изъяты из собрания.

Таблица № 9.

Графические работы Н. А. Андреева,
изъятые из коллекции графики в 1937–1939 гг.

<i>Изображённые</i>	<i>Количество рисунков</i>
Л. Д. Троцкий	17
Н. Н. Крестинский	1
Х. Г. Раковский	4
Л. Б. Каменев	8
Г. Л. Пятаков Г	8

¹ Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «КРТГ» № 5. Л. 833–834.

² В Книге поступлений Государственной Третьяковской галереи в источнике поступлений для всех работ Н. А. Андреева указано «В 1934 г. из мастерской художника».

А. Карахан	2
Д. Б. Рязанов	1
Скрыпник	1
Склянский	4
Демьян Бедный	1
А. И. Рыков	2
И. Бордига	1
Н. В. Крыленко	1
М. П. Томский	2
Жданов	1
Н. И. Бухарин	2
Стуков	1
Членов	2
Г. Е. Зиновьев	3
А. Халатов	1
К. Радек К.	3
А. Белабанова	2
Сборные тетради с портретами Н. В. Крыленко, Г. Е. Зиновьева, Л. Д. Троцкого, Л. Б. Каменева, А. И. Рыкова, А. С. Енукидзе, Цеткина, Крыленко, Иоффе, Покровского	8

Эти рисунки были переданы в один из органов советской цензуры — ГорОблЛит¹ — местный орган отделения Главлита, а в последствии, вероятно, уничтожены.

В это время одной из важных форм комплектования становится заказ. Так, в 1938 г. галерея обратилась в Комитет по делам искусств с просьбой разрешить сделать ряд заказов лучшим советским художникам для пополнения Советского отдела. В письме говорилось о том, что для отдела

¹ См.: Акт передачи № 177 от 13.06.1937 г. // Книга актов выдачи № 3 Государственной Третьяковской галереи; Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «КРТГ» № 5. Л. 976; Коллекционная опись собрания произведений Н. А. Андреева.

нужны картины, обладающие высоким художественным мастерством на тему историко-революционного движения, а также портреты знаменитых людей страны и пейзажи, в которых было бы отражено широко-развивающееся строительство, природные богатства различных областей республики. Далее прилагался список художников, которым предполагалось дать заказ: И. И. Бродский, А. М. Герасимов, Б. В. Иогансон, Г. Г. Нисский, А. П. Остроумова-Лебедева, Н. П. Крымов, К. Ф. Богаевский¹. Из художников-графиков были отмечены Кукрыниксы, которым предполагалось заказать работу на тему историко-революционного движения.

В целом собрание графики в эти годы отражало общее развитие отечественного искусства в русле социалистического реализма. С выставок и у самих художников приобретались работы, отражающие новый советский быт и соответствующие установленным канонам.

Таблица № 10.

Произведения советской тематики, поступившие в собрание Государственной Третьяковской галереи за период с конца 1920-х по 1941 г.²

<i>Тематика произведений</i>	<i>Автор</i>	<i>Название произведения</i>
Портреты	Я. А. Башилов	«Портрет М. Н. Покровского» «Портрет А. В. Луначарского»
	И. И. Бродский	«Портрет В. И. Ленина»
	А. А. Вольтер	«Ф. Э. Дзержинский в гробу»
	Е. А. Кацман	«Портрет М. И. Калинина» «Портрет М. С. Ольминского» «Портрет участника парижской коммуны М. П.»

¹ См.: В Комитет по делам искусств при СНК СССР // ОР ГТГ. Ф. 8.П. Ед. хр. 800. Л. 86–87.

² Рисунок XX века: каталог собрания Государственной Третьяковской галереи / из серии «Рисунок XVIII–XX веков». Т. 3, кн. 1. М., 2006; Рисунок XX века: каталог собрания Государственной Третьяковской галереи / из серии «Рисунок XVIII–XX веков». Т. 3, кн. 2. М., 2012; Рисунок XX века: каталог собрания Государственной Третьяковской галереи / из серии «Рисунок XVIII–XX веков». Т. 3, кн. 3. М., 2016.

		Сажина»
	И. В. Космин	«Портрет Н. К. Крупской»
	К.Ф. Юон	«Портрет В. И. Ленина»
Индустриальная тема	Ф. В. Антонов	«Грознефть. Пейзаж с цистернами»
	В. П. Белкин	«Ленинградский металлист»
	К. Я. Вейдеман	«Домны. Завод имени Петровского»
	Г. С. Верейский	«Кузница», «У наковальни» из серии «Ленинградский металлический завод»
	Н. Ф. Денисовский	«Керченский металлургический завод им. Войкова»
	А. А. Дейнека	«Гидропланы»
	Н. И. Дормидонтов	«Днепрострой»
	В. В. Журавлев	«Портрет ударника»
	Б. А. Зенкевич	Серии «Баку. Нефтяные промыслы» и «Строительство метро»
	П. Ю. Киселис	«Портрет рабочего тов. Ярославцева»
	В. И. Козлинский	«Ломают баржу»
	Н. Н. Купреянов	«Пристань», «Рабочие» из серии «Морской транспорт» «Проезд под мостом», «Железнодорожные пути» из цикла «Железная дорога» «На заводе», «У завода» из цикла «Завод»
	В. В. Лебедев	«Рабочий-каталь с мусорной тачкой»
Тема колхоза	М. М. Аксельрод	«Колхозник»
	С. В. Герасимов	«Приезд коммуниста в деревню»
	Н. М. Григорьев	«Выгрузка сельди колхозниками»
	А. А. Дейнека	«Женские бригады в совхозе»
		«Колхозница на съезде» «Рыбацкая стоянка. Днепр»

	Е. А. Кацман	«Выступление И. В. Сталина на 1-м Всесоюзном съезде колхозников-ударников»
Тема революции/гражданской войны	Ш. Л. Бериташвили	«Революция»
	П. В. Васильев	«Матрос с «Алмаза» «Украинский партизан» серия «Гражданская война на Украине»
	Б. Е. Владимирский	«В зале заседаний VI съезда Советов СССР» (наброски)
	К. Н. Истомина	«Серый день. Разведчики 33-й Кубанской дивизии» «Красная армия в Донбассе»
Бытовая тема	М. М. Аксельрод	«Бытовая сцена» из цикла «Советская Белоруссия»
	Е. А. Кацман	«Пионеры и старики»
Карикатура	Ю. А. Ганф Л. Г. Генч А. Н. Гефтнер Ю. Я. Гомбарг Д. М. Дани Е. Н. Еvgан К. С. Елисеев П. Козьмин П. М. Кузанын	Политическая карикатура, сатирические рисунки для газеты «Безбожник», политическая карикатура для газеты «Правда», «Комсомольская правда», для журнала «Крокодил», обложки журнала «Безбожник», сатирические рисунки для журнала «Прожектор», «Красная нива»
	А. А. Дейнека Н. Н. Когоут	Рисунки для журнала «Безбожник у станка»
	Н. Ф. Денисовский	«Рабочий с «букетом»
	И. И. Дубасов Е. Н. Еvgан	Сатирические рисунки и обложки для журнала «Лапоть»
	Б. Е. Ефимов	Благовещение св. Абрамовича
	Кукрыниксы	Политическая карикатура

Однако следует отметить, что сотрудники Галереи всегда понимали задачи комплектования значительно шире и объективнее, чем это предписывал жёсткий идеологический контроль. Об этом, в частности, свидетельствуют данные таблицы № 11.

Таблица № 11.

Прочая тематика графических работ, приобретенных
Государственной Третьяковской галерей в конце 1920-х–1941 г.

<i>Автор</i>	<i>Название произведения</i>
Б. М. Кустодиев	«Портрет Шеповаловой» «Портрет Ф. И. Шаляпина» «Портрет артиста Ершова» «Купчиха» «Лебедянь. Пейзаж с церковью»
Е. Е. Лансере	«Окраины Эривани. Улица Норк» «Айсорка-мать»
К. С. Петров-Водкин	«У окна. Париж»
Н. П. Ульянов	«Портрет матери» «А. С. Пушкин с женой» «Дидро и его брат кюре»
Л. А. Бруни	«Детская» «Портрет Нины Константиновны Бруни, жены художника» «Лягушка» «Пальмы»
Н. Н. Купреянов	«Кормящая мать» «Парусники в тумане» «Зеркало» «Игрушки» «Урок» «Урок музыки» «Пение»
П. В. Митурич	«Кисловодск» «Хвалынский на Волге»

Установить точное количество графических произведений, поступивших в собрание галереи в период с 1928 до 1941 г. не

представляется возможным в силу особенностей ведения учёта фондов в это время. В 1933 г. в галерее состоялось совещание по вопросам учёта художественного инвентаря, на котором была отмечена неудовлетворительность существующей на тот момент в галерее системы учёта, в частности было обращено внимание на недопустимость занесения в единственную Книгу поступлений «и собственных вещей ГТГ, и временно поступивших вещей с наложением на последние инвентарных №№ Галереи»¹. Также было указано на необходимость проведения переучёта и проверки всего художественного инвентаря.

В ходе работы по переучёту, проводившейся в галерее в 1933–1934 гг., были обнаружены случаи неправильных записей предметов и полное отсутствие определяющих их атрибуционных данных, а также несоответствия обстоятельств приёма произведений в собрание. Помимо прочего была отмечена невозможность внесения исправлений в записи Книг поступлений, поскольку это ограничивала сама форма записи информации: дополнения и исправления, по существующей тогда регламентации, следовало вносить в графу «Примечания», однако, принятое когда-то правило, по которому каждая запись предмета занимает не больше одной строки, не позволяло вносить необходимые исправления в обычном порядке².

Помимо этого, в галерее в то время ещё не сложилась система ведения картотеки: одновременно велась центральная картотека и картотека отделов. На заседании 1934 г. по вопросу учёта музейных памятников отмечалось, что на просьбу введения инвентарных книг директор предложил ограничиться существующей системой картотеки: «Сосредоточение внимания на картотеках исторически было обусловлено существовавшей до картотек совершенно неприемлемой системы громадных инвентарных книг». Было предложено вести картотеку по нескольким разделам, при этом центральная алфавитная картотека образовывалась из первичной картотеки, а

¹ Протокол совещания по вопросам учета художественного инвентаря 1 июня 1933 // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 199. Л. 1.

² Директору Гос. Третьяковской галереи // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 199. Л. 157.

хронологическая, сюжетная и топографическая разрабатывалась по эпохальным отделам, путём дублирования карточек и дополнения сведениями. В прениях по вопросам учёта отмечалось, что в существующей системе учёта нет единства, из-за того, что предложенная в 1932 г. директором галереи инструкция не была введена полностью¹. Однако для завершения ведения центральной картотеки следовало «выяснить систему ведения записей в книги поступлений в настоящее время»².

О состоянии музейного учёта и отношении сотрудников галереи к работе по учёту и инвентаризации выразительно свидетельствует докладная записка 1934 г. старшего научного сотрудника О. П. Лукьяновой³: «Революция выдвинула перед музеями новые задачи и новые формы искусствоведческого учета. Ясно, что прежние формы учета — неподвижные книжные, пригодные прежним капиталистическим музеям с их замкнутой разобщенной стоячей жизнью, не могут ответить новым формам революционного музейного социалистического строительства. Впервые в мире представилась возможность в живом показе музейного строительства все учесть, все изучить вне ограничения одной собственности музея. Не отстаивать центральному музею выработанную нами гибридную искусствоведческую систему учета, связывать себя путями неподъемных канцелярских книг и внешней формы, ограничить учет одним лишь случайным признаком собственности музея и по признакам материала или собственности заводить разные книги...это значит заняться канцелярской перепиской, быть близоруким и нехозяйственным»⁴.

В 1936 г. в галерее проводилось обследование по линии музейного учёта по состоянию до 1933 г. и за последующее время. Комиссия ознакомилась с инструкцией, определявшей порядок учёта художественного

¹ См.: Протокол заседания по вопросу учета музейных памятников 2 февраля 1934 г. // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 199. Л. 39.

² Выводы комиссии по обследованию состояния центральной алфавитной картотеки Г.Т.Г. // Там же. Л. 185.

³ Сохранена авторская орфография и фразеология.

⁴ Заведующему Музейным отделом НКП т. Ф. Я. Кону // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 144. Л. 1 об.

инвентаря, установленный в 1932 г., при этом документов, регулирующих учёт до 1932 г., не оказалось; а также с инструкцией по учёту и хранению, разработанной и введённой в действие в 1934 г. Ознакомившись с перечисленными документами и с практическим применением инструкций, Комиссия сделала выводы, что в 1932–1933 гг. инструкция ограничивала характеристику музейного предмета в записях Книги поступлений обозначением лишь автора и названием, и таким образом не обеспечивало «охранного значения записей в этой книге». По мнению Комиссии, Инструкция 1932 г. «обезличивала учет, лишая его юридической документальности, решительно противоречила принципу охраны социалистической собственности, который должен быть основой музейного учета»¹.

По результатам обследования Комиссия сделала следующие выводы: в одну и ту же книгу регистрации заносились предметы, как поступающие в собственность галереи, так и поступившие в галерею на временное хранение; записи в книге регистраций недостаточно полные, зачастую не позволяющие определить индивидуальность художественного произведения; сама система граф книги не соблюдалась, и сведения заносились «сплошь»; разработка карточек основной картотеки производилась без системы и без соответствия с имеющейся инструкцией — карточки не согласовывались в должном порядке с отделами и не образовывали перекрёстного учёта; в запасниках хранились на протяжении лет памятники без учётных номеров, и не учтённость их или учёт их без номеров не находил достаточных объяснений².

Состояние ведения учёта было отмечено и в Акте обследования запасных музейных фондов, проводившегося бригадой Культсекции Моссовета в 1936 г. В частности, было отмечено, что в галерее ни по одной форме учёта работа не была доведена до конца, «почему неизвестно и не понятно». Комиссия отметила, что в галерее на экспонируемый материал

¹ Заведующему Музейным отделом НКП т. Ф. Я. Кону // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 144. Л. 1–2.

² Материалы учета и хранения // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 119. Л. 197 об.

имеется картотека, на материал же запаса картотеки нет, много не только неучтённых предметов, но даже совершенно неразобранных. Сотрудники галереи объясняли это тем, что от Наркомпроса не было получено конкретных указаний о ведении учёта. Комиссия сделала выводы, что состояние учёта в музее «недопустимо плохо, его почти нет. Проверка имеющихся там ценностей не всегда возможна и не проводилась»¹.

Об отсутствии единообразия ведения учёта в галерее также свидетельствуют записи и стенограммы обсуждений в Протоколе по передаче Третьяковской галереи из ведения Народного комиссариата просвещения в ведение Всесоюзного Комитета по делам искусств в 1936 г. Например, при осмотре галереи председателю комиссии Ф. И. Лехту было предъявлено три инвентарные карточки на одно и то же произведение².

Отсутствие единых правил, инструкции и невозможность довести работу по учёту до конца в силу отсутствия точных указаний и недостатка квалифицированных кадров, приводило к тому, что один и тот же предмет порой записывался дважды и даже трижды в книгах учёта.

В силу изложенных выше обстоятельств, приведённая в таблице № 12 информация о поступлениях за отдельные годы носит приблизительный характер.

Таблица № 12.

Поступления в собрание Государственной
Третьяковской галереи современной графики с 1928 по 1941 гг.

<i>Год поступления</i>	<i>Количество поступивших произведений</i>
1928	80
1929	1669

¹ Состояние запасных музейных фондов // ОР ГТГ. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 144. Л. 21.

² См.: Протокол № 4 Комиссии по передаче Государственной Третьяковской Галереи из ведения Народного Комиссариата по просвещению РСФСР в ведение Всесоюзного Комитета по делам искусств при СНК СССР от 02.04.1936 г. // Там же. Л. 31–37.

1930	340
1931	165
1932	56
1933	730
1934	1319
1935	141
1936	137
1937	117
1938	102
1939	75
1940	378
1941	212
Всего:	5521

На основании приведённых в таблице данных можно сказать о том, что в указанный период коллекция графики в галерее формировалась более или менее равномерно. Больше всего поступлений приходится на 1929 г., когда был закрыт Музей живописной культуры и большая часть его коллекции была передана Третьяковской галерее, а также на 1934 г., когда в фонды поступило больше тысячи графических работ художника Н. А. Андреева. В основном же в указанный период произведения отбирались с больших официальных тематических, всесоюзных, всероссийских выставок, с персональных выставок мастеров разных поколений, иногда работы отбирались и непосредственно в мастерских.

Итак, в конце 1920-х–1930-е гг., когда все сферы общественной жизни подверглись идеологизации, музеи превратились в политико-просветительские учреждения, главной целью которых было создание марксистско-ленинской экспозиции. Целью экспозиции стала не просветительская деятельность, не показ памятников истории, культуры и

искусства, а пропаганда партийной идеологии. Такая ориентация в направлении музейной деятельности привела к деформации всех остальных видов музейной работы, а именно к свёртыванию научных исследований, сужению тематики комплектования музейных фондов, когда отбор материала превратился в простой сбор предметов для экспозиции. Из музейных фондов изымались как произведения, противоречащие политическим догмам и отнесённые властью к категории «формализма», так и произведения политически «вредные», не отвечающие канонам социалистического реализма или содержащие изображения лиц, имена которых тогда находились под запретом. Отрицание содержания в искусстве личного, общечеловеческих норм и ценностей и ориентация на изображение грандиозности масштабов социалистического строительства привело к классовому подходу в оценке художественного произведения, когда главным критерием при отборе предметов в фонды становится способность произведения отвечать задачам партийной пропаганды и прославления образа вождя, а также отражению новой счастливой советской действительности.

Изменение социально-политических условий в стране не могло не отразиться на принципах деятельности, в том числе и закупочной политике, такого крупного музея, как Третьяковская галерея. Создание всевозможных музейно-политических советов, общественных просмотров, а также нападки в прессе и обвинения в отсутствии в фондах галереи произведений революционной и социально-политической тематики привело к тому, что в коллекцию галереи стали поступать, главным образом, графические произведения, отражающие большие политические темы, достижения социалистического строительства, советский быт и портреты вождей.

Организация в 1930 г. Отдела советского искусства на долгие годы определила характер комплектования современной живописи, графики и скульптуры. В 1932 г. были ликвидированы многочисленные художественные объединения и группы, а художники объединены в единый

творческий союз. Тем самым государство поставило под контроль всю культурную жизнь, и система государственных заказов, официальных выставок, организованных при строгом отборе произведений, в корне изменила её лицо. С одной стороны, борьба с остатками экспериментальных формально-аналитических тенденций в искусстве привела к реорганизации целых музеев и к изъятию из экспозиции, а иногда даже к уничтожению произведений, созданных «формалистами»; с другой стороны, идеализация образа вождя также привела к уничтожению тех художественных произведений, которые не соответствовали установленным канонам. Таким образом, комплектование фондов галереи и состав коллекции находились под строгим контролем со стороны государства, что не могло не иметь негативных последствий не только как для самой галереи, так и для всей истории русского изобразительного искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведённый историко-культурологический анализ формирования коллекции современной графики Государственной Третьяковской галереи в 1918–1930-е гг. позволяет сделать следующие выводы.

Процесс формирования коллекции современной графики имел сложную детерминацию, связанную с развитием искусства, духовными потребностями общества и ценностными парадигмами культурной эпохи.

Формирование коллекции графики Третьяковской галереи на рубеже XIX–XX вв. было обусловлено развитием искусства рисунка, трансформацией его из подсобного средства работы живописца, скульптора или архитектора в самостоятельный вид художественного творчества, что повлекло за собой рост интереса к нему со стороны собирателей. Рисунок становится объектом коллекционирования наравне с произведениями живописи. Собранная П. М. Третьяковым графическая коллекция была достаточно велика по числу произведений, однако систематичностью и полнотой представления творчества художников она не отличалась.

Совет галереи, продолживший пополнять коллекцию после смерти П. М. Третьякова, стал уделять особое внимание работам современных художников, чьи произведения приобретались главным образом с выставок тех творческих объединений, с которыми члены Совета связывали своё представление о поступательном движении русского искусства — Союза русских художников, «Мира искусства», «Голубой розы». Поэтому в коллекции рисунка по-прежнему имелись существенные лакуны, без заполнения которых невозможно было сформировать представительную коллекцию. В основу комплектования был положен принцип формирования монографических коллекций для более полного освещения творчества отдельных художников и истории русского искусства.

После Октябрьской революции и национализации Третьяковской галереи на повестку дня стал вопрос о создании в музее отдельного фонда

графики. В истории его формирования в советскую эпоху можно выделить два отчетливо выраженных периода, отличающихся концептуальными подходами к составлению коллекции современного искусства, а также принципами, источниками, и формами комплектования фондов. Один период включает первое десятилетие советской власти, второй — конец 1920-х–1930-е годы.

В первое десятилетие советской власти политика комплектования коллекции современной графики была концептуально ориентирована на отражение всего многообразия современного искусства, приобретение произведений мастеров, представляющих различные художественные течения, объединения и группы — «Мир искусства», «Бубновый валет», «Маковец», «АХРР», «4 искусства», «ОСТ» и др., а также творчество художников-авангардистов.

В основу комплектования был положен принцип заполняемости пробелов, в соответствии с которым, наряду с работами представителей новых художественных школ, следовало отражать этапы творческой эволюции мастеров, уже представленных в галерее. В качестве критериев отбора выступали художественная ценность произведения, а также его способность отражать определённые вехи в развитии графического искусства. В планы комплектования вошли материалы архивного характера, а также разновидности рисунка, не представленные в собрании — подсобный рисунок и иллюстративно-производственный рисунок.

Основные источники и формы комплектования фонда графики были связаны с кардинальными преобразованиями музейной сферы страны в послеоктябрьский период. На основе ценностей, собранных в результате национализации, конфискации, секвестра, дарений и закупок, был создан Государственный музейный фонд, из хранилищ которого собрание графики пополнилось работами не только старых мастеров, но и художников второй XIX–начала XX вв., а также небольшим количеством рисунков представителей авангарда. Важным фактором формирования в

Третьяковской галерее систематической коллекции отечественной графики стала реорганизации государственной музейной сети, в результате которой в собрание галереи вошли произведения из частных собраний и ряда музеев, в том числе Цветковской галереи и Музея иконописи и живописи им. И. С. Остроухова.

В первые послереволюционные годы, когда финансирование государственных музеев осуществлялось в объёме, недостаточном для полноценного пополнения коллекций, преобладала такая форма комплектования современного рисунка, как передача галерее произведений самими мастерами на безвозмездной основе. С середины 1920-х гг., когда Третьяковская галерея стала получать средства на закупки, стала широко использоваться такая форма комплектования, как отбор произведений на выставках и в мастерских художников. Решение о включении намеченных к приобретению произведений в музейное собрание носило коллегиальный характер, поскольку в предварительном просмотре и обсуждении участвовали как сотрудники галереи, так и представители общественности.

На рубеже 1920–1930-х гг. в условиях идеологизации культуры и искусства, трансформации социокультурных функций музея складывается новый концептуальный подход к формированию коллекции современной графики. Политика комплектования галереи ориентировалась уже не на отражение многообразия художественного творчества, а на приобретение произведений официального советского искусства с соответствующим идеологическим содержанием. Поскольку искусство стало использоваться в пропагандистских целях и оцениваться с точки зрения идеологического потенциала, изменились принципы отбора произведений в музейные фонды. В первую очередь они основывались уже не столько на художественных критериях, сколько на соответствии произведений тематическим канонам, одобренным властью, а в содержательном отношении — идеалам социализма.

Унификация художественной культуры и канонизация метода социалистического реализма вели к изоляции иных эстетических взглядов и течений искусства. Борьба с так называемым формализмом и новые подходы к оценке русского авангарда как формалистического искусства имели следствием изменение в политике комплектования галереи. Многие рисунки авангардистов из ликвидированного Музея живописной культуры поступили не в собрание галереи, а на переработку в утильсырьё, поскольку отборочная комиссия признала их не только не имеющими художественного и музейного значения, но даже продажной ценности. Произведения авангардного искусства, вошедшие в музейное собрание, переместили сначала в запасники, а в 1938 г. — в спецфонды (спецхраны).

Ориентация политики комплектования на произведения, исполненные в стиле социалистического реализма, обусловила в качестве основного такой источник пополнения фондов как государственные закупки. Одной из основных форм комплектования фондов становится приобретение произведений с выставок, главным образом, крупномасштабных, а также целевой заказ признанным художникам на создание произведений. Одним из способов поступления в фонды галереи были также приобретения из мастерских художников, безвозмездная передача (дарение) произведений и передача коллекций по завещанию.

Новые поступления в коллекцию современной графики в 1930-е гг. отражали, главным образом, развитие отечественного искусства в русле социалистического реализма. С выставок и у самих художников приобретались работы, показывающие новый советский быт и счастливую советскую жизнь.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Неопубликованные источники

- *Государственный архив Российской Федерации*
 1. Государственная Третьяковская галерея. Основные положения. ГА РФ. Ф. А-2307. Оп. 3. Д. 59
 2. Отношение галереи к выставкам вообще и к данным в частности. ГА РФ. Ф. А-2307. Оп. 3. Д. 59.
 3. Отчет о деятельности Третьяковской галереи за 1924-1925 гг. ГА РФ. Ф. А-2307. Оп. 3. Д. 59.
 4. Постановление (Приказ № 719) от 07.08.1921. ГА РФ. Ф. А-2307. Оп. 3. Д. 28.

- *Российский государственный архив литературы и искусства*
 5. Материалы обследования работы Третьяковской галереи бригадой РКИ: протоколы заседаний, докладная записка, выступление А. А. Федорова-Давыдова и др. 10–23 апреля 1930 г. РГАЛИ. Ф. 990. Оп. 3. Д. 4.
 6. Стенограммы I-го музейного съезда РСФСР. 4–5 декабря 1930 г. РГАЛИ. Ф. 990. Оп. 3. Д. 5.

- *Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи*
 7. Акт № 818 от 22.10.1927 о выдачи из Центрального хранилища ГМФ ГТГ рисунков. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 30.
 8. В Комитет по делам искусств при СНК СССР. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. II. Ед. хр. 800.
 9. В музейный отдел Главнауки НКП. 1925. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 80.

10. В Наркомпрос. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8.П. Ед. хр. 110.
11. Всесоюзный комитет по делам искусств т. А. И. Замошкину. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 163.
12. Выводы комиссии по обследованию состояния центральной алфавитной картотеки Г.Т.Г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 199.
13. Выписка из объяснительной записки к акту документальной ревизии. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 200.
14. Выписка из Протокола № 203 Заседания СНК СССР. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 30.
15. Выписка из протокола № 18 Заседания Правления Третьяковской галереи от 3 мая 1927 года. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 34.
16. Выписка из протокола заседания Художественного совета при Государственной Третьяковской галерее от 31 октября 1934 г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 150.
17. Государственная Третьяковская Галерея. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8.П. Ед. хр. 285.
18. Грабарь, И. Э. «Задачи коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины». 1918 г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 106. Ед. хр. 1081.
19. Грабарь, И. Э. «О государственной музейной политики». 1918 г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 106. Ед. хр. 1078.
20. Директору Гос. Третьяковской галереи. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 199.

21. Доклад Ученому Совету Государственной Третьяковской Галереи от 14 мая 1923 г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8.П. Ед. хр. 29.

22. Докладная записка Директору Государственной Третьяковской Галереи от Заведующего Отделом Рисунка и Графики А. В. Бакушинского. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8.П. Ед. хр. 318.

23. Журнал I Заседания Научно-художественного Совета Государственной Третьяковской Галереи от 21 июня 1919 г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8.П. Ед. хр. 4.

24. Журнал III Заседания Научно-художественного Совета Государственной Третьяковской Галереи от 8 июля 1919 г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8.П. Ед. хр. 6.

25. Журнал V Заседания Научно-художественного Совета Государственной Третьяковской Галереи от 27 сентября 1919 г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8.П. Ед. хр. 8.

26. Журнал II Заседания Научно-художественного Совета Государственной Третьяковской Галереи от 21 января 1924 г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8.П. Ед. хр. 48.

27. Журнал III Заседания Научно-художественного Совета Государственной Третьяковской Галереи от 27 января 1925 г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8.П. Ед. хр. 79.

28. Журнал VII Заседания Научно-художественного Совета Государственной Третьяковской Галереи от 27 мая 1925 г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8.П. Ед. хр. 79.

29. Заведующему Музейным отделом НКП т. Ф. Я. Кону. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 44.

30. Записка директору Г.Т.Г. М. П. Кристи от Н. М. Щекотова. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8.П. Ед. хр. 642.

31. Заявка на приобретение художественных произведений с выставки «15 лет Советской графики». Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 220.

32. Инструкция по приобретению произведений современного искусства Государственной Третьяковской галереей. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 38.

33. Квартальный план кабинета графики на 1935 год. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. II. Ед. хр. 634.

34. Комиссия для производства обследования ГТГ по линии музейного учета. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 144.

35. Комитет по Делах Искусств при СНК СССР Начальнику Изоуправления тов. З. Н. Быкову. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. II. Ед. хр. 1050.

36. Материалы закупочной комиссии. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 188.

37. Материалы по общественному просмотру художественных произведений. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. II. Ед. хр. 390.

38. Материалы Оценочной комиссии по ликвидации вещей фонда Музея Живописной Культуры. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. II. Ед. хр. 269.

39. Материалы по обследованию музейных запасов бригадой Культсекции Моссовета. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 144.

40. Музейному отделу Главнауки в Подотдел учета и охраны. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 19.

41. О порядке проведения Государственных закупок художественных произведений в 1936 г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 98.

42. Обследование запаса Третьяковской галереи комиссией ГПУ. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8.П. Ед. хр. 268.

43. Объяснительная записка к приобретению. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 29.

44. Отчет в Музейное отделение НКП об обследовании ГТГ по линии музейного учета. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 144.

45. Отчет за первое полугодие 1933 года кабинета графики. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8.П. Ед. хр. 524.

46. Переписка с Академией художеств по вопросам приобретения. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 41.

47. Положение о Национальном Музейном Фонде, утвержденное соединенным заседанием трех музейных подотделов (маш., с рукоп. правками И.Э. Грабаря). 15.01.1919 г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 106. Ед. хр. 15730.

48. Положение о Закупочной Комиссии Государственной Третьяковской Галереи и ее составе на 1932 г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 98.

49. Постановление № 74 Всесоюзного Комитета по делам искусств при СНК СССР от 27 марта 1937 г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 188.

50. Председателю Комитета по делам искусств при СНК СССР тов. Назарову, Начальнику ИЗО Управления ВКИ тов. Быкову. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 150.

51. Председателю Центральной Закупочной Комиссии тов. Кеменову. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 163.

52. Принципы и состояния инвентарных работ в Государственной Третьяковской галерее. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 70.

53. Проект декрета об учреждении единого национального музейного фонда. 1919 г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 106. Ед. хр. 15749.

54. Производственный план Государственной Третьяковской Галереи на 1922 г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8.П. Ед. хр. 15.

55. Протокол заседания по вопросу учета музейных памятников 2 февраля 1934 г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 199.

56. Протокол совещания по вопросам учета художественного инвентаря 1 июня 1933. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 199.

57. Протокол № 4 Комиссии по передаче Государственной Третьяковской Галереи из ведения Народного Комиссариата по просвещению РСФСР в ведение Всесоюзного Комитета по делам искусств при СНК СССР от 02.04.1936 г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 144.

58. Протокол № 6 работ Комиссии по просмотру и закреплению художественных произведений за Государственной Третьяковской галереей от 12 апреля 1926 г. в помещении Галереи. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 239.

59. Протокол № 7 работ Комиссии по просмотру и закреплению художественных произведений за Государственной Третьяковской галереей от 23 апреля 1926 г. в помещении Государственного Музейного Фонда. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 239.

60. Протокол № 8 работ Комиссии по просмотру и закреплению художественных произведений за Государственной Третьяковской галереей от 7 мая 1926 г. в помещении Государственного Музейного фонда. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 239.

61. Протокол № 9 работ Комиссии по просмотру и закреплению художественных произведений за Государственной Третьяковской галереей от 10 мая 1926 г. в помещении Галереи. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 239.

62. Протокол № 11 работ Комиссии по просмотру и закреплению художественных произведений за Государственной Третьяковской галереей от 7 мая 1926 г. в помещении Государственного Музейного Фонда. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 239.

63. Протокол № 12 работ Комиссии по просмотру и закреплению художественных произведений за Государственной Третьяковской галереей от 28 мая 1926 г. в помещении Государственного Музейного Фонда. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 239.

64. Протокол № 17 работ Комиссии по просмотру и закреплению художественных произведений за Государственной Третьяковской галереей от 21 июля 1926 г. в помещении Галереи. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 239.

65. Протокол заседания от 2 июля 1928 г. посвященного общественному просмотру произведений, предложенных к покупке Государственной Третьяковской галереей. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 51.

66. Протокол Заседания комиссии по распределению национализированных произведений художника В. В. Кандинского. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 74.

67. Протокол заседания Комиссии Н. П. Горбунова по вопросу о распределении между крупнейшими музеями Союза ССР средств на

пополнение их художественными произведениями. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 41.

68. Протокол Заседания научных сотрудников Г.Т.Г. от 5 июня 1926. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8.П. Ед. хр. 121.

69. Служебная записка в дирекцию Г.Т.Г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8.П. Ед. хр. 701.

70. Состояние запасных музейных фондов. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 144.

71. Список картин. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8.П. Ед. хр. 800.

72. Список произведений, предложенных к общественному просмотру 1929–1930 годы. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 31.

73. Список приобретений Государственной Третьяковской галереи в 1929 г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 74.

74. Список произведений, закупленных для Государственной Третьяковской галереи, с 1936 г. Закупочной комиссией Наркомпроса и Комитета по делам искусств. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 200.

75. Справка в областную комиссию Изберкома от 5 ноября 1929 г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 79.

76. Справка о художественных собраниях Государственной Третьяковской галереи. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 200.

77. Статья И. Э. Грабаря о Государственной Третьяковской галере. 1917 г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 106. Ед. хр. 1073.

78. Телеграмма научного секретаря ГУС'а. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 9.

79. Телеграмма в Государственную Третьяковскую галерею от Начальника Главнауки Лядова от 18 октября 1928 г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 63.

• *Отдел учёта музейных предметов и музейных коллекций Государственной Третьяковской галереи*

80. Книга актов выдачи № 3 Государственной Третьяковской галереи.

81. Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «КРТГ» № 1.

82. Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «КРТГ» № 2.

83. Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «КРТГ» № 3.

84. Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «КРТГ» № 4.

85. Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «КРТГ» № 5.

86. Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «П» № 6.

87. Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «П» № 7.

88. Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «Уч. оп».

89. Коллекционная опись собрания произведений Н. А. Андреева.

90. Учётно-инвентарная опись «Музея иконописи и живописи И. С. Остроухова» (шифр «Остр.»).

Опубликованные источники

1. Авотин, Я. Я. Музейно-политический совет в Третьяковке / Я. Я. Авотин // Искусство в массы. – 1930. – № 4 (12). – С. 32.
2. Ассоциация художников революционной России «АХРР»: воспоминания, статьи, документы / сост. И. М. Гронский, В. П. Перельман. – М.: Изобразительное искусство, 1973. – 503 с.
3. Бакушинский, А. В. Живопись и рисунки XVIII–XIX столетий в Цветковской галерее / А. В. Бакушинский. – Москва, 1925. – 184 с.
4. Бакушинский, А. Третьяковка без руководства / А. Бакушинский // Искусство в массы. – 1930. – № 9 (17). – С. 24–25.
5. Брик, О. М. Музеи и пролетарская культура / О. М. Брик // Авангардная музеология. – М.: V-A-C press, 2015. – С. 253–255.
6. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП (б) — ВКП (б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. / сост. А. Артизов, О. Наумов. – М.: Международный фонд «Демократия», 1999. – 872 с.
7. Враг справа. – Текст: электронный // АРТГИД [Сайт]. – URL: <https://artguide.com/posts/545-arkhiv-vragh-sprava> (дата обращения: 07.09.2021).
8. Выставка начинающих молодых художников г. Москвы. Каталог. – М.: Всекохудожник, 1934. – 64 с.
9. Грабарь, И. Э. Для чего надо сохранять и собирать сокровища искусства и старины / Грабарь И. Э. – М.: Типо-литография Т-ва И. Н. Кушнерев и К., 1919. – 32 с.
10. Грабарь, И. Э. Моя жизнь: Автобиография: Этюды о художниках / И. Э. Грабарь. – М.: Республика, 2001. – 493 с.
11. Декрет Совета Народных Комиссаров от 19 сентября 1918 г. «О запрещении вывоза за границу предметов искусства и старины» // Декреты

Советской власти. Том III. 11 июля – 9 ноября 1918 г. – М.: Гос. издательство политической литературы, 1959. – С. 352–354.

12. Декрет Совета Народных Комиссаров от 3 июня 1918 г. «О национализации Третьяковской галереи» // Декреты Советской власти. Том II. 17 марта – 10 июля 1918 г. – М.: Гос. издательство политической литературы, 1959. – С. 389–399.

13. Декрет Совета Народных Комиссаров от 5 октября 1918 года «О регистрации, приеме на учет и охранении памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений». // Декреты Советской власти. Том III. 11 июля – 9 ноября 1918 г. – М.: Гос. издательство политической литературы, 1959. – С. 399–400.

14. Журавлев, В., Писарев, С. Третьяковка в тисках формализма / В. Журавлев, С. Писарев // Искусство в массы. – 1930. – № 7 (15). – С. 20–21.

15. «Индустрия социализма», Всесоюзная художественная выставка (Москва) / вступ. статья и подбор ил. А. Зотова и П. Сысоева. – Москва; Ленинград: Искусство, 1940. – 140 с.

16. Инструкция Народного Комиссариата Просвещения об учете и охране памятников искусства, старины, быта и природы (Утверждена Президиумом Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета 7 июля 1924 г.) // Декреты и инструкция об учете и охране памятников искусства, старины и природы. – М.: Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины Главного управления научных, научно-художественных и музейных учреждений Народного Комиссариата Просвещения, 1924. – С. 7–22.

17. Как следует понимать лозунг «Искусство должно быть пролетарским». – Текст: электронный // АРТГИД [Сайт]. – URL: <http://artguide.com/posts/1878> (дата обращения: 07.02.2021).

18. Каталог художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых. Изд. 11-е. – М., 1899. – 141 с.

19. Каталог художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых. Приобретения Совета галереи после кончины П. М. Третьякова. – М., 1914. – 32 с.
20. Каталог художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых. Приобретения Совета галереи после кончины П. М. Третьякова. – М., 1915. – 178 с.
21. Каталог художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых. Приобретения Совета галереи после кончины П. М. Третьякова. – М., 1913. – 178 с.
22. Каталог художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых. Изд. 27. – М., 1917. – 321 с.
23. Керженцев, П. М. О Третьяковской галерее / П. М. Керженцев // Правда. – 7 июня 1936. – № 155 (6761). – С. 3.
24. Кеменов, В. С. Против формализма и натурализма в живописи / В. С. Кеменов // Против формализма и натурализма в искусстве. Сборник статей. – М.: ОГИЗ – ИЗОГИЗ, 1937. – С. 20–28.
25. Ко всем музейным учреждениям. – М.: ОГИЗ – Наркомпрос РСФСР, 1931. – 16 с.
26. Коваленская, Н. Н. Опыт марксистской экспозиции в Государственной Третьяковской галереи / Н. Н. Коваленская // Советский музей. – 1931. – № 1. – С. 50–59.
27. Коммунисты – Футуристы. – Текст: электронный // АРТГИД [Сайт]. – URL: <http://artguide.com/posts/1883> (дата обращения: 23.01.2021).
28. Кроткий, М. Новая экспозиция в Третьяковской галерее / М. Кроткий // Искусство в массы. – 1929. – № 1–2. – С. 44.
29. Культура в нормативных актах советской власти. 1917–1922 / сост., ред. К. Е. Рыбак. – М.: Юстицинформ, 2009. – 384 с.
30. Культура в нормативных актах Советской власти: [сборник нормативных актов]. 1923—1927 / сост., введ. К. Е. Рыбак. – М.: Юстицинформ, 2010. – 527 с.

31. Культура в нормативных актах Советской власти. 1917–1960: дополнительный том / Министерство культуры Российской Федерации, Рыбак, Кирилл Евгеньевич. – М.: Можайский полиграфический комбинат (МПК), 2012. – 631 с.
32. Лебедев, П. Против формализма в советском искусстве / П. Лебедев // Против формализма и натурализма в искусстве. Сборник статей. – М.: ОГИЗ – ИЗОГИЗ, 1937. – С. 40–56.
33. Луначарский, А. В. Ложка противоядия. – Текст: электронный / А. В. Луначарский // Наследие А. В. Луначарского. – [сайт]. – URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-2/lozka-protivoadia/> (дата обращения: 07.09.2021).
34. Луначарский, А. В. Советское государство и искусство. – Текст: электронный / А. В. Луначарский // Наследие А. В. Луначарского. – [сайт]. – URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-7/sovetskoe-gosudarstvo-i-iskusstvo/> (дата обращения: 07.09.2021).
35. Луппол, И. К. Диалектический материализм и музейное строительство / И. К. Луппол // Труды первого Всероссийского музейного съезда. Т. 1. Протоколы пленарных заседаний 1–5 декабря 1930 г. / под ред. И.К. Луппола. – М.: УЧГИЗ – Наркомпрос РСФСР, 1931. – С. 23–40.
36. Малевич, К. С. О музее / К. С. Малевич // Авангардная музеология. – М.: V-A-C press, 2015. – С. 237–241.
37. Мудрогель, М. А. Пятьдесят восемь лет в Третьяковской галерее / М. А. Мудрогель. – Ленинград: Художники РСФСР, 1966. – 206 с.
38. Музееведческая мысль в России XVIII–XX веков: сборник документов и материалов / авт.-сост. Э. А. Шулепова. – М.: ЭТЕРНА, 2010. – 940 с.
39. Нюрен, Л. Объективная покупка / Л. Нюрен // Искусство в массы. – 1929. – № 1–2. – С. 49.
40. О художниках-пачкунах // Против формализма и натурализма в искусстве. Сборник статей. – М.: ОГИЗ – ИЗОГИЗ, 1937. – С. 11–15.

41. Первый Всероссийский музейный съезд. Декабрь. 1930 г. Тезисы докладов. – Л., 1930. – 112 с.
42. Письмо-приветствие А. С. Бубнова // Труды первого Всероссийского музейного съезда. Т. 1. Протоколы пленарных заседаний 1–5 декабря 1930 г. / под ред. И. К. Луппола. – М.: УЧГИЗ – Наркомпрос РСФСР, 1931. – С. 17–20.
43. Полонский, В. П. Научная работа художественных музеев / В. П. Полонский // Труды первого Всероссийского музейного съезда. Т. 2. Материалы секционных заседаний 1–5 декабря 1930 г. / под ред. И. К. Луппола. – М.: УЧГИЗ – Наркомпрос РСФСР, 1931. – С. 142–148.
44. Против формализма и «левацкого уродства» в искусстве // Против формализма и натурализма в искусстве. Сборник статей. – М.: ОГИЗ – ИЗОГИЗ, 1937. – С. 15–20.
45. Рерберг, Ф. И. Третьяковская галерея / Ф. И. Рерберг. – М.: ПЕЧАТНИКЪ, 1913. – 16 с.
46. Рисунок XX века: каталог собрания Государственной Третьяковской галереи / из серии «Рисунок XVIII–XX веков». – Т. 3, кн. 1. – М.: Сканрус, 2006. – 462 с.
47. Рисунок XX века: каталог собрания Государственной Третьяковской галереи / из серии «Рисунок XVIII–XX веков». – Т. 3, кн. 2. – М.: Сканрус, 2012. – 508 с.
48. Рисунок XX века: каталог собрания Государственной Третьяковской галереи / из серии «Рисунок XVIII–XX веков». – Т. 3, кн. 3. – М.: Сканрус, 2016. – 616 с.
49. Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции. Каталог приобретений Галереи 1917–1927 с вводной статьёй А. В. Бакушинского и краткими биографиями художников. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 1928. – 79 с.
50. Родченко, А. М. О музейном бюро / А. М. Родченко // Авангардная музеология. – М.: V-A-C press, 2015. – С. 259–262.

51. Сборник постановлений по музейному строительству РСФСР. 1931–1934 / РСФСР. Нар. ком. по просвещению. Музейный отд. – М.: НКП РСФСР, 1934. – 23 с.

52. Советское искусство в Государственной Третьяковской галерее. Путеводитель. – М.: Искусство, 1951. – 129 с.

53. Советское искусство в ГТГ. 1917–1967. Путеводитель-справочник / отв. ред. П. И. Лебедева. – М.: Советский художник, 1967. – 264 с.

54. Тезисы художественного сектора НКП и ЦК РАБИС об основах политики в области искусства. – Текст: электронный // Наследие А. В. Луначарского [Сайт]. – URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/russkoe-sovetskoe-iskusstvo/prilozenie-2-k-state-iskusstvo/> (дата обращения: 15.02.2021).

55. Труды первого Всероссийского музейного съезда. Т. 1. Протоколы пленарных заседаний 1–5 декабря 1930 г. / под ред. И. К. Луппола. – М.: УЧГИЗ – Наркомпрос РСФСР, 1931. – 241 с.

56. Тугендхольд, Я. А. Искусство октябрьской эпохи / Я. А. Тугендхольд. – Л.: АКАДЕМИА, 1930. – 57 с.

57. Указ Президента РФ от 24 декабря 2014 г. № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики». – Текст: электронный // Президент России [Сайт]. – URL: <http://kremlin.ru/acts/bank/39208> (дата обращения: 15.12.2020).

58. Федоров-Давыдов, А. А. Экспозиция художественных музеев / А. А. Федоров-Давыдов // Труды первого Всероссийского музейного съезда. Т. 1. Протоколы пленарных заседаний 1–5 декабря 1930 г. – М.: УЧГИЗ – Наркомпрос РСФСР, 1931. – С. 75.

59. Федеральный закон о Музейном фонде Российской Федерации и музеях Российской Федерации. – Текст: электронный // Справочно-правовая система «КонсультантПлюс» [Сайт]. – URL:

http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_10496/ (дата обращения: 23.09.2020).

60. Художники РСФСР за 15 лет. Каталог юбилейной выставки: живопись, графика и скульптура. – Ленинград: Гос. Русский музей, 1932. – 119 с.

Список литературы

1. Аболина, Р. Я. Советское искусство периода Гражданской войны и первых лет строительства социализма (1917–1932) / Р. Я. Аболина. – М.: Издательство Академии Художеств СССР, 1962. – 79 с.

2. Автономова, Н. Б. К истории приобретения произведений К. Малевича в российские музеи в 1919–1921 годах / Н. Б. Автономова // Русский авангард: проблемы репрезентации и интерпретации. Сборник по материалам конференции. – СПб.: Palace Editions, 2001. – С. 111–118.

3. Адаскина, Н. Л. ГТГ и МЖК: к истории взаимоотношений. – Текст: электронный / Н. Л. Адаскина // Розановский центр [Сайт]. – URL: http://rozanova.net/second_page.pl?id=938&catid=14 (дата обращения: 17.02.2021).

4. Аксенова, К. А. Комплектование музейных фондов и их представление в виртуальном музейном пространстве / К. А. Аксенова // Вестник Краснодарского государственного института культуры. – Краснодар, 2021. – № 1 (26).

5. Актуальные проблемы музейного дела в РСФСР / под ред. П. Я. Букшпана, Ю. Б. Самсонова. – М.: ГИМ, 1987. – 119 с.

6. Александрова, Е. А. Государственно-правовое регулирование вопросов комплектования музейного фонда и его роль в сохранении историко-культурного наследия страны / Е. А. Александрова // Байкальские встречи-IX: этничность в контексте социально-культурного и

экономического развития региона. Материалы международной научно-практической конференции в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2012–2018 годы)». Издательство: Восточно-Сибирский государственный институт культуры (Улан-Удэ), 2016. – С. 501–508.

7. Алленов, М. М. К вопросу о структуре понятия «социалистический реализм» / М. М. Алленов // Искусство. – 1988. – № 10. – С. 55–57.

8. Альтшулер, Брюс. Авангард на выставках. Новое искусство в XX веке / Брюс Альтшулер. – М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2018. – 304 с.

9. Андреева, Е. Ю. Советское искусство 1920-х–начала 1950-х годов: образы, темы, традиции / Е. Ю. Андреева // Искусство. – 1988. – № 10. – С. 64–67.

10. Антонова, В. И. Государственная Третьяковская галерея / В. И. Антонова. – М.: Искусство, 1968. – 183 с.

11. Баклыский, П. В. Карандашный рисунок как историческая форма графического языка: линия и валёр / П. В. Баклыский // Новые идеи нового века: материалы международной научной конференции ФАД ТОГУ. – 2020. – Т. 3. – С. 55–59.

12. Балаш, А. Н. Вещь в музее: размышления о судьбе «предмета музейного значения» / А. Н. Балаш // Вопросы мезеологии. – 2013. – № 1 (7). – С. 19–24.

13. Батырева, С. Г. Музейная коллекция в создании научной базы исследования искусства / С. Г. Батырева // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры. – 2019. – № 3 (11). – С. 145–157.

14. Белозерова, И. В. Из истории учета культурных ценностей в первые годы советской власти. 1918–1921 / И. В. Белозерова // Музейное дело и охрана памятников. – 1987. – С. 55–68.

15. Белошапка, Н. В. Государственное управление культурой в СССР: механизм, методы, политика / Н. В. Белошапка // Вестник

Удмуртского Университета. Серия история и филология. – 2009. – № 2. – С. 87–103.

16. Блюм, А. В. Советская цензура в эпоху тотального террора, 1929–1953 / А. В. Блюм. – СПб.: Акад. проект, 2000. – 311 с.

17. Бобринская, Е. А. «Философия коллективизма» в советской живописи 1930-х годов / Е. А. Бобринская // Искусствознание. – 2001. – № 2. – С. 489–506.

18. Богуславский, А. В. Из истории советского законодательства об охране памятников. (Декрет 5 октября 1918 г.) / А. В. Богуславский // Известия высших учебных заведений. Правоведение. – 1987. – № 5. – С. 87–93.

19. Боткина, А. П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве / А. П. Боткина. – М.: Искусство, 1993. – 372 с.

20. Брук, Я. В. К истории собирательства произведений Марка Шагала в Третьяковской галерее: 1920-е годы / Я. В. Брук // Третьяковские чтения. 2016: материалы отчетной научной конференции. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2017. – С. 274–288.

21. Валеев, Р. М., Шелковская, О. Е. Концептуальные основы комплектования музейного фонда объекта Всемирного наследия ЮНЕСКО музея-заповедника «Казанский кремль» / Р. М. Валеев, О. Е. Шелковская // Вестник КАЗГУКИ. – 2016. – № 4. – С. 24–29.

22. Великая Октябрьская социалистическая революция и становление советской культуры, 1917–1927 / АН СССР, Ин-т истории СССР; отв. ред. М. П. Ким. – М.: Наука, 1985. – 526 с.

23. Волков, В. В. Концепция культурности, 1935–1938 гг.: советская цивилизация и повседневность сталинского времени / В. В. Волков // Социологический журнал. – 1996. – № 1–2. – С. 194–213.

24. Володина, Н. А. Культура и искусство в советской системе политического контроля / Н. А. Володина // Известия Российского

государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2009. – № 111. – С. 9–15.

25. Воробьев, И. С. Соцреализм как «третья эстетика» в художественной культуре СССР 1920-х годов / И. С. Воробьев // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 12–3 (26). – С. 45–48.

26. Воронцова, Е. А. Музей как элемент системы информационного обеспечения исторической науки: теоретико-методологические аспекты / Е. А. Воронцова // Гуманитарные науки в Сибири. – 2014 – № 3. – С. 82–85.

27. Воскресенская, В. В. Искусство как средство миростроения: социалистический реализм (1930-е годы) / В. В. Воскресенская // Художественная культура. – 2018. – № 1 (23). – С. 166–199.

28. Гаврилова, М. Ф. Формирование правовой основы в области охраны культурного наследия в первые годы советской власти / М. Ф. Гаврилова // Вестник казанского Государственного Университета культуры и искусств. – 2013. – № 4–1. – С. 32–35.

29. Галай, Ю. Г. Правовая охрана памятников в первые годы советской власти / Ю. Г. Галай // Памятники истории и культуры Верхнего Поволжья. Горький. – 1990. – С. 178–188.

30. Галай, Ю. Г. Правовая эффективность первых советских декретов по охране памятников истории и культуры / Ю. Г. Галай // Нижегородские юридические записки. – 1997. – Вып. 3. – С. 10–12.

31. Галин, С. А. Исторический опыт культурного строительства в первые годы советской власти (1917–1925 гг.) / С. А. Галин. – М., 1990. – 153 с.

32. Гарданов, В. К. Музейное строительство и охрана памятников культуры в первые годы Советской власти (1917–1920 гг.) / В. К. Гарданов // История музейного дела в СССР. – М., 1957. – Вып.1. – С. 7–36.

33. Гаспаров, Б. Социалистический реализм как художественный стиль и инструмент власти. – Текст: электронный / Б. Гаспаров // Arzamas Academy [Сайт]. – URL: <https://arzamas.academy/materials/1549> (дата обращения: 02.02.2021).

34. Герасимова, Н. В. Государственная политика в области музейного строительства и ее реализация на примере художественных отделов музеев ТАССР в 1920-е гг. / Н. В. Герасимова // Эхо веков. – 2018. – № 3. – С. 42–54.

35. Гигаури, Д. И. Идеология и культура советского государства: к памяти Октябрьской революции / Д. И. Гигаури // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология: научный журнал. – 2017. – № 39. – С. 180–187.

36. Гладышева, Е. В. М. П. Кристи – директор Третьяковской галереи / Е. В. Гладышева // Третьяковские чтения. 2013: материалы отчетной научной конференции. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. – С. 277–292.

37. Голомшток, И. Н. Тоталитарное искусство / И. Н. Голомшток. – М.: Галарт, 1994. – 294 с.

38. Горбунов, В. В. Разработка В. И. Лениным проблемы культурного наследия / В. В. Горбунов. – М.: Знание, 1980. – 64 с.

39. Горелова, С. И. Музейный фонд в первые годы советской власти 1917–1925 / С. И. Горелова // Художественное наследие: Хранение, исследования, реставрация. – М.: ВНИИР, 1990. – № 13. – С. 203–217.

40. Государственная Третьяковская галерея. История и коллекции / отв. ред. Я. В. Брук. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.

41. Государственная Третьяковская галерея. Очерки истории. 1856–1917 / отв. ред. Я. В. Брук. – Ленинград: Художник РСФСР, 1981. – 250 с.

42. Государственная Третьяковская галерея. Рисунок. Акварель. / сост. В. Азаркович, Е. Плотникова. – М.: «Советский художник», 1966. – 192 с.

43. Грицкевич, В. П. История музейного дела в новейший период (1918-2000) / В. П. Грицкевич. – СПб.: Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств, 2009. – 151 с.
44. Громов, Е. С. Сталин: искусство и власть / Е. С. Громов. – М.: Эксмо, 2003. – 544 с.
45. Groshov, A. V. Правила организации хранения, комплектования, учета и использования документов Архивного фонда Российской Федерации и других архивных документов в государственных и муниципальных архивах, музеях и библиотеках, научных организациях: к выходу в свет / А. В. Groshov, E. A. Romanova // Отечественные архивы. – 2020. – № 4. – С. 3–12.
46. Дмитриенко, Н. М., Жеребцова, К. О. 1-й Всероссийской музейный съезд и его влияние на сибирские музеи / Н. М. Дмитриенко, К. О. Жеребцова // Вестник Томского государственного университета. Культура и искусство. – 2019. – № 33. – С. 222–235.
47. Дмитриенко, Н. М., Лозовая Л. А. Первый музейный съезд как фактор эволюции музейного дела в России / Н. М. Дмитриенко, Л. А. Лозовая // Вестник Томского государственного университета. История. – 2013. – № 6. – С. 93–198.
48. Добренко, Е. Социалистический реализм и реальный социализм (Советские эстетика и критика и производство реальности) / Е. Добренко // Colloquia. – 2008. – № 18. – С. 57–91.
49. Донцова, А. А. Государственная охрана памятников в 1920-е гг.: к истории изучения вопроса / А. А. Донцова // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2017. – № 27. – С. 99–117.
50. Ельшевская, Г. В. Русский авангард. – Текст: электронный / Г. В. Ельшевская // Arzamas Academy [Сайт]. – URL: <https://arzamas.academy/materials/1202> (дата обращения: 03.05.2021).

51. Ермакова, М. Е. Кабинет гравюр Румянцевского музея: судьба собрания. 1861–1924 годы / М. Е. Добренко // Книга в пространстве культуры: (сборник статей). – М., 2006. – Вып. 1 (2). – С. 4–16.
52. Еремеев, О. А. Только рисунок / О. А. Еремеев. – СПб: Сократ, 2003. – 40 с.
53. Ермоленко, Л. П. Государственная политика в сфере охраны культурного наследия в первой половине XX в. / Л. П. Ермоленко // Власть. – 2011. – № 11. – С. 156–159.
54. Ефремова, Е. В. История коллекции графики XX века: 1920–1930-е гг. / Е. В. Ефремова // Художественные музеи России. Собиратели, хранители, реставраторы. – СПб.: Государственный Русский музей, 2005. – Вып. 3. – С. 170–181.
55. Жуков, Ю. Н. Первые мероприятия Советской власти по охране историко-культурного наследия (Петроград, 1917–1928 гг.) / Ю. Н. Жуков // История СССР. – 1983. – № 5.
56. Жуков, Ю. Н. Разработка правовых норм в области охраны историко-культурного наследия / Ю. Н. Жуков // Становление и деятельность советских органов охраны памятников истории и культуры. 1917–1920. – М., 1989. – С. 111–140.
57. Жуков, Ю. Н. Роль права в охране культурно-исторического наследия в первый год Советской власти / Ю. Н. Жуков // Советское государство и право. – 1983. – № 11.
58. Жуков, Ю. Н. Сохранённые революцией. Охрана памятников истории и культуры в Москве в 1917–1927 годах / Ю. Н. Жуков. – М.: Московский рабочий, 1985. – 208 с.
59. Жуков, Ю. Н. Становление и деятельность советских органов охраны памятников истории и культуры, 1917–1920 гг. / Ю. Н. Жуков. – М., 1989. – 215 с.
60. Жукова, А. С. Советская графика (1960–1977 годы). Социальная роль, основные проблемы и трудности развития / А. С. Жукова // Проблемы

комплектования и экспонирования произведений советского изобразительного искусства в художественных музеях. – М., 1978. – С. 33–50.

61. Заковырина, Н. С. Дискуссия о формализме и натурализме в советской фотографии в середине 1930-х годов / Н. С. Заковырина // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2006. – № 8 (63). – С. 31–35.

62. Закс, А. Б. Первая всероссийская музейная конференция / А. Б. Закс // Музейное дело в СССР. – М., 1979. – Вып. 14. – С. 136–143.

63. Закс, А. Б. Первая Всероссийская конференция по делам музеев. Февраль 1919 г. (По материалам отдела письменных источников Государственного Исторического музея) / А. Б. Закс // Актуальные вопросы изучения фондов музея по истории советского общества // Труды ГИМ. – М., 1982. – Вып. 55. – С. 149–157.

64. Закс, А. Б. Речь А. В. Луначарского на конференции по делам музеев / А. Б. Закс // Археографический ежегодник за 1976. – М.: Наука, 1977. – С. 210–216.

65. Заламбани, М. Искусство в производстве. Авангард и революция в Советской России 20-х годов / М. Заламбани. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2003. – 240 с.

66. Захаров, А. В. К вопросу о возникновении термина «социалистический реализм» / А. В. Захаров // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2006. – Вып. 1. – С. 107–117.

67. Захарова, Н. А. Современное комплектование фондов ОГИК музея как отражение его экспедиционной и экспозиционной деятельности / Н. А. Захарова, О. Г. Иванова // Декабрьские диалоги: Материалы Всероссийской научной конференции памяти Ф. В. Мелехина, Омск, 16–18 декабря 2002 года. – Омск: Бюджетное учреждение культуры Омской области «Омский государственный историко-краеведческий музей», 2002. – С. 244–246.

68. Зеленов, М. В. Спецхран и историческая наука в Советской России в 1920–1930-е годы / М. В. Зеленов // Отечественная история. – 2000. – № 2. – С. 129–141.
69. Из истории охраны и использования культурного наследия в РСФСР: Сб. науч. тр. НИИ Культуры / отв. ред. А. И. Фролов и др. – М., 1987. – 223 с.
70. Ильин, Д. А. История формирования и развития рисунка как самостоятельной дисциплины / Д. А. Ильин // Социальный активизм молодёжи региона: Материалы Всероссийской научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, Тюмень, 10 апреля 2014 года. – Тюмень: Тюменский государственный нефтегазовый университет, 2014. – С. 273–277.
71. Институты управления культурой в период становления. 1917–1930-е гг. / под. ред. Т. М. Горяевой и др. – М.: РОССПЭН, 2004. – 310 с.
72. Иовлева, Л. И. Государственная Третьяковская галерея. История и коллекция / Л. И. Иовлева. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 1994. – 55 с.
73. Иогансон, Б. В. Государственная Третьяковская галерея – сокровищница русского искусства (К 100-летию основания П. М. Третьяковым галереи картин) / Б. В. Иогансон. – М.: Издательство «ЗНАНИЕ», 1956. – 30 с.
74. Иогансон, Б. Первые тридцать лет Московского союза художников (1932–1962) Мифы, реальность, парадоксы / Б. Иогансон // Искусствознание. – 2012. – № 3/4. – С. 537–562.
75. История музейного дела в СССР. Сборник статей. – Москва: Госкультпросветиздат, 1957. – 192 с.
76. Каган, М. С. Музей в системе культуры / М. С. Каган // Вопросы искусствознания. – 1994. – № 4. – С. 445–460.
77. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб: ТОО ТК «Петрополис», 1996. – 414 с.

78. Казаков, С. Ф. Научное комплектование музейных фондов. Конспект лекций / С. Ф. Казаков. – М., 2001. – 125 с.
79. Калугина, Т. П. Художественный музей как феномен культуры / Т. П. Калугина. – СПб.: Петрополис, 2008. – 242 с.
80. Кан, Д. Современная западная музейная теория: что она может сказать о русских музеях эпохи революции и о современном музееведении? / Д. Кан // Русский авангард: проблемы репрезентации и интерпретации. Сборник по материалам конференции. – СПб.: Palace Editions, 2001. – С. 47–53.
81. Карасик, И. Н. К истории петроградского авангарда 1920–1930-е годы: События, люди, процессы, институты : специальность 17.00.04 – Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура : дис. ... д-ра искусствоведения в форме науч. доклада / Ирина Нисоновна Карасик. – Москва, 2003. – 60 с.
82. Карлова, А. И. Музей современного искусства в советской и российской культуре / А. И. Карлова // Вестник СПбГУ. – 2009. – Вып. 4. – С. 131–137.
83. Кауфман, Р. С. Советская тематическая картина. 1917–1941 / Р. С. Кауфман. – М.: изд-во Академии наук СССР, 1951. – 172 с.
84. Киселева, Е. Г. «Среды» московских художников / Е. Г. Киселева. – Л.: Художник РСФСР, 1976. – 153 с.
85. Ковалевич, Е. Л. Роль музейных коллекций в научных исследованиях культуры повседневности / Е. Л. Ковалевич // Научный и творческий потенциал молодёжи в сфере образования, культуры, искусства: Материалы II Всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых учёных, Хабаровск, 27–28 марта 2014 года Хабаровск: Хабаровский государственный институт искусств и культуры, 2014. – С. 174–178.
86. Козлов, В. Ф. Источники об отношении к историческим памятникам в РСФСР в 1917–1930 гг. (по материалам московских архивов и

музеев) / В. Ф. Козлов // Музейное дело и охрана памятников. – М., 1987. – С. 40–54.

87. Колокольцева, Н. Г. Периодическая печать об образовательной деятельности в первые годы советской власти / Н. Г. Колокольцева // Музейная пропаганда 1920–1930 годов в зеркале прессы: пособие для аспирантов. – М-во культуры РСФСР, АН СССР, НИИ Культуры, 1991. – С. 4–37.

88. Константинова, Н. Н. Концепция научного исследования и комплектования музейного фонда (на примере темы «Забайкальское казачество в XVII–XX вв.») / Н. Н. Константинова // Известия Иркутского государственного университета. Серия «История». – 2012. – № 2 (3), ч. 2. – С. 128–140.

89. Костина, А. В. Категории формы и содержания в отечественной культуре 30-х гг. XX в.: соцреализм как «новый классицизм» / А. В. Костина // Kant. – 2012. – № 1 (4). – С. 117–122.

90. Кривошей, Д. Ю. Законодательное регулирование перемещения российских культурных ценностей в 1917–1920 гг. / Д. Ю. Кривошей // Дворцы, особняки, усадьбы. Музейный формат: Сборник научных статей XXIV Царскосельской конференции, Санкт-Петербург, 26–28 ноября 2018 года / ГМЗ «Царское Село». – СПб.: Серебряный век, 2018. – С. 281–294.

91. Круглова, Т. А. Искусство соцреализма как культурно-антропологическая и художественно-коммуникативная система: исторические основания, специфика дискурса и социокультурная роль : специальность 09.00.04 – Эстетика : дис д-ра филос. наук / Татьяна Анатольевна Круглова. – 2005. – 430 с.

92. Круглова, Т. А. Культурно-антропологический подход к анализу советского искусства / Т. А. Круглова // Известия Уральского гос. ун-та. Сер. Проблемы образования, науки, культуры, – 2004. – Вып. 15. – С. 75–86.

93. Кутрышева, Э. В. Становление и развитие государственной политики Российской Федерации по охране памятников

истории, культуры и музейному делу в 1918–1941 гг.: На материалах Нижнего Поволжья : специальность 07.00.02 – Отечественная история : дис. ... канд. ист. наук / Эвелина Викторовна Кугрышева. – 2004. – 207 с.

94. Культурная политика России: История и современность: Два взгляда на одну проблему / отв. ред.: И. А. Бутенко, К. Э. Разлогов. – М.: Либерия, 1998. – 296 с.

95. Кузаков, С. В. Иван Евменьевич Цветков и его галерея (1845–1917) / С. В. Кузаков // Материалы ICOMOS: Научно-информационный сборник / Российская государственная библиотека. НКО Информкультура Российский комитет Международного совета по вопросам памятников и достопримечательных мест; Сост. Кириллина В. Ю., Колесниченко С. Г. – Казань, 1996. – Вып. 2. – С. 57–62.

96. Кузина, Г. А. Государственная политика в области музейного дела в 1917–1941 гг. / Г. А. Кузина // Музей и власть. Государственная политика в области музейного дела (XVIII—XX вв.). Ч. 1. Сб. науч. тр. – М., 1991. – С. 96–173.

97. Куренная, Н. М. Сакрализация термина «социалистический реализм» / Н. М. Куренная // Культурология. – 2005. – № 2 (33). – С. 16–20.

98. Лебедев, П. И. Советское искусство в период иностранной военной интервенции и гражданской войны / П. И. Лебедев. – М.: ИСКУССТВО, 1949. – 120 с.

99. Липеровская, Г. Н. Музейная утопия академика И. Э. Грабаря: замысел и реальность (К истории музейного строительства в России) / Г. Н. Липеровская // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. – 2009. – № 15. – С. 301–310.

100. Личак, Н. А. Административные меры по сохранению культурного наследия в Советской России в 1920-х гг. / Н. А. Личак // Вестник Ярославского государственного университета им. П.Г. Демидова. Серия «Гуманитарные науки». – 2011. – № 3 (17). – С. 22–28.

101. Личак, Н. А. Система охраны памятников Советской России во второй половине 1930-х годов / Н. А. Личак // Научные ведомости. Серия: История. Политология. Экономика. Информатика. – 2010. – № 19 (90). – С. 200–208.

102. Лопатина, Е. Г. Государственная политика в области охраны памятников истории и культуры в 1917–середине 1930-х годов / Е. Г. Лопатина // Научные проблемы гуманитарных исследований. Институт региональных проблем российской государственности на Северном Кавказе. – 2011. – № 4. – С. 24–25.

103. Майстровская, М. Т. Музей как объект культуры. XX век: искусство экспозиционного ансамбля / М. Т. Майстровская; [Российская академия художеств и др.] – Москва: Прогресс-Традиция, 2018. – 678 с.

104. Маковецкий, И. В. Ленинские принципы охраны и реставрации памятников культуры / И. В. Маковецкий // Труды НИИ культуры. – М.: Советская Россия, 1974. – Т. 13. – С. 15–20.

105. Максименков, Л. В. Сумбур вместо музыки: Сталинская культурная революция, 1936–1939 / Л. В. Максименков. – М., 1997. – 320 с.

106. Малышева, М. Я. Об опыте исследования отношения советских трудящихся к изобразительному искусству в 20–30-е годы / М. Я. Малышева // Социология культуры. – М., 1974.

107. Манин, В. С. Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917–1941 гг. / В. С. Манин. – М.: Эдиториал, УРСС, 1999. – 264 с.

108. Манин, В. С. Искусство и власть. Борьба течений в советском изобразительном искусстве 1917–1941 годов / В. С. Манин. – СПб.: Аврора, 2008. – 384 с.

109. Манукян, Д. В. Советские художественные выставки 1930-х годов. Система организации, принципы и методы экспонирования / Д. В. Манукян // Третьяковские чтения. 2016: материалы отчетной научной конференции. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2017. – С. 310–319.

110. Мастеница, Е. Н. Культурологическая парадигма музееведения / Е. Н. Мастеница // *Фундаментальные проблемы культурологии*. Т. 3: *Культурная динамика*. – СПб., 2008. – С. 120–129.
111. Морозов, А. И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов / А. И. Морозов. – М.: Галарт, 1995. – 218 с.
112. Мосякин, А. Г. Антикварный экспортный фонд / А. Г. Мосякин // *Наше наследие*. – 1991. – № 2.
113. Музейное строительство в СССР / отв. ред. Т. Г. Шумная и др. – М.: Б. и., 1989. – 224 с.
114. Музееведение. Проблемы использования и сохранности музейных ценностей / сост. и науч. ред. Л. В. Лашкевич. – М.: НИИК, 1985. – 138 с.
115. Музей и современность: комплектование музейных коллекций. Сборник статей. – М.: НИИ Культуры, 1982. – № 114. – 139 с.
116. Музейное дело России / под. ред. М. Е. Каулен (отв. ред), И. М. Коссовой, А. А. Сундиевой. – М.: ВК, 2010. – 676 с.
117. Мюррей, Н. Невоспетый герой русского авангарда. Жизнь и судьба Николая Пунина / Н. Мюррей. – М.: Слово/Slovo, 2018. – 382 с.
118. Надточий, Э. В. Друг, товарищ и Барт. Несколько предварительных замечаний к вопросу о месте социалистического реализма в искусстве XX в. / Э. В. Надточий // *Даугава*. – 1989. – № 8. – С. 114–120.
119. Нестеров, А. В. Борьба против формализма в изобразительном искусстве и советская пресса второй половины 1940-х гг. / А. В. Нестеров // *Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение*. – Российский государственный гуманитарный университет (Москва), 2018. – № 1 (34). – С. 41–51.
120. Николаева, Е. В. Комплектование отечественных музейных коллекций в 1920-е гг. / Е. В. Николаева // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств: научный журнал*. – 2016. – № 4 (29). – С. 69–72.

121. Никольская, Т. М. Охрана памятников искусства. История и перспективы развития / Т. М. Никольская // Аналитика культурологии. Тамбовский государственный университет им. Г. Р. Державина. – 2010. – № 17. – С. 112–119.

122. Овсянникова, С. А. Художественные музеи Петербурга и Москвы II половины XIX–начала XX века (Эрмитаж, Третьяковская галерея, Русский музей) / С. А. Овсянникова // Труды НИИ Музееведения. – М., 1962. – № VII. – С. 7–62.

123. Персональные и групповые выставки советских художников. 1917–1967. М.: Советский художник, 1989. – 455 с.

124. Петрова, Д. А. Графическое наследие русского авангарда как объект комплектования в Третьяковской галерее в 1920–1930-е гг. / Д. А. Петрова // Наследие веков. – 2021. – № 3. – С. 43–53.

125. Петрова, Д. А. Книги поступлений Государственной Третьяковской галереи как исторический источник. – Текст: электронный / Д. А. Петрова // Культурологический журнал. – 2019. – 2 (36). – [сайт]. – URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/476.html&j_id=39 (дата обращения: 15.06.2021).

126. Петрова, Д. А. Музейные проекты русских художников-футуристов. – Текст: электронный / Д. А. Петрова // Журнал Института Наследия. – 2020. – 1 (20). – [сайт]. – URL: <http://nasledie-journal.ru/ru/journals/39/337.html> (дата обращения: 15.06.2021).

127. Петрова, Д. А. Политика комплектования фонда современного рисунка Государственной Третьяковской галереи в социокультурном контексте 1930-х гг. / Д. А. Петрова // Культурное наследие России. – 2021. – № 4. – С. 98–105.

128. Петрова, Д. А. Формирование коллекции современной графики Государственной Третьяковской галереи в 1920-е годы / Д. А. Петрова // Культурное наследие России. – 2021. – № 1. – С. 57–93.

129. Петрунина, Л. Я. Из истории отдела научной пропаганды искусства Третьяковской галереи / Л. Я. Петрунина // Третьяковские чтения.

2013: материалы отчетной научной конференции. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. – С. 360–375.

130. Плаггенборг, Ш. Революция и культура. Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма / Ш. Плаггенборг. – СПб.: журнал «Нева», 2000. – 416 с.

131. Полякова, М. А. Из истории охраны и пропаганды культурного наследия в первые годы Советской власти / М. А. Полякова // Из истории охраны и использования культурного наследия в РСФСР: Сб. науч. тр. – М., 1987. – 273 с.

132. Полунина, Н. М., Фролов, А. И. Коллекционеры старой Москвы: Биографический словарь / Н. М. Полунина, А. И. Фролов. – М.: «Независимая газета», 1997. – 528 с.

133. Преображенский, С. Ю. О. М. Брик – теоретик и практик «русского формализма» (размышления и хроники) / С. Ю. Преображенский // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2013. – С. 110–114.

134. Пчелкина, Л. Р. Как русские авангардисты строили музей. – Текст: электронный / Л. Р. Пчелкина // Arzamas Academy [Сайт]. – URL: <https://arzamas.academy/courses/73/2> (дата обращения: 07.03.2021).

135. Равикович, Д. А. Организация музейного дела в годы восстановления народного хозяйства (1921–1926) / Д. А. Равикович // Очерки истории музейного дела в СССР. – М.: 1968. – С. 97–145.

136. Равикович, Д. А. Охрана памятников истории и культуры в РСФСР (1917–1967 гг.) / Д. А. Равикович // Труды музееведения и охраны памятников истории и культуры. – М., 1970. – Вып. 22. – С. 3–127.

137. Равикович, Д. А. Формирование государственной музейной сети (1917–I половина 60-х) / Д. А. Равикович. – М., 1988. – 152 с.

138. Разгон, А. М. К вопросу об изучении истории музейного дела / А. М. Разгон // Очерки истории музейного дела в СССР. М.: изд-во НИИ культуры, 1971. – С. 3–8.

139. Разгон, А. М. Музейный предмет как исторический источник // Проблемы источниковедения истории СССР и специальных научных дисциплин: статьи и материалы / АН СССР, Ин-т истории СССР. – М.: Наука, 1984. – С. 174–183.

140. Ракитин, В. И. Левое искусство. – Текст: электронный / В. И. Ракитин // Энциклопедия русского авангарда [Сайт]. – URL: <http://rusavangard.ru/online/history/levoe-iskusstvo/> (дата обращения: 30.04.2021).

141. Ревякина, А. А. «Социалистический реализм»: к истории термина и понятия / А. А. Ревякина // Россия и современный мир. – 2002. – № 4 (37). – С. 102–114.

142. Решетников, Н. И. Комплектование музейных фондов / Н. И. Решетников. – М., 1997. – 151 с.

143. Родионов, В. Г. Исторический опыт развития и пути перестройки управления музейным делом в РСФСР : специальность 17.00.07 – Музееведение. Консервация, реставрация и хранение художественных ценностей : дис. ... канд. ист. наук / Вячеслав Григорьевич Родионов. – М., 1991. – 201 с.

144. Рождественская, С. А. Из истории реэкспозиций Государственной Третьяковской галереи 30-х годов XX века / С. А. Рождественская // Дом Бурганова. Пространство культуры. – М.: Музей классического и современного искусства «Бурганов-Центр», 2014. – № 1. – С. 12–24.

145. Романова, Е. А. О подготовке изменений в «Правила организации хранения, комплектования, учета и использования документов Архивного фонда Российской Федерации и других архивных документов в государственных и муниципальных архивах, музеях и библиотеках, организациях РАН» / Е. А. Романова // Документация в информационном обществе: архивоведение и документоведение в современном мире: Доклады и сообщения на XXIII Международной научно-практической конференции,

посвященной 50-летию ВНИИДАД, Москва, 15–16 ноября 2016 года. – Москва: Федеральное бюджетное учреждение «Всероссийский научно-исследовательский институт документоведения и архивного дела», 2017. – С. 135–142.

146. Рубан, Н. И. Музеология. История музейного дела. Музейное дело на Дальнем Востоке России. Основные направления и формы музейной деятельности. (Учебное пособие) / Н. И. Рубан. – Хабаровск: Министерство культуры Хабаровского края, Хабаровский краевой краеведческий музей им. Н. И. Гродекова, Дальневосточный государственный гуманитарный университет, 2007. – 320 с.

147. Рыбак, К. Е. Способы и этапы комплектования музейного фонда: законная экспроприация в Советской России (1917–1920-е гг.) / К. Е. Рыбак // Наследие веков. – 2020. – № 1 (21). – С. 123–146.

148. Рыбак, К. Е. Теория и практика комплектования музейных фондов: анализ методологической и нормативной базы (1917–1991) / К. Е. Рыбак. – М.: Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева, 2021. – 198 с.

149. Рябчикова, Ф. Д. Государственный музейный фонд: возникновение и осмысление понятия (1918–1991 гг.) / Ф. Д. Рябчикова // Вопросы музеологии. – 2018. – № 9 (1). – С. 39–54.

150. Савельев, А. В. Проблемы развития культуры в СССР в дискуссиях 1921–1928 гг. / А. В. Савельева // Социальные и гуманитарные науки. – 1995. – № 4. – С. 33–59.

151. Салиенко, А. П. Пролетарский зритель и «интеллигентский миф»: разногласия и противоречия конца 1920-х годов (по материалам архивных документов) / А. П. Салиенко // Русское искусство. I. Норма и разрыв. – СПб.: Алетейя, 2019. – С. 140–155.

152. Сальников, В. Рассказ о том, как были связаны художественные принципы и деньги в советском искусстве / В. Сальников // Художественный журнал. – 2002. – № 5. – С. 35–40.

153. Сарабьянов, А. Д., Пчелкина, Л. Р. МЖК (Музей живописной культуры) – Текст: электронный / А. Д. Ракитин, Л. Р. Пчелкина // Энциклопедия русского авангарда [Сайт]. – URL: <http://rusavangard.ru/online/history/mzhk/> (дата обращения: 30.03.2021).
154. Сапанжа, О. С. Методология теоретического музееведения / О. С. Сапанжа. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2008. – 115 с.
155. Семенов, В. Ю. Рисунок, как доминанта в изобразительном искусстве / В. Ю. Семенов, К. К. Константинов, П. М. Якимчук // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2017. – № 2 (69). – С. 5–13.
156. Симонова, О. А. К. С. Малевич и А. В. Луначарский: полемика в искусстве и культурная политика Страны Советов в 1917–1935 годах / О. А. Симонова // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2011. – № 2. – С. 230–237.
157. Слепухин, В. В. Концепция нового советского искусства в программных документах и выступлениях: 1918–1930-е гг. / В. В. Слепухин // Культура и цивилизация. – 2017. – Том 7. – № 4А. – С. 828–835.
158. Слепухин, В. В. Критика «формализма» и «натурализма» в искусстве 1930-х годов: на пути к концепции соцреализма / В. В. Слепухин // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2018. – № 4, ч. 2 – С. 49–54.
159. Смирнов, И. С. Из истории строительства социалистической культуры в первый период Советской власти (октябрь 1917–лето 1918) / И. С. Смирнов. – М., 1949. – 253 с.
160. Соколова, Л. В. К вопросу о современном положении дел по организации, комплектованию и сохранению музейных фондов / Л. В. Соколова // Гороховские чтения. – 2012. – С. 358–365.
161. Сундиева, А. А. Культурная форма как категория истории музейного дела / А. А. Сундиева // Триумф музея?: сборник статей / Санкт-

Петербургский государственный университет, Государственный Эрмитаж. – СПб: Осипов, 2005. – С. 104–111.

162. Трифонова, Г. С. Идеино-стилистические реалии советского искусства второй половины 1930-х годов и портретная живопись Н. А. Русакова (1888–1941) / Г. С. Трифонова // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2014. – С. 51–60.

163. Труевцева, О. Н. Систематизация фондов музеев и архивов в условиях формирования единого информационно-коммуникационного пространства: сопоставительный анализ / О. Н. Труевцева // Роль архивов в информационном обеспечении исторической науки. – М.: Общество с ограниченной ответственностью «Издательство «Этерна», 2017. – С. 793–802.

164. Фахретдинова, Э. Н. Особенности хранения и документального оформления музейных ценностей в художественных музеях, занимающихся историей искусств и искусствоведением / Э. Н. Фахретдинова, Н. А. Фахретдинов // Закономерности и тенденции развития бухгалтерской науки: Сборник научных трудов по материалам II Всероссийской научно-практической конференции, Казань, 21 апреля 2016 года. – Казань: ООО «Центр инновационных технологий», 2016. – С. 147–150.

165. Фирдавс, Ш. Комплектование как основа формирования музейных фондов (на примере музеев Республики Таджикистан в период независимости) / Ш. Фирдавс // Паёмномаи фарханг. – 2013. – № 23. – С. 76–87.

166. Флиер, А. Я. Культурология для культурологов / А. Я. Флиер. – М.: Акад. Проект, 2000. – 458 с.

167. Фофанов, С. А. Гринберг vs. Кеменов. Иррелевантность двух культур / С. А. Фофанов // Искусствознание. – 2016. – № 4. – С. 164–185.

168. Фролов, А. И. Русские коллекционеры и формирование музейного фонда России / А. И. Фролов // Шахматовский вестник. 1993. – № 3. – С. 8–12.

169. Хрипко, М. Л. Музейная инвентарная книга как исторический источник / М. Л. Хрипко // Источниковедение XX столетия. – М., 1993.

170. Чегодаева, М. А. Соцреализм: мифы и реальность / М. А. Чегодаева. – М.: Захаров, 2003. – 222 с.

171. Черкаева, О. Е. От предмета к музейному собранию / О. Е. Черкаева // Музей. – 2009. – № 5. – С. 26–30.

172. Шангина, И. И. Этнографические музеи Ленинграда на рубеже 20-х–30-х гг. XX в. / И. И. Шангина // Музей и власть: сб. науч. тр. Ч. 2. Из жизни музеев. – М., 1991. – С. 141–149.

173. Шляхтина, Л. М. Основы музейного дела: теория и практика: учебное пособие для студентов педагогических и гуманитарных высших учебных заведений / Л. М. Шляхтина. – М.: Высш. шк., 2009. – 182 с.

174. Юденкова, Т. В. Братья Павел Михайлович и Сергей Михайлович Третьяковы: мировоззренческие аспекты коллекционирования во второй половине XIX века / Т. В. Юденкова. – М.: «БуксМАрт», 2015 с. – 528 с.

175. Юмашева, Ю. Ю. Музейная документация как исторический источник / Ю. Ю. Юмашева // Документ. Архив. История. Современность. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2008. – Вып. 8. – С. 265–270.

176. Юренева, Т. Ю. Музееведение: учебник для подготовки кадров высшей квалификации / Т. Ю. Юренева. – М.: Институт Наследия, 2020. – 440 с.

177. Юренева, Т. Ю. Музей в мировой культуре / Т. Ю. Юренева. – М.: Рус. слово, 2003. – 532 с.

Электронные ресурсы

178. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации. – Текст: электронный // Официальный сайт [Сайт]. – URL: <http://goskatalog.ru/portal/#/> (дата обращения: 18.04.2019).