

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный гуманитарный университет»
(ФГАОУ ВО РГГУ)

На правах рукописи

Безрукова Наталия Борисовна

**Выставки в художественных музеях Москвы в 1920-е гг.
Становление нового направления музейной деятельности**

Научная специальность — 5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация
историко-культурных объектов (исторические науки)

**Диссертация на соискание ученой степени
кандидата исторических наук**

Научный руководитель —
кандидат исторических наук, доцент
Сундиева Аннэта Альфредовна

Москва – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МУЗЕИ МОСКВЫ В 1920-Е ГГ.....	28
1.1. Изменение музейной сети.....	28
1.2. Профессиональное музейное сообщество	48
ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ В ЖИЗНИ МОСКВЫ.....	74
2.1. Доступность музея и его посещаемость.....	74
2.2. Выставочная деятельность художественных музеев Москвы в освещении журнальной периодики 1920-х гг.....	80
2.3. Оценка музеев представителями профессионального сообщества	89
ГЛАВА 3. ОСОБЕННОСТИ ВЫСТАВОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МУЗЕЕВ МОСКВЫ В 1920-Е ГГ.....	99
3.1. Материальные условия организации выставок	99
3.2. Типология музейных выставок.....	115
3.3. Становление выставки как направления музейной деятельности	127
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	151
Список принятых сокращений	156
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	158
Приложение № 1. Список художественных музеев Москвы на 1923 и 1929 гг.	174
Приложение № 2. Сравнительная таблица населения Москвы и посещаемости художественных музеев Москвы в 1920-е гг.....	176

Приложение № 3. Список выявленных временных выставок, проведенных в художественных музеях Москвы в 1920-е гг.....	178
Приложение № 4. Сравнительная таблица населения Москвы и тиражей московских журналов в 1920-е гг.....	185
Приложение № 5. Фотографии выставок в художественных музеях Москвы 1920-х гг.	186
Приложение № 6. Музейная терминология 1920-х гг.....	200
Приложение № 7. Штатные расписания музеев в 1928–1930 гг.	202

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Отличительной чертой современной музейной практики является активная выставочная деятельность музеев. Многие музеи организуют ежегодно десятки, а то и сотни выставочных проектов, позволяющих привлекать посетителей, эффективно использовать свое собрание, находить новые экспозиционные приемы и многое другое. Но так было не всегда. Хотя выставка как художественное и культурное явление известна еще с античных времен, музейные, точнее, внутримузейные выставки, организуемые при наличии постоянной экспозиции, — порождение XX в. Выдвинув предположение о постепенном и довольно позднем превращении музейной выставки в один из самых активных инструментов музейной работы, автор данного исследования обратилась к истории художественных музеев Москвы 1920-х гг. Это десятилетие после установления советской власти было одним из наиболее плодотворных и новаторских периодов в истории отечественного музееведения. С точки зрения истории музейного дела и развития музееведческой мысли важно дать музееведческий анализ зарождению выставочных практик. Выбрана группа именно художественных музеев Москвы как одна из самых многочисленных групп музеев в исследуемый период, отличавшаяся многообразием коллекций и новаторскими решениями. Эта группа, состоявшая из музеев как дореволюционных, так и созданных в 1920-е гг., позволила проследить преемственность музейных практик. На примере музеев художественного профиля как наиболее понятных массовому посетителю, пришедшему впервые в музей именно в то время, ожидалось увидеть активную выставочную работу и передовые приемы и методы этой работы.

Степень изученности темы. Существует обширная литература, посвященная истории выставочной деятельности: как в общемировом контексте, так и в контексте развития истории музейного дела России.

Публикаций, в которых освещается история художественных музеев Москвы, также существует немало. Однако специальных работ о музейных выставках 1920-х гг. практически нет. Приведенные ниже публикации разделены по двум направлениям: история музейного дела и история выставок.

В 1919 г. в отечественном музееведении к феномену художественного музея обращается Ф.И. Шмит. В книге «Исторические, этнографические, художественные музеи»¹ автор рассматривает историю появления музея в контексте общемировой культуры, дает классификацию музеев, размышляет о музейной политике и законодательстве, коммуникации со зрителем. В главе «Как устраивать музеи» Ф.И. Шмит, говоря о проблемах восприятия посетителем музея, высказывает мысль о введении в постоянную экспозицию переменной части, т.е. о постепенной замене одних экспонатов другими, что позволило бы посетителям каждый раз видеть новые экспонаты. Профессиональный язык в эти годы еще только формируется. Под выставкой Ф.И. Шмит в данном тексте подразумевает постоянную экспозицию, идея переменного состава экспонатов пока не воплощается в отдельную форму музейной работы.

В 1929 г. выйдет его новая монография «Музейное дело. Вопросы экспозиции»², в которой описывается создание музейной экспозиции, уделяется внимание созданию временных выставок. В издании читаем: «Совсем великолепно, если возможно выделить в музейном здании два комплекта выставочных помещений, где в одном открыта для публики выставка, а в другом готовится следующая»³. То есть к 1929 г. выставка рассматривалась как обязательный элемент музейной работы.

В книге искусствоведа, музейного деятеля А.А. Федорова-Давыдова «Советский художественный музей»⁴ дан взгляд на музейные выставочные

¹ Шмит Ф.И. Исторические, этнографические, художественные музеи. Харьков: издательство «Союз». 1919 г.

² Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. Л.: Academia, 1929.

³ Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. Л.: Academia, 1929. С. 100.

⁴ Федоров-Давыдов А.А. Советский художественный музей. М., ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933.

практики 1920-х – начала 1930-х гг. С 1929 по 1934 гг. А.А. Федоров-Давыдов руководил отделом нового русского искусства Государственной Третьяковской галереи и был автором скандально известной «Выставки произведений революционной советской тематики» 1930 г. Его разработки в музейной сфере связаны с экспозиционно-выставочной деятельностью. В упомянутой книге Федоров-Давыдов критикует консервативность дореволюционных музеев со статичными экспозициями, анализирует выставочную работу советских художественных музеев, построенную по марксистской концепции, касается методологии построения экспозиций, развески, этикетажа.

Среди работ современных исследователей по теме художественных музеев следует выделить монографию Т.П. Калугиной «Художественный музей как феномен культуры»⁵, имеющую определенное методологическое значение. Автор представляет феномен художественного музея с позиций культурологического подхода, исследует его восприятие от эпохи Просвещения до наших дней.

К художественному музею эпохи 1920-х гг. не раз обращалась в научных публикациях искусствовед М.М. Силина⁶. В область научных интересов Силиной входят как история советского искусства и архитектуры 1920–1930-х гг., так и проблемы музеологии.

Диссертационные исследования Т.В. Гафар⁷, Т.А. Сальниковой⁸, С.Э. Цыденовой⁹ посвящены анализу деятельности художественных музеев в отдельно взятых регионах России. Так, Т.В. Гафар в своей диссертации

⁵ Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб, 2008. 242 с.

⁶ Силина М.М. «Эмоциональное мышление» и «самоговорящие вещи»: к истории аффекта в советских музеях в 1920–1930-х годах / Политика аффекта. Музей как пространство публичной истории. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

Силина Мария. Объект, функция, классификация: формирование профиля советских художественных музеев в 1920–1930-е годы / Альманах ЦЭМ: номер 1. М.: ЦЭМ, V–A–C Press, 2020.

Silina Maria, “La muséologie soviétique de l’entre-deux-guerres”, Culture & Musées 28 (2017): 231–235.

⁷ Гафар Т.В. Художественный музей в социокультурной среде региона. Волгоград, 2009.

⁸ Сальникова Т.А. Художественный музей в коммуникационном пространстве региона. Краснодар, 2006.

⁹ Цыденова С.Э. Художественный музей как музеефикатор советской культуры. Улан-Удэ, 2006.

исследует появление и развитие художественных музеев Волгограда в социокультурной среде. Диссертация Т.А. Сальниковой посвящена анализу и изучению современного состояния художественных музеев Кубани, Дона и Ставрополья. С.Э. Цыденова в своем исследовании рассматривает Художественный музей им. Ц.С. Сампилова¹⁰ в роли музеефикатора и транслятора художественного наследия советской Бурятии.

Среди современных публикаций по истории музейного дела стоит выделить книгу Андрея Ефица «Зритель, будь активен!»¹¹, посвященную практикам 1920–1930-х гг., с помощью которых мировые музеи рассказывали о своих собраниях широкому зрителю. Автор описывает опыт научно-просветительской работы музеев СССР, США, Германии, Франции и других стран Запада, проводя параллели между музейными подходами столетней давности и современными практиками. Но отдельно выставочная деятельность музеев в настоящем издании не рассматривается.

Самой ранней публикацией, освещающей выставочную деятельность как один из важнейших инструментов в деле воспитания масс, следует считать книгу В.А. Невского «Художественные выставки и ознакомление широких народных масс с живописью»¹². Автор книги Владимир Александрович Невский (1888–1974) — библиограф, библиотековед и педагог. Указанное издание является первым пособием по созданию художественной выставки. Невский собрал информацию о передвижных художественных выставках 1918–1920-х гг. и сформировал обширную библиографию по теме. В своей монографии он рассматривал передвижные художественные выставки как один из инструментов изучения искусства.

¹⁰ Крупнейший в России музей бурятского искусства. Расположен в городе Улан-Удэ, республика Бурятия.

¹¹ Ефиц А. «Зритель, будь активен!» Как музеи рассказывали об искусстве в 1920–1930-е годы. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024. 320 с.

¹² Невский В.А. Художественные выставки и ознакомление широких народных масс с живописью. Кострома: Советская типография, 1920. 320 с.

Основой для анализа отдельных выставок и выставочной политики послужила монография «Музейная выставка»¹³, в которой делается попытка классифицировать музейную выставку как культурную и коммуникационную форму. В частности, авторами книги были предложены новые типы выставок: кинетические и языковые. При исследовании выставочной деятельности данная публикация помогает классифицировать выставочные проекты, разобраться в тонкостях их организации. Типология выставочных проектов авторами книги «Музейная выставка» дается на основе анализа выставок в отечественных музеях второй половины XX в. Эта работа целиком посвящена выставочной деятельности в музее.

В диссертационном исследовании Е.В. Щербины¹⁴ выставочная деятельность Московского Кремля представлена как культурный феномен. В исследовании раскрываются особенности выставок в разные исторические периоды и характеристика выставки как явления культурной жизни. В диссертации автор затрагивает типологию выставок, обращая особое внимание на производственные и отчетные выставки.

Существует большой массив музеологических исследований 2000-х гг., посвященных как теории и истории музейного дела, так и выставочной работе. Книги доктора искусствоведения, профессора М.Т. Майстровской посвящены теории и практике музейного и выставочного дизайна. В своих монографиях Майстровская изучает как зарубежный опыт, так и отечественный. Книга «Музей как объект культуры. XX век. Искусство экспозиционного ансамбля»¹⁵ и вторая ее часть «Музей как объект культуры. Искусство экспозиционного ансамбля. Начало XXI века»¹⁶ обобщают опыт музеев преимущественно

¹³ Музейная выставка: история, проблемы, перспективы / Мазный Н.В., Поляков Т.П., Шулепова Э.А. М., 1997.

¹⁴ Щербина. Е.В. Временные экспозиции музеев Московского Кремля XIX–XX веков: проблематика и исторический анализ. М., 2003.

¹⁵ Майстровская М.Т. Музей как объект культуры. XX век: искусство экспозиционного ансамбля. М.: Прогресс-Традиция, 2018. 680 с.

¹⁶ Майстровская М.Т. Музей как объект культуры. Искусство экспозиционного ансамбля. Начало XXI века. М.: Прогресс-Традиция, 2022. 580 с.

исторического и художественного профилей в части архитектурно-художественных и композиционных решений. Временные выставки в музеях периода 1920-х гг. не рассматриваются, в то время как выставки 1930-х гг. проанализированы достаточно подробно. В первой главе «Экспозиционный поиск отечественных музеев (первая половина XX века)» М.Т. Майстровская описывает историю пролетарских музеев, формирование их экспозиций.

В книге «Музей как объект культуры. XX век. Искусство экспозиционного ансамбля»¹⁷ автор рассматривает историю развития музейных экспозиций в контексте художественных и культурных тенденций XX в. На примере крупнейших музеев и выставок М.Т. Майстровская анализирует композиционные взаимосвязи, принципы построения экспозиций и значение для дальнейшего развития экспозиционно-выставочного дизайна.

З.А. Бонами в статье «Выставка в художественном музее: от произведения искусства — к событию культуры»¹⁸ анализирует важность организации выставочной деятельности в современности, ее функции и задачи, рассуждает о выставках как инструменте актуализации наследия на примере выставочной деятельности ГМИИ им. А.С. Пушкина со второй половины XX в. до начала 2000-х гг. В книге «Как читать и понимать выставку»¹⁹ З.А. Бонами изучает историю музейных выставок за период с XVIII в. и до наших дней. Автор описывает основные принципы организации художественной выставки в музее, уделяя особое внимание техническим и художественным решениям.

Стоит отметить издания музеев, вышедшие к юбилеям институции либо другим памятным датам.

¹⁷ Майстровская М.Т. Музей как объект культуры: искусство экспозиционного ансамбля. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 672 с.

¹⁸ Бонами З.А. Выставка в художественном музее: от произведения искусства к событию культуры / Актуальные проблемы выставочной деятельности художественных музеев. XXXVII Випперовские чтения. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2007.

¹⁹ Бонами З. Как читать и понимать выставку. Анатомия выставки. М.: АСТ, 2021. 190 с.

В 1959 г. к столетию Третьяковской галереи был издан одноименный сборник статей²⁰. Истории выставочной деятельности музея посвящена статья А.Г. Нордкина (*в 1957–1959 гг. занимал должность заместителя директора ГТГ по проектированию — Н.Б.*). Автор кратко излагает историю выставок ГТГ, однако данная статья помогает восстановить ход развития выставочной работы в музее. Помимо этого, в сборнике опубликован перечень каталогов к выставкам, а также список внутримузейных и внешних выставок Галереи.

К 100-летию ГМИИ им. А.С. Пушкина в 2012 г. вышел юбилейный альбом-двухтомник²¹, авторами-составителями которого выступили сотрудники музея. Издание подводит итоги деятельности ГМИИ им. А.С. Пушкина за сто лет, акцентируя внимание на формировании его коллекций, экспозиционной, выставочной работе. Во втором томе приводится список выставок музея. Впервые история музея оказалась столь широко и полно представлена.

Книга «История Государственного музея нового западного искусства»²² — первое монографическое издание, полностью посвященное истории ГМНЗИ. В нем представлены различные аспекты музейной деятельности (научно-исследовательская работа, экспозиционно-выставочная, фондовая, просветительская). Благодаря тому, что автором-составителем книги являлась Н.В. Яворская — искусствовед, многолетний сотрудник ГМНЗИ, следовательно очевидец описываемых событий — история музея передается живо, от первого лица. Приводятся архивные документы, фотографии экспозиций и выставок ГМНЗИ, в том числе интересующего нас периода 1920-х гг.

С 23 октября 2019 г. по 24 февраля 2020 г. в Государственной Третьяковской галерее (Новая Третьяковка) проходила выставка «Авангард.

²⁰ Сто лет Третьяковской Галереи // Под общ. ред. П.И. Лебедева. М.: Искусство, 1959.

²¹ 100 лет Государственному Музею изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. 1912–2012. Т. 1, 2. М., Гамма-Пресс, 2012.

²² Яворская Н.В. История Государственного музея нового западного искусства (Москва). 1918–1948. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2012. 480 с., ил.

Список № 1. К 100-летию Музея живописной культуры», посвященная московскому Музею живописной культуры. По архивным фотографиям и документам на выставке была воссоздана экспозиция МЖК, на которой впервые за 100 лет были собраны воедино произведения не только из фондов Третьяковской галереи, но и из региональных и зарубежных музеев (Тейт Модерн в Лондоне и Музея Людвига в Кёльне). К выставке издан альбом-каталог²³, включающий фотографии и документы из центральных и ведомственных архивов.

Выставочный проект «Авангард. Список № 1. К 100-летию Музея живописной культуры» уникален не только тем, что Третьяковская галерея впервые обратилась к истории одного из самых ярких музеев 1920-х гг., вошедшего в историю как первый музей современного искусства, но и тем, что с помощью архивных документов были восстановлены судьбы многих произведений искусства, не попавших в фонды Третьяковской галереи при ликвидации музея в 1929 г.

В 2021 г. в издательстве «Индрик» вышел двухтомник Ады Беляевой «Музей на фоне меняющейся эпохи: выставочная деятельность Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина за 100 лет»²⁴. Первый том представляет описание истории выставочной деятельности ГМИИ им. А.С. Пушкина с 1914 по 2016 гг. В период 1920-х гг. количество выставок было небольшим, выставочная деятельность музея еще не сформировалась, поэтому в книге содержатся только основные исторические факты, без подробного музеологического анализа. Второй том содержит список всех выставок, проходивших в стенах Музея в период с 1914 по 2019 гг.

Существует несколько книг искусствоведа, историка выставочной деятельности, профессора Нью-Йоркского университета Брюса Альтшулера.

²³ Авангард. Список № 1: каталог выставки к 100-летию Музея живописной культуры. М., 2019. 360 с.

²⁴ Беляева А.М. Музей на фоне меняющейся эпохи: выставочная деятельность Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина за 100 лет: в 2 т. М.: Индик, 2021.

В своих монографиях Альтшулер тщательно и подробно описывает историю выставок, их особенности и обозначает их влияние на дальнейшее развитие выставочной деятельности и кураторских практик. Книга «Авангард на выставках»²⁵ посвящена обзору главных выставок 1900–1960-х гг. Автор начинает повествование с Осеннего салона 1905 г. и заканчивает легендарной выставкой Харальда Зеемана «Когда отношения становятся формой» 1969 г. В книге «Авангард на выставках» освещаются и галерейные, и музейные выставки, однако музейных выставок 1920-х гг. в РСФСР и СССР автор не касается.

Книга английского историка искусства Френсиса Хаскелла «Эфемерный музей»²⁶ посвящена появлению и развитию выставочной деятельности в странах Западной Европы: Италии, Германии, Нидерландах и Великобритании. Автор изучает организацию временных выставок в контексте религиозных, политических и социальных целей. Временные рамки труда Хаскелла — с XVII по XX вв. Российский опыт в издании не затрагивается.

Из непереуведенных на русский язык публикаций наиболее близкими по тематике настоящему диссертационному исследованию являются книги Брюса Альтшулера “Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History: 1863–1959”²⁷ и “Biennals and Beyond — Exhibitions That Made Art History: 1962–2002”²⁸, в которых история выставочной деятельности рассматривается в контексте истории искусства. Альтшулер рассматривает как деятельность галерей, так и музейную деятельность, особое внимание уделяя фигуре художника.

²⁵ Альтшулер Брюс. Авангард на выставках: новое искусство в XX веке [пер. с англ.: Екатерина Курова]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018.

²⁶ Фрэнсис Хаскелл. Эфемерный музей: картины старых мастеров и становление художественной выставки. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2022.

²⁷ Altshuler, B. Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History, Volume 1: 1863–1959 / Bruce Altshuler. London : Phaidon, 2008.

²⁸ Altshuler, B. Biennals and Beyond - Exhibitions That Made Art History, Volume 2: 1962–2002 / Bruce Altshuler. London : Phaidon, 2013.

Для рассмотрения политического контекста развития музейного дела в СССР в 1920-е гг. потребовалось обратиться к изданию «Музей и власть»²⁹. Эта коллективная монография посвящена государственной культурной политике России в период с середины XVIII по XX вв. Очерк Г.А. Кузиной «Государственная политика в области музейного дела в 1917–1941 гг.» дает представление о политическом контексте, который во многом определял выставочную практику 1920-х гг. Это издание является ключевым для изучения истории музейного дела в России, так как впервые деятельность музеев за период в несколько веков проанализирована в контексте государственной музейной политики.

Чтобы изучить востребованность и доступность московских выставок, потребовалось обращение к работам экономистов и статистиков, в том числе труду С.Г. Струмилина о бюджете времени русского рабочего и крестьянина³⁰, книге социального статистика, автора ряда трудов по советской социологии Е.О. Кабо о результатах исследования бюджета и бытовой стороны жизни рабочих Москвы и промышленных районов³¹, изданию Н.Ф. Преображенского о жилищном вопросе³², а также к книгам советского и российского историка, исследователя истории российской повседневности Н.Б. Лебиной^{33,34}.

Анализ литературы показал наличие многочисленных публикаций историков и искусствоведов по истории и практике выставочной деятельности 1920-х гг., что позволило автору сосредоточиться на музееведческом анализе временных внутримузейных выставок.

²⁹ Музей и власть. Государственная политика в области музейного дела (XVIII–XX вв.): В 2 ч. / под ред. С.А. Каспаринской. М.: НИИК, 1991. Ч. 1–2.

³⁰ Струмилин С.Г. Бюджет времени русского рабочего и крестьянина в 1922–1923 году. Стат.-экон. очерки. М.; Л.: Экономическая жизнь, 1924. 155 с.

³¹ Кабо Е.О. Очерки рабочего быта [Текст]: Опыт монографического исследования домашнего рабочего быта. М.: книгоизд-во ВЦСПС, 1928.

³² Преображенский Н.Ф. Жилищный вопрос при диктатуре пролетариата [Текст] / Обложка: Я. Н. Г. М.; Л.: Московский рабочий («Мосполиграф» 14-я тип.), 1928. 61 с.

³³ Лебина Н.Б. Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии. 1920–1930 годы. СПб.: Журнал «Нева». Издательско-торговый дом «Летний Сад», 1999.

³⁴ Лебина Н.Б. Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому у стилю. М: Новое литературное обозрение, 2015. 483 с.

Источниковая база исследования. Ее составляют письменные и изобразительные источники. Письменные источники в настоящей диссертации представлены несколькими видами, выбор которых обусловлен задачами, поставленными в каждой из частей диссертации. В исследовании использованы как опубликованные, так неопубликованные источники, хранящиеся в музеях и архивах.

Первую группу (вид) письменных источников составляют законодательные документы. Они опубликованы и давно введены в научный оборот. Обращение к ним потребовалось при анализе многочисленных преобразований в области управления музеями, что характерно для первого десятилетия советской власти.

Вторую группу составляют каталоги выставок³⁵ и путеводители по музеям 1920-х гг.³⁶ Каталоги помогают установить замысел выставки, в современной терминологии — концепцию — дают представление о составе экспонатов, месте и сроках проведения выставки. Однако каталоги музейных выставок 1920-х гг. уступают по информативности более поздним каталогам. Концепция выставки могла быть представлена очень кратко или вовсе отсутствовать, фотографии выставок и самих экспонатов, как правило, не публиковались. Несмотря на то, что данный источник является подспорьем в изучении истории выставок 1920-х гг., он не помогает восстановить целостную картину.

Более информативны путеводители по художественным музеям 1920-х гг., которые содержат описание экспозиций, имена музейных специалистов, часы работы, стоимость входных билетов, факты о малоизученных ныне художественных музеях. Например, путеводитель

³⁵ Терновец Б.Н. Выставка новых приобретений: Подробный каталог выставки (живопись, рисунок). Государственный музей нового западного искусства. 1-е Шукинское отделение. М.: 1927. 71 с.

³⁶ Перцов П.П. Художественные музеи Москвы : Путеводитель / П. Перцов ; Обл., титул, заставки и концовки работы И.А. Француза. М.; Л.: Гос. изд-во, 1925. 165, [2] с.

1926 г.³⁷ дает сведения о Художественном музее труда, информация о котором в источниках и литературе практически отсутствует.

Особый вид письменных источников составляет периодическая печать. Методом последовательного просмотра группы журналов был выявлен ряд статей, позволивших понять, какое место занимала выставка в культурной жизни Москвы, а также выявить особенности формирования профессионального музейного языка. Автор работала с критическими статьями и очерками на выставки из газет и журналов периода 1920-х гг., целевой аудиторией которых являлось не профессиональное музейное сообщество, а рядовой читатель. Используются материалы следующих изданий: литературно-художественного иллюстрированного еженедельного журнала «Красная Нива» за 1923–1930 гг.; иллюстрированного литературно-художественного и сатирического журнала «Прожектор» за 1923–1929 гг., иллюстрированного журнала «Советский экран» за 1925–1929 гг., журнала «Искусство трудящимся» за 1924–1926 гг., журнала Ассоциации художников революционной России «Искусство в массы» за 1929 г., иллюстрированного журнала «Вестник работников искусств» за 1920–1926 гг., литературно-критического журнала «Печать и революция» за 1921–1929 гг., иллюстрированного еженедельника «Рабочая неделя» за 1923–1926 гг., художественно-литературно-театрального журнала «Жизнь искусства» за 1923–1929 гг.

Следующий вид источников — источники личного происхождения, к которым относятся письма, автобиографии, мемуары и дневники как отечественных, так и зарубежных музейных деятелей, которые являлись свидетелями и участниками рассматриваемых в данной диссертации событий. Они позволили представить, какое место занимал музей в культурной жизни Москвы 1920-х гг. Большая часть анализируемых в настоящем диссертационном исследовании автобиографий, мемуаров и дневников были

³⁷ Художественные музеи Москвы. Путеводитель. М.: Моск. коммунал. хоз-во, 1926.

опубликованы только в 2000-е гг. и как источники по истории выставочной работы 1920-х гг. рассматриваются впервые. Сведений о практической стороне выставочной деятельности, внутримуззейной жизни московских музеев 1920-х гг. сохранилось крайне мало, информацию приходится собирать по крупицам, реконструируя события и процессы. Воспоминания, автобиографии и дневники позволяют представить жизнь музеев более полно, отчетливо, уточняя уже известные исторические факты, позволяя прочувствовать дух эпохи.

Воспоминания музейного деятеля, искусствоведа, преподавателя Л.В. Розенталя впервые были лишь частично опубликованы в 1991 г. в журнале «Наше наследие»³⁸. Затем в конце 1990-х гг. публиковались фрагменты воспоминаний. В 1998 г. некоторые главы мемуаров Розенталя были опубликованы в альманахе «Минувшее»³⁹, а в 1999 г. часть воспоминаний «Свидетельские показания любителя стихов начала XX века» вышла в журнале «Новый мир»⁴⁰. Наконец, полный текст мемуаров Л.В. Розенталя под заголовком «Непримечательные достоверности. Свидетельские показания любителя стихов начала XX века»⁴¹ увидел свет в 2010 г. В 1919–1922 г. Лазарь Владимирович являлся директором Художественного музея в Нижнем Новгороде, с января 1925 г. — научным сотрудником Третьяковской галереи. Розенталь имел большой и разносторонний опыт музейной работы, он изучал экскурсионное дело, исследовал опыт посетителей музеев.

Впервые дневники выдающегося ученого, историка, археолога А.В. Орешникова были опубликованы в двух книгах в издательстве «Наука» в

³⁸ Наше наследие: литературно-художественный, историко-культурный иллюстрированный журнал Советского фонда культуры и Госкомпечати СССР. №1/1991/ гл. ред. В.П. Енишерлов. М.: Искусство, 1991.

³⁹ Минувшее: исторический альманах. 23. М.: Прогресс: Феникс, 1998.

⁴⁰ Новый мир. № 1. М.: Новый мир, 1999.

⁴¹ Непримечательные достоверности: свидетельские показания любителя стихов начала XX века / Л.В. Розенталь. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

2011 г.⁴² Заслуга в подготовке к публикации дневника принадлежит Нине Леонидовне Зубовой — историку-архивисту, старшему научному сотруднику Отдела письменных источников ГИМ, которая многие годы занималась изучением личного фонда А.В. Орешникова. Н.Л. Зубова осуществила дешифровку дневника и последующий компьютерный набор. Впоследствии после смерти Н.Л. Зубовой ее коллеги продолжили работу над изданием.

Книга искусствоведа, историка, музейного работника А.Д. Чегодаева «Моя жизнь и люди, которых я знал. Воспоминания» вышла в свет в 2006 г.⁴³ Воспоминания охватывают период с 1920-х гг. по 1945 г. В 1920-е гг. Чегодаев занимал различные должности в московских музеях, опытом работы в которых он впоследствии делился на страницах дневников. В 1923–1926 гг. А.Д. Чегодаев — научный сотрудник музея Л. Н. Толстого. В 1927–1941 гг. — научный сотрудник, ученый секретарь, заведующий Гравюрным кабинетом ГМИИ им. А.С. Пушкина.

В декабре 1927 г. столицу по собственной инициативе посетил американский историк искусства и будущий директор Музея современного искусства в Нью-Йорке Альфред Барр. Он приехал вместе со своим товарищем и коллегой Джери Эбботом. Оба деятеля вели дневники, в которых запечатлена культурная жизнь Москвы конца 1920-х гг. На страницах дневников описаны визиты в музеи, знакомства с художниками, литературная и театральная жизнь Москвы. Уникальность дневников заключается в том, что они содержат оценку иностранных гостей, взгляд современников со стороны. Некоторые из наблюдений Альфреда Барра, сделанных за время поездки в Москву, стали для него источником интеллектуального вдохновения и позднее нашли продолжение в Америке при организации Музея современного искусства в Нью-Йорке. «Русский дневник» впервые был опубликован в журнале “October” в 1978 г.⁴⁴ Переведен на русский язык Александрой

⁴² Орешников А. Дневник 1915–1933. В двух книгах. М.: Наука, 2011.

⁴³ Чегодаев А.Д. Моя жизнь и люди, которых я знал: воспоминания / князь Андрей Чегодаев. М.: Захаров, 2006.

⁴⁴ Barr A.H. Russian Diary 1927–28 // October. 1978. Vol. 7. P. 10–51.

Новоженовой и опубликован на платформе “Open Left” двумя частями в 2014 г.^{45,46.}

Дневник Джери Эббота впервые был опубликован в журнале “October” в 2013 г.⁴⁷ Автором настоящего диссертационного исследования впервые был осуществлен перевод фрагментов дневника Эббота для статьи «Музейная жизнь Москвы 1920-х годов в дневниках В. Бенямина, А. Барра и Дж. Эббота»^{48.} В 2025 г. вышла книга, объединившая дневники Альфреда Барра и Джери Эббота под заголовком «Русский дневник. 1927–1928»^{49.}

Следующий вид используемых в настоящем исследовании источников — материалы делопроизводства. Автор диссертационного исследования работала в крупнейших архивах Российской Федерации, как федеральных, так и ведомственных. Значительная часть архивных материалов в данной работе вводится в научный оборот впервые.

ГА РФ. Ф. А-259. Оп. 12б. — Совет министров РСФСР. Общий отдел, переписка. 1927–1929 гг. Обращение к этому фонду помогло восстановить общую картину музейного строительства и детали урегулирования музейного дела РСФСР.

ГА РФ. Ф. А-406 — Народный комиссариат рабоче-крестьянской инспекции РСФСР. 1920–1934 гг. содержит материалы обследования Комиссии по деятельности музеев. Обращение к этим источникам позволило восстановить материальные условия существования художественных музеев в Москве в 1920-е гг.

ГА РФ. Ф. А-2307 — Главное управление научных и музейных учреждений (Главнаука) наркомата просвещения РСФСР; сектор науки

⁴⁵ Новоженова А. Лучше я буду здесь, чем в любом другом месте на Земле // Открытая левая. 2014. 8 апр. URL: <http://openleft.ru/?p=2437> (дата обращения: 17.02.2025).

⁴⁶ Новоженова А. Вот, наконец, популярное искусство! // Открытая левая. 2014. 3 июня. URL: <http://openleft.ru/?p=3006> (дата обращения: 17.02.2025).

⁴⁷ Abbott J. Russian Diary, 1927–1928 // October. 2013. Vol. 145. P. 125–223.

⁴⁸ Безрукова Н.Б. «Музейная жизнь Москвы 1920-х годов в дневниках В. Бенямина, А. Барра и Дж. Эббота». Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. № 2 (51). С. 28–34.

⁴⁹ Барр, Альфред. Русский дневник 1927–1928 / Альфред Барр, Джери Эбботт ; пер. с англ. М.: Ад Маргинем Пресс, 2025. 176 с.

наркомата просвещения РСФСР. 1921–1933 гг. включает документы об организации и деятельности музеев (положения, уставы, отчеты, сметы, сведения о работе). Изучение этого фонда дало возможность конкретизировать сведения об организации и реорганизации художественных музеев в 1920-е гг.

ГА РФ. Ф. Р-4085. Оп. 12А — Народный комиссариат рабоче-крестьянской инспекции РСФСР. Инспекция просвещения и пропаганды. 1918–1931 гг. Данные источники позволили изучить хозяйственное состояние Музея изящных искусств в начале 1920-х гг.

РГАЛИ. Ф. 664 — Московский музей живописной культуры (1919–1929), 1921–1929 гг. Обращение к этому фонду позволило восполнить лакуны в истории Музея живописной культуры, уточнить некоторые исторические факты и глубже понять специфику этого музея.

РГАЛИ. Ф. 1911 — Рогожско-Симоновский музей (филиал Государственной Третьяковской галереи), 1919–1928 гг. Настоящий архив помог в изучении музейной сети Москвы 1920-х гг. и деятельности Пятого пролетарского музея.

ОПИ ГИМ. Ф. 54. Материалы Музейного отдела Главнауки Наркомпроса. Обращение к этому архиву позволило изучить статистику посещаемости музеев в 1920-е гг., расписание работы музеев, состав и численность сотрудников.

ОР ГМИИ. Ф. 5. Оп. 3. Выставки. Данный фонд помог уточнить исторические факты, восполнить лакуны в организации выставок в ГМИИ им. А.С. Пушкина.

ОР ГМИИ. Ф. 13. Оп. 1. Фонд Государственного музея нового западного искусства, общее делопроизводство. Изучение данного фонда позволило глубже понять контекст создания выставок в ГМНЗИ и особенности этих выставок.

ОР ГТГ. Ф. 8П — Научная деятельность. Обращение к этому фонду дало возможность проследить историю становления выставочной деятельности в

Третьяковской галерее и изменение отношения к выставкам со стороны музейных сотрудников.

Перечисленные архивные фонды в основном хранят документы о деятельности отдельных музеев или органов управления музеями. Это годовые отчеты о работе музеев, сведения о посещаемости, книги отзывов, сметы на устройство выставок, протоколы заседаний Ученого совета (ГТГ), деловая переписка с художниками, письма и телеграммы, связанные с технической стороной организации выставок, докладные записки. Весь этот комплекс документов позволил уточнить детали организации внутримузейных выставок, изменение отношения к выставке со стороны музейных специалистов, выявить, как менялась значимость выставки для музейной деятельности в этот период.

Отдельно стоит отметить материалы и документы, опубликованные в следующих изданиях: «Выставочные ансамбли СССР, 1920–1930-е годы: материалы и документы»⁵⁰, «К истории международных связей Государственного музея нового западного искусства (1922–1939)»⁵¹, «Из истории художественной жизни СССР. Интернациональные связи в области изобразительного искусства. 1917–1940»⁵², «История Третьяковской галереи. XX век. 1913–1925»⁵³.

Издание «Выставочные ансамбли СССР. 1920–1930 годы» посвящено внемузейным выставкам (Всесоюзным и Всемирным) 1920–1930-х гг., в которых принимал участие СССР. Книга содержит большой иллюстративный и документальный ряд.

⁵⁰ Выставочные ансамбли СССР, 1920–1930-е годы: материалы и документы / Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств Российской акад. художеств, Федеральная арх. служба Российской Федерации, Российский гос. арх. экономики, Гос. науч.-исслед. музей архитектуры им. А.В. Щусева; [сост.: И.В. Рязанцев и др.]. М.: Галарт, 2006. 467 с.

⁵¹ К истории международных связей Государственного музея нового западного искусства (1922–1939) / [авт.-сост. Н.В. Яворская; под общ. ред. И.Е. Даниловой]. М.: Сов. Художник, 1978. 472 с.

⁵² Из истории художественной жизни СССР. Интернациональные связи в области изобразительного искусства. 1917–1940. / Алешина Л.С., Яворская Н.В. М.: Искусство, 1987.

⁵³ История Третьяковской галереи. XX век. 1913–1925: в 2 кн. / Гос. Третьяковская галерея. М., 2022.

В книге «К истории международных связей Государственного музея нового западного искусства (1922–1939)» собран значительный корпус архивных документов, касающихся связей ГМНЗИ с зарубежными странами, переписки с иностранными художниками. Впервые были введены в научный оборот многие архивные документы из ОР ГМИИ им. А.С. Пушкина и ГАРФ.

В издании «Из истории художественной жизни СССР. Интернациональные связи в области изобразительного искусства. 1917–1940» дается обзор культурной жизни СССР. Описываются наиболее важные события в культуре и искусстве: выставки, приезды художников, встречи с зарубежными деятелями культуры. Книга содержит публикации писем иностранных художников.

Двухтомное издание «История Третьяковской галереи. XX век. 1913–1925» вышло в свет в 2022 г. в рамках подготовки проекта по созданию многотомной истории музея. В основу были положены архивные материалы из ОР ГТГ и других российских музеев и архивов. Ценность издания заключается во введении в научный оборот ранее не опубликованных архивных документов, которые касаются как истории музея, так и комплектования фондов, организации выставок. Впервые история Третьяковской галереи со времени ее основания до 1925 г. представлена в максимальной полноте.

Второй тип источников, используемый в диссертационном исследовании, — изобразительные источники: иллюстрации в каталогах, фотографии в периодической печати, архивные фотографии, некоторые из которых публикуются в диссертации впервые. Данный тип источников позволил представить уровень, масштаб и художественные особенности временных выставок, проводимых в московских музеях 1920-х гг.

Мы можем констатировать, что существует большая источниковая база, на которую можно опереться в данном исследовании. Она доступна, разнообразна и репрезентативна.

Научная новизна исследования. В данном исследовании впервые рассматривается выставочная практика в художественных музеях Москвы 1920-х гг. с музееведческих позиций, как одно из важных направлений музейной работы.

В своем исследовании автор опирается не только на хорошо изученные и опубликованные источники, но и на малоизвестные архивные материалы, музейную документацию, периодическую печать 1920-х гг. При этом ряд источников впервые вводятся в научный оборот, в том числе фотографии из федеральных и ведомственных архивов. Автором настоящего диссертационного исследования впервые был сделан перевод на русский язык фрагментов дневника Джери Эббота, в которых раскрывается восприятие московских музеев и выставок конца 1920-х гг. иностранным музейным деятелем.

Удалось уточнить и дополнить сведения о музейной сети Москвы 1920-х гг., а также информацию о количестве проведенных выставок. Проанализирован состав музейных кадров, работавших в московских музеях в 1920-е гг., выявлена выработывавшаяся в 1920-е гг. типология внутримузейных выставок. Зафиксированы формирование профессиональной терминологии в отношении музейных выставок и эволюция отношения к внутримузейным выставкам музейных специалистов, осознание задач, которые музей решает именно через выставочную практику, то есть восполнены лакуны в истории выставок художественных музеев 1920-х гг., воссоздана целостная картина становления новой формы музейной деятельности.

Цель исследования — провести историческую реконструкцию и музееведческий анализ процесса становления музейных выставок в 1920-е гг. в художественных музеях Москвы.

Задачи исследования:

1) Проследить становление музейных выставок как особой формы музейной работы в художественных музеях.

2) Выявить типологию выставочных проектов, формировавшуюся в художественных музеях Москвы в 1920-е гг.

3) Систематизировать и дополнить информацию о музейной сети Москвы 1920-х гг.

4) Дать характеристику представителям музейного сообщества 1920-х гг., работавшим в художественных музеях Москвы.

5) Охарактеризовать доступность музея для посетителей в 1920-е гг.

6) Изучить, как менялось освещение в журнальной периодике выставочной деятельности 1920-х гг.

7) Исследовать эволюцию отношения к внутримузейным выставкам членов профессионального музейного сообщества.

8) Установить материальные и технические возможности организации выставок.

Объект исследования — выставки художественных музеев Москвы в 1920-е гг.

Предмет исследования — выставочная деятельность художественных музеев Москвы в 1920-е гг. как новое направление музейной работы.

Хронологические рамки исследования определены в соответствии с замыслом настоящего диссертационного исследования. Хронологические рамки ограничены десятилетием с 1920 по 1929 гг. включительно. В российской истории 1920-е гг. представляют собой важнейший период. Это время модернизационных процессов и экспериментов в сфере культуры, образования и музейной работы. По этой причине 1920-е гг. представляют особый интерес для понимания и осмысления явлений музейного дела, в частности выставочной работы. В 1920 г. завершился процесс создания системы управления музейным делом. 1929 г. связан с новыми явлениями в политической и культурной жизни страны, это новый этап в истории музейного дела, который характеризуется иными целями и задачами.

Методология исследования. Основными методами исследования стали:

1) Музееведческий анализ, предусматривающий рассмотрение и интерпретацию выставочной практики с точки зрения музееведения, то есть выявления и оценки всего комплекса информации о выставочной деятельности как одного из направлений музейной практики. Такой подход к анализу материалов, хранимых в фондах ряда центральных и ведомственных архивов, позволил выявить технологию создания выставок, материальные условия работы музеев, штатное расписание, выявить типологию выставок, изменения в профессиональном языке (терминологию) и отношение к выставке в музейном сообществе. Были восполнены лакуны в истории выставок художественных музеев 1920-х гг., воссоздана целостная картина становления новой формы музейной деятельности.

2) Источниковедческий анализ журнальной периодики 1920-х гг. позволил проследить изменение описания выставок и то, как менялась расстановка акцентов при описании выставок для широкой аудитории.

3) Типологический подход при изучении выставочных практик позволил выявить тематическую специфику выставок в музеях в 1920-е гг.

4) Сравнительно-исторический метод (компаративный) был использован при анализе и сопоставлении выставок в различных музеях Москвы. С помощью данного метода выявлены особенности выставок и их отличия от других музейных, всесоюзных, всемирных выставок данного периода.

5) Историографический метод позволил установить степень изученности проблемы диссертационного исследования и определить хронологические рамки исследования.

6) Дескриптивный (описательный) метод позволил последовательно описать историю становления выставок в музеях Москвы в 1920-е гг., систематизировать информацию согласно поставленным в исследовании задачам.

Практическая значимость исследования. Материалы исследования могут быть использованы при подготовке учебных лекционных курсов по

истории музейного дела, выставочных, кураторских практик. Отдельные положения диссертации могут найти применение в современной выставочной деятельности.

На защиту выносятся следующие положения:

1) Понятие «музейная выставка» вместе с его главной отличительной чертой — временностью — утвердилось в музееведческом дискурсе в анализируемый период, став удобным инструментом для работы с новым зрителем, решения вопросов пропаганды благодаря своей временности и мобильности.

2) Осознание потенциала формы временных выставок музейными работниками художественных музеев Москвы дало дополнительный импульс к их развитию и активному использованию со второй половины десятилетия.

3) Количество художественных музеев в Москве в 1920-е гг. постоянно менялось. В 1923 г. был достигнут максимум количества музеев этого профиля в столице — 23 музея.

4) Музейная документация и литература 1920-х гг. зафиксировали типы выставок, организуемых художественными музеями Москвы, что нашло отражение в формирувавшемся профессиональном языке.

По содержанию выставочных проектов выделяли:

- тематические выставки;
- выставки новых поступлений;
- выставки-отчеты;
- юбилейные выставки;
- коммеморативные выставки;
- технологические выставки или производственные.

По месту представления выделяли:

- внутримузейные;
- передвижные выставки.

5) В журнальной периодике 1920-х гг., рассчитанной на массового читателя, выставка получает оценку как форма музейной деятельности не ранее 1925 г.

б) При создании временных выставок в столичных музеях художественного профиля в 1920-е гг. сохранялись традиционные приемы (шпалерная развеска, отсутствие авангардных решений), что не входило в противоречие с повсеместно принятой в то время практикой.

Структура исследования. Исследование состоит из введения, трех глав, заключения, списка принятых сокращений, списка источников и литературы, приложений. Во введении обосновывается актуальность исследуемой темы, анализируется степень ее разработанности; характеризуется источниковая база и основные методы исследования; определяются объект, предмет, цели и задачи, хронологические рамки диссертации.

В первой главе дается обзор музейной сети Москвы в 1920-е гг., анализируется профессиональное музейное сообщество. Во второй главе анализируется доступность музея для посетителей, дается картина выставочной деятельности 1920-х гг. в освещении журнальной периодики, оценка музеев представителями профессионального сообщества. В третьей главе выявлены особенности выставочной деятельности в 1920-е гг., описаны материальные условия организации выставочных проектов. Выявлена и приведена типология выставок, действовавшая в 1920-е гг., освещается процесс становления выставочных практик. В заключении подводятся общие итоги исследования и формулируются выводы.

В приложении № 1 дается полный список художественных музеев Москвы на 1923 г., когда количество данных музеев в столице достигло пика, и на 1929 г., когда их количество было значительно сокращено.

В приложении № 2 указана посещаемость художественных музеев Москвы в 1920-е гг.

В приложении № 3 приводится список всех выявленных выставок, проведенных в художественных музеях Москвы в 1920-е гг.

В приложении № 4 дается сравнительная таблица тиражей московских журналов об искусстве, издаваемых в 1920-е гг., и населения Москвы.

В приложении № 5 приводятся архивные фотографии экспозиций выставок художественных музеев Москвы в 1920-е гг.

В приложении № 6 дается словарь терминов 1920-х гг., составленный на основании источников.

В приложении № 7 приводятся штатные расписания музеев на 1928–1930 гг.

Настоящие приложения демонстрируют количество художественных музеев столицы, их посещаемость, количество выставок в музеях в 1920-е гг. Приложения устанавливают, какую роль играли журналы об искусстве в популяризации музейных выставок среди населения, уточняют художественные особенности выставок и представляют профессиональный музейный язык 1920-х гг., а также устанавливают штатное расписание музеев на 1928–1930 гг.

ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МУЗЕИ МОСКВЫ В 1920-Е ГГ.

1.1. Изменение музейной сети

В Москве в 1917 г. существовало шесть художественных музеев: Оружейная палата в ведении Московского дворцового управления Министерства Императорского двора, Императорский Московский и Румянцевский музей, Третьяковская галерея, Цветковская галерея, Музей изящных искусств имени императора Александра III при Императорском Московском университете, Театрально-литературный музей Академии наук.

Оружейная палата начала официально функционировать как музей с 1806 г. Этот музей был государственный. Основу собрания составили драгоценные предметы из царской казны и патриаршей ризницы, а также предметы, полученные в дар от иностранных государств. Московская Оружейная палата в ведении Московского дворцового управления Министерства Императорского двора осенью 1918 г. переходит в ведение отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса РСФСР. В 1922 г. утверждается новое положение о музее и меняется его название — Государственный музей декоративного искусства «Оружейная палата».

Румянцевский музей, возникший в Санкт-Петербурге как частная коллекция Н.П. Румянцева, был открыт для публики в 1831 г. В 1861 г. комитет министров принял постановление о переводе Румянцевского музея в Москву и о создании Московского публичного и Румянцевского музеев. Музей разместили в доме отставного офицера П.Е. Пашкова. Московский публичный и Румянцевский музеи включали в себя грандиозную библиотеку, отделение рукописей, редких книг, христианских и русских древностей, отделение изящных искусств, этнографическое, нумизматическое, археологическое, минералогическое отделения. В 1862 г. музеи приняли первых посетителей.

Румянцевский музей долгое время был единственным в Москве общедоступным музеем. С 1918 г. после национализации музей стал называться Государственным Румянцевским музеем, в 1921 г. была административно выделена Государственная Румянцевская библиотека.

Датой основания *Третьяковской галереи* принято считать 1856 г. Еще будучи частным собранием, с 1867 г. она принимала посетителей. В 1892 г. была передана в собственность городу Москве, и с этого времени музей стал официально общедоступным. 5 января 1916 г. Третьяковская галерея открылась для посетителей после переустройства экспозиции. К 1917 г. это было крупнейшее собрание русского искусства, по масштабам и значению уступавшее только Русскому музею. В 1918 г. галерея стала первым в стране национализированным музеем.

Цветковская галерея была основана на рубеже 1870–1880-х гг. Как общедоступный музей она функционировала с 1909 г. — с того момента, как владелец коллекции И.Е. Цветков передал собрание городу. В коллекцию Цветкова входило около 2 000 произведений искусства. В двухэтажном особняке на Пречистенской набережной разместилась богатейшая экспозиция русского искусства, графики и живописи художников-передвижников: И.Н. Крамского, И.И. Шишкина, И.Е. Репина, В.И. Сурикова — русских мастеров XVIII – начала XIX вв.: В.Л. Боровиковского, А.Г. Венецианова, К.П. Брюллова, О.А. Кипренского. Галерея была национализирована в 1917 г. и до 1925 г. функционировала как отдельный художественный музей.

Музей изящных искусств имени императора Александра III открылся 31 мая (13 июня) 1912 г. Основатель музея И.В. Цветаев создавал его как учебный музей слепков. В 1909–1911 гг. музей приобрел коллекцию памятников искусства Древнего Египта В.С. Голенищева. Музей могла посещать широкая публика с самого его открытия. На 1917 г. большую часть экспозиции занимало античное искусство, была представлена эпоха христианства, Средних веков, эпоха Возрождения Западной Европы. В 1923 г. Музей

изящных искусств вывели из подчинения Университета, и он стал Государственным музеем изящных искусств.

Театральный музей им. Бахрушина был основан А.А. Бахрушиным как частный литературно-театральный музей в 1894 г. В то время коллекция была доступна для осмотра лишь представителям театральной общественности. Изначально коллекция располагалась в подвале дома А.А. Бахрушина, но так как предметов становилось всё больше и больше, постепенно жилые помещения дома превратились в музейные залы. В 1913 г. музей был передан Российской Императорской Академии наук. 1 февраля 1919 г. музей перешел в состав учреждений Наркомпроса РСФСР.

Помимо перечисленных музеев, в Москве существовали частные коллекции *С.И. Щукина* и *И.А. Морозова*, имевшие музейное значение. До революции в особняк С.И. Щукина на Знаменке мог попасть любой желающий, совершенно бесплатно. Для публики был выделен отдельный день — воскресенье. «Своему кругу» коллекция французского искусства демонстрировалась во время званых обедов и музыкальных вечеров. Первые документальные отзывы о галерее французской живописи, свободно посещать которую меценат разрешил всем желающим, появятся в 1900 г. И.А. Морозов свое собрание оберегал от посторонних глаз, попасть в особняк на Пречистенке до 1918 г. было практически невозможно.

Музей иконописи и живописи И.С. Остроухова существовал как частный музей с 1890-х гг. В пяти залах были выставлены живопись, графика, иконы. В «Музей личного вкуса», как называл его И.С. Остроухов, можно было свободно попасть. В состав коллекции входили как произведения русской школы живописи, так и западноевропейской. Музей национализировали в 1918 г. и сделали филиалом Третьяковской галереи, а И.С. Остроухов был назначен его попечителем.

Таким образом, в 1917 г. в Москве работали как частные, так и государственные художественные музеи. Некоторые из собраний дублировали друг друга, содержали похожие по характеру коллекции,

например, как Третьяковская и Цветковская галереи. Музеи между собой деятельность не координировали. До революции в Российской империи не существовало единого аппарата по управлению музеями, не было управленческих структур, которые отвечали бы за музейную деятельность. Музейная общественность осознавала необходимость создания управленческого органа и обсуждала эту проблему, в том числе на Предварительном съезде по устройству Первого Всероссийского съезда деятелей музеев в 1912 г. Однако начавшаяся Первая мировая война приостановила этот процесс.

Одним из первых начинаний советской власти в области управления сферой культуры было создание Государственной комиссии по народному просвещению, в ведении которой находилась охрана памятников культуры и старины. 18 июня 1918 г. Комиссию преобразовали в Народный комиссариат просвещения РСФСР (Наркомпрос). В 1918–1930-х гг. этот орган являлся главным центром принятия решений в области образования и культуры.

Также было создано несколько организационных структур, в ведение которых были переданы музеи. В ноябре 1917 г. сформирована Всероссийская комиссия по делам музеев и охране памятников искусства и старины. В марте 1918 г. создана Всероссийская коллегия по делам музеев и охране памятников искусства Народного комиссариата просвещения, которую возглавил И.Э. Грабарь. В мае 1918 г. после очередной реорганизации в структуре Народного комиссариата просвещения был создан специальный музейный отдел — отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины. Активно шли поиски эффективной модели управления культурной сферой, в частности, музеями, которая могла бы обеспечить их деятельность в центре страны и на местах. Одна из важнейших задач, которую необходимо было решать музейному отделу — упорядочение и стабилизация музейной сети страны. В первые годы советской власти она росла бурно, но бессистемно.

В 1918 г. возник Государственный музейный фонд, функционировавший как хранилище, в котором размещались предметы музейного значения,

вывозимые из дворцов, усадеб, дореволюционных учреждений, частных квартир. Это учреждение хранило конфискованные и национализированные ценности. Предполагалось, что эти ценности будут использованы для создания новых музеев.

На Первой Всероссийской музейной конференции 1919 г. народный комиссар просвещения РСФСР А.В. Луначарский заявил об идее строительства единой музейной сети. Главная роль отводилась специализированным центральным музеям. Концепция создания новых музеев излагалась в «Декларации Отдела изобразительных искусств и художественной промышленности Наркомпроса по вопросу о принципах музееведения». Она была утверждена на заседании коллегии Наркомпроса 7 февраля 1919 г. Формирование государственной музейной сети предполагало создание новых музеев на материалах Государственного музейного фонда. Допускалась перегруппировка уже состоявшихся музейных собраний, что, как правило, вызывало негативную реакцию музейного сообщества.

В основе реорганизации музейной сети был план, разработанный П.П. Муратовым и обнародованный на Всероссийской конференции 1919 г. Смысл этого плана был следующий: в Москве должны быть образованы центральные музеи четырех основных типов: Русский национальный музей, Музей русского народного искусства и быта, Музей западного искусства, Музей восточного искусства⁵⁴. Несмотря на сопротивление части музейных специалистов, этот план всё-таки был реализован. Современная структура музейной сети Москвы имеет те же доминанты, которые были определены в 1919 г. (*сегодня это Государственный исторический музей, Государственная Третьяковская галерея, Государственный музей*

⁵⁴ Сундиева А.А. История одной декларации. Вестник Томского государственного университета, 2007. № 300 (1). С. 75.

изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Государственный музей искусства народов Востока — Н.Б.).

В ходе музейного строительства возникали смелые и неординарные модели управления музеями. Выделяются несколько тенденций: *создание музеев «с нуля»* из собраний Государственного музейного фонда и/или перераспределенных частных коллекций (Музей восточных культур, Музей живописной культуры), *объединение* бывших частных собраний в один музей (Музей нового западного искусства), *расформирование и перераспределение музейных коллекций* (Румянцевский музей), *формирование музеев на основе частных собраний* (Музей мебели, Музей фарфора). Таким образом, к 1921 г. музейная сеть состояла из музеев, которые существовали еще в дореволюционное время, и из музеев, основанных в 1917–1920 гг. Представителям музейного сообщества в эти годы приходилось работать быстро, в совершенно новых обстоятельствах, и многое нужно было делать впервые. Руководитель отдела по делам музеев Н.И. Троцкая в программной статье «Музейное строительство и революция» указывала на задачи музейной политики: «Надо сказать, что политика наша в этот период была направлена не к тому, чтобы отбирать лучшие вещи, а к тому, чтобы собрать и сохранить всё, что могло представлять какой-либо интерес: делалось это вполне сознательно с целью не утратить значительных вещей при спешной разборке»⁵⁵.

Помимо этого, в 1920-е гг. существовала тенденция объединения нескольких музейных собраний в одно учреждение. В 1924–1929 гг. был реализован проект Объединенного музея декоративного искусства, который находился в ведении Наркомпроса. В это объединение вошли Оружейная палата, памятники Московского Кремля, Дом боярина XVII в., Музей мебели, Музей фарфора, Музей игрушки. Объединенный музей имел общее финансирование, делопроизводство, единый Ученый совет. Только Музей мебели сохранял административную самостоятельность. Работа учреждения

⁵⁵ Троцкая Н.И. Музейное строительство и революция. Наука и искусство, 1926. №1. С. 35.

осложнялась тем, что все музеи имели разный характер коллекций, свою специфику работы. Несмотря на объединение, у каждого музея было свое руководство. Объединенный музей декоративного искусства оказался недолговечным проектом. Музей мебели был ликвидирован в 1926 г. Музей фарфора и Музей игрушки получили самостоятельность в 1928 г. Официально Объединенный музей реорганизован в июле 1929 г.

Рассмотрим подробнее процесс строительства музейной сети 1920-х гг. на конкретных примерах. Упомянутый ниже круг музеев — Музей академического Большого театра (основан в 1918 г.), Музей Живописной культуры (1919 г.), Музей игрушки (1918 г.), Музей фарфора (1918 г.), Музей мебели (1919 г.), Коллекция музыкальных инструментов (1919 г.), Музей художественного труда (1923 г.), Музей московского академического Художественного театра⁵⁶ (1923 г.) — был описан в путеводителе по художественным музеям Москвы, который вышел в 1926 г.⁵⁷ В нем отображены все музеи, существовавшие в исследуемый период. Все они считались музеями художественного профиля. Соответственно, при описании данных музеев автор диссертационного исследования ориентировалась на данные 1926 г.

Создание музеев «с нуля»

Музея восточных культур в Москве до революции не было. Он был задуман в 1919 г. как хранилище азиатского искусства и начинался с чистого листа. Коллекции музея формировались из собраний Государственного музейного фонда и национализированных собраний. Значительную часть экспозиции составили дары коллекционеров. В состав фондов вошли предметы из коллекций П.И. Щукина, П.И. Харитоненко, Г.А. Брокара. В 1925 г. преобразован в Государственный музей восточных культур (*с 1962 г. музей называется Государственный музей искусства народов Востока — Н.Б.*)

⁵⁶ Художественные музеи Москвы. Путеводитель. М., Моск. коммунал. хоз-во, 1926. С. 130–132.

⁵⁷ Художественные музеи Москвы. Путеводитель. М., Моск. коммунал. хоз-во, 1926.

История создания *Музея живописной культуры* прослеживается с 1918 г. В июне 1918 г. В.Е. Татлин и С.И. Дымшиц-Толстая на заседании коллегии московского отдела ИЗО Наркомпроса представили доклад о необходимости создания в Москве музея современного искусства. 21 июня на Московской коллегии по делам искусства и художественной промышленности создается Музейная комиссия для сбора материалов и разработки плана приобретений произведений искусства. В сентябре организуется Музейное бюро — центральное учреждение Советской России по закупке произведений современных художников, распределению картин по музеям республики, контролю и организации дел современного музея.

Вот как описывала работу над созданием Музея живописной культуры художница Надежда Удальцова: «С музейным отделом было достигнуто соглашение, по которому охрана и работа в существующих музеях была отдана музейному отделу, а закупки и организация нового искусства принадлежали нам»⁵⁸. 10 сентября К.С. Малевич выступает с докладом «Создание Музея Живописной культуры». Первым заведующим Музейным бюро и московским Музеем живописной культуры назначается А.Д. Древин.

Из «Декларации...» и «Положения Отдела ИЗО и художественной промышленности Наркомпроса по вопросу “О художественной культуре”», принятых на Всероссийской музейной конференции, следовало следующее: «1) художники, как единственно компетентные в вопросах современного искусства и как силы, создающие художественные ценности, только одни и могут ведать приобретениями современного искусства и руководить делом художественного воспитания страны и 2) как профессионалы, организующие свое мировоззрение на базе мировой художественной культуры, должны быть допущены к произведениям искусства прошлого для того, чтобы выбрать из всей массы художественных памятников то, что является характерным для художественной культуры, и, выбрав, создать для них как для

⁵⁸ Н.А. Удальцова. Дневники, статьи, воспоминания. Жизнь русской кубистки. М., 1994. С. 13.

профессионалов, и для роста художественной жизни страны, музей — музей творческой художественной культуры»⁵⁹.

В апреле–мае 1919 г. работала комиссия по организации Музея живописной культуры. Ее членами являлись: В. Кандинский, А. Родченко, Р. Фальк, Н. Альтман, П. Кузнецов. Из Положения о Музеях живописной и пластической культуры следовало, что они имели тройные цели: 1) художественно-научную; 2) показательную; 3) педагогическую⁶⁰.

Для создания московского МЖК была созвана Контактная комиссия, в которую вошли представители как отдела ИЗО Наркомпроса, так и отдела по делам музеев и охраны памятников. История существования московского Музея живописной культуры охватывает девять лет. В течение одного года, с 1923 г. по 1924 г., МЖК являлся филиалом Государственной Третьяковской галереи.

Создатели музея основной его задачей видели документацию развития техник и приемов изобразительного искусства — в материале, цвете, пространстве и технике живописи. Проект создания музея современного искусства имел и прагматическое основание: стояла задача продавать произведения современного искусства в условиях полного отсутствия художественного рынка. Вопросы приобретения работ решали на заседаниях Покупочной комиссии и Комиссии по организации МЖК.

Заведовавшие музеем художники стремились популяризовать современное искусство и приобщить к нему народные массы, поднять уровень художественной культуры в стране. Подобные музеи были открыты в Петрограде, Костроме, Нижнем Новгороде, Казани и Екатеринбурге. Однако существовали они недолго. В начале 1920-х гг. во многих городах страны практиковались принципы МЖК — из Музейного бюро в различные музеи отправлялись авангардные произведения искусства. Но хотя музеи в других городах именовались также — Музеи живописной культуры — принципы

⁵⁹ Федоров-Давыдов А. Советский художественный музей. М., ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. С. 48.

⁶⁰ ГАРФ. Ф. А-2307. Оп. 3. Д. 209. Л. 98.

работы на местах были иными: они выполняли функцию сохранения и популяризации современного искусства, но не занимались научно-исследовательской работой по изучению современного искусства, как это происходило в московском МЖК.

В 1918 г. по инициативе Дирекции и Управления государственных академических театров приняли решение создать *музей при Государственном Большом академическом театре* с целью собирания и хранения документальных и художественных памятников, связанных с театральной деятельностью. Положение о Музее Большого театра было утверждено в конце 1920 г. Предлагалось развернуть музей в Большом фойе и сделать его доступным для зрителей. Собрание нового музея составили вещи, относящиеся к истории здания театра, его постановкам. Однако в то время не было средств, чтобы оборудовать специальное помещение для музея, отсутствовали свободные площади под экспозицию. Музей открылся для публики 30 января 1923 г. в фойе бельэтажа. Посетители могли увидеть программы и афиши, эскизы и макеты декораций, костюмы и фотографии артистов и пр.

В 1923 г. был основан *Музей Московского художественного академического театра*, хотя идея о его создании была высказана архитектором Ф.О. Шехтелем в начале XX в. на этапе подготовке плана здания театра. Основу собрания музея составили фонд документов по истории театра и личные фонды К.С. Станиславского, В.И. Немировича-Данченко и других деятелей культуры. Посетителям демонстрировали 275 экспонатов в четырех маленьких комнатах: фотографии, эскизы декораций, афиши, костюмы.

Музей художественного труда по адресу ул. Солянка, 12⁶¹ был организован по Постановлению Президиума ВЦСПС⁶² 16 августа 1923 г. Открытие для публики состоялось 6 апреля 1924 г. Музей представлял собой

⁶¹ Современный адрес — г. Москва, ул. Москворецкая наб., 1/15.

⁶² Всесоюзный центральный совет профессиональных союзов — центральный орган профессиональных союзов, осуществлявший руководство деятельностью всех профсоюзных организаций в Советском Союзе с 1918 по 1990 гг.

постоянную выставку произведений современных художников, работы которых изображали революционные события, быт и труд народов СССР. Экспозиция размещалась в четырех залах на третьем этаже Дворца Труда⁶³. Экспозиция включала произведения следующих художников: картины В. Владимирского, Н. Касаткина, Н. Фешина, В. Яковлева, П. Котова, Г. Савицкого, Н. Терпсихорова и др. Скульптуры С. Меркурова, М. Рукавишникова, С. Коненкова, Н. Андреева, В. Домогацкого. Здесь же выставлялись портреты революционных деятелей.

В одном из номеров журнала «Рабочая неделя» (*наименование журнала «Фабзавком» с мая 1925 г. — Н.Б.*) дается описание экспозиции этого музея: «Здесь, на этих полотнах, в фигурах, — художественное изображение пафоса и напряжения труда. Лучшие художники и скульпторы отразили труд в шахтах, в каменоломнях, в ткацких фабриках, в литейных цехах. И во Дворце Труда собраны произведения искусства, отразившие труд во всех его проявлениях»⁶⁴.

Свидетельства о Музее художественного труда встречаем мы и в воспоминаниях Г.Б. Смирнова, художника, заслуженного деятеля искусств РСФСР. Г.Б. Смирнов поступил во ВХУТЕМАС в 1926 г., затем — во ВХУТЕИН, окончил его в 1930 г. Он оставил воспоминания о художественной жизни Москвы 1920-х гг., современником которых был. Г.Б. Смирнов рассказывает, что большинству художников-реалистов в начале 1920-х гг. было сложно встроиться в русло нового изобразительного искусства, так как в то время многими искусствоведами реализм рассматривался как устаревший художественный стиль. Некоторые реалисты стремились использовать новый изобразительный язык, но редко получали заказы, при распределении работ их обходили стороной. «Некоторым подспорьем для них были небольшие

⁶³ Дворец Труда или бывший Императорский Воспитательный дом — памятник архитектуры XVIII–XX вв. Крупнейшее здание в Москве дореволюционного периода. После Октябрьской революции упразднен и переименован во Дворец Труда. В здании размещались профсоюзы. В 1938 г. в здании размещалась Военная академия, затем Военная академия ракетных войск стратегического назначения имени Петра Великого, которая занимала здание до 2016 г.

⁶⁴ Рабочая неделя. № 44. 03.12.1925.

средства, которыми располагал маленький музей при ВЦСПС, где консультантом был Н.А. Касаткин, распределявший заказы на картины из производственной жизни», — пишет Г.Б. Смирнов⁶⁵. То ли ошибочно, то ли намеренно Касаткин в этом описании определен как «консультант», хотя он являлся заведующим музея.

Музей труда выступал основным центром по собиранию произведений реалистического искусства. Он сыграл роль в развитии советской реалистической сюжетной живописи и скульптуры. Точная дата закрытия музея неизвестна.

Объединение бывших частных собраний в один музей

В июне 1919 г. Наркомпрос постановил считать коллекции С.И. Щукина и И.А. Морозова составными частями Музея западного искусства. За полгода до этого, 25 октября 1918 г., глава музейного отдела Наркомпроса Н.И. Троцкая подписала постановление о передаче особняка С.И. Щукина одной из секций Народного комиссариата просвещения. Картины изначально хотели перевезти в Петровский дворец на Петроградское шоссе, но 5 ноября 1918 г. вышел декрет Совнаркома о национализации Художественной галереи С.И. Щукина. В этом декрете отмечалось, что коллекция С.И. Щукина — «исключительное собрание великих европейских мастеров, по преимуществу французских конца XIX и начала XX века, по своей высокой художественной ценности имеет общегосударственное значение»⁶⁶. Как отметил Я.А. Тугендхольд, национализировав это собрание, отдел охраны памятников искусства и старины «сделал смелый и интересный почин в области музейного строительства»⁶⁷.

⁶⁵ Глеб Борисович Смирнов. Воспоминания о 20-х // Журнальный зал URL: <https://magazines.gorky.media/zerkalo/2010/35/vospominaniya-o-20-h.html> (дата обращения: 02.03.2025).

⁶⁶ Цит. по: Яворская Н.В. История Государственного музея нового западного искусства (Москва). 1918–1948. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2012. С. 29.

⁶⁷ Тугендхольд Я. Первый музей новой западной живописи. М.: Творчество, 1923. С. 7.

Галерея Щукина получила наименование «Первый музей новой западной живописи», собрание Морозова, которое будет национализировано чуть позже, станет «Вторым музеем новой западной живописи». Если Галерея С.И. Щукина начала действовать как музей сразу же после национализации, то с галереей И.А. Морозова медлили, видимо, хотели завершить инвентаризацию. К зиме 1918–1919 гг. часть экспозиции была уже завершена. Искусствоведы Б.Н. Терновец и Я.А. Тугендхольд в течение зимних месяцев провели первую регистрацию и научное описание коллекций. В 1921 г. Первый и Второй музеи новой западной живописи объединили юридически. А в 1928 г. коллекции сосредоточили в одном здании — особняке И.А. Морозова на ул. Кропоткинская (*ныне ул. Пречистенка, 21 — Н.Б.*).

Расформирование и перераспределение коллекций

Теоретическая возможность расформирования Румянцевского музея и перераспределения его коллекций обсуждалась на Всероссийской конференции 1919 г. План по реорганизации был разработан и принят в апреле 1921 г. Коллегией Главнауки Наркомпроса РСФСР. В доме Пашкова, где располагался музей, планировалось оставить только библиотеку и отдел рукописей, которые составляли самый ценный и крупный фонд.

В 1924 г. Румянцевский музей был ликвидирован, а коллекции его распределены между несколькими музеями: Музеем изящных искусств, Третьяковской галереей, Центральным музеем народоведения и Кунсткамерой. Здание Румянцевского музея и библиотека были переданы Государственной библиотеке СССР им. В.И. Ленина (*ныне РГБ — Н.Б.*). Фактически главным «наследником» Румянцевского музея стал Музей изящных искусств, который получил огромную долю фондов живописи и графики. Это решение способствовало трансформации Музея изящных искусств из учебного музея слепков в художественный музей. Выделение произведений старого западного искусства именно в Музей изящных искусств было обусловлено программой строительства музейной сети и перераспределением художественных ценностей.

Формирование музеев на основе частных собраний

В 1920-е гг. в Москве формируется ряд новых художественных музеев на основе национализированных собраний. Процесс национализации «означал признание Советским государством исключительной научной, исторической или художественной ценности данной коллекции»⁶⁸. Возникновение музеев на базе национализированных коллекций — закономерный процесс, поскольку многие из них уже представляли из себя «готовые музеи». Национализация музейных фондов завершилась изданием Декрета ВЦИК и СНК РСФСР «Об учете и регистрации предметов искусства и старины» от 08 марта 1923 г.⁶⁹. Он был издан в дополнение Декрета от 5 октября 1918 г. «О регистрации, приеме на учет и охранении памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений» с целью выделения предметов, которые имеют исключительное музейное значение, и передачи их на государственное хранение. Этот документ закрепил контроль и права собственности и распоряжения государства над музейными ценностями.

В 1921 г. в статье, написанной для иностранных делегатов III Конгресса Коминтерна, проходившего в июне – июле 1921 г., А.В. Луначарский отметит: «Мы приняли экстреннейшие меры к ограждению царского, барского и церковного имущества, и, благодаря этому, музеи наши уменьшились в числе, но улучшились качественно и привлекают большое количество публики, в особенности рабочей, красноармейской и учащейся»⁷⁰.

Музей иконописи и живописи. С 1890 г. в Трубниковском переулке в Москве существовал домашний музей И.С. Остроухова. В особняке разместились богатая коллекция русского искусства, в которую входили

⁶⁸ Музей и власть. Государственная политика в области музейного дела (XVIII–XX вв.). М.: НИИК, 1991. Ч.1., С. 114.

⁶⁹ Декрет Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета и Совета Народных Комиссаров. Об учете и регистрации предметов искусства и старины. 8 марта 1923 года // Электронная библиотека исторических документов URL: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/358796-dekret-vserossiyskogo-tsentralnogo-ispolnitelnogo-komiteta-i-soveta-narodnyh-komissarov-ob-uchete-i-registratsii-predmetov-iskusstva-i-stariny-8-marta-1923-goda> (дата обращения: 12.02.2025).

⁷⁰ Луначарский А.В. Статьи об искусстве. М.-Л., Искусство. 1941. С. 550.

работы В. Серова, И. Левитана, М. Врубеля, И. Репина, а также богатейшая коллекция русских икон. В 1918 г. музей национализировали, а его владельца И.С. Остроухова назначили хранителем музея. Собрание получило статус филиала Третьяковской галереи. Экспозиция состояла из восьми комнат, семь из которых посвящались русской живописи, а один зал — западной. Помимо картин и икон в музее можно было увидеть образцы античной скульптуры, русскую деревянную резьбу, китайскую фарфоровую и металлическую посуду. Музей просуществовал до 1929 г., его коллекции были переведены в ГТГ⁷¹.

У истоков Собрания уникальных музыкальных инструментов в 1878 г. стоял меценат К.В. Третьяков, передавший свою коллекцию в дар Московской консерватории. 1919 г. принято считать годом основания *Государственной коллекции уникальных музыкальных инструментов*. В коллекции было два основных отдела: смычковых и этнографических инструментов. В 1926 г. Коллекция располагалась на ул. Мясницкая, 49⁷² в Государственном институте музыкальной науки. «Преследуя двойную цель — создание большого инструментария и повышение звукового уровня музыкальных ансамблей, — коллекция разбивает свою работу на две основные части: снабжение инструментами выдающихся артистов и ансамблей и научно-популяризаторскую работу»⁷³. Коллекцию уникальных музыкальных инструментов, благодаря деятельности музея, удалось сохранить в это беспокойное время.

Музей мебели был открыт в особняке предпринимателя, коллекционера и мецената В.О. Гиршмана в Мясницком проезде в октябре 1919 г. Весной 1920 г. музей перенесли в Александринский дворец в Нескучном саду. Коллекция располагалась в 32 залах на двух этажах. Согласно концепции

⁷¹ На сегодняшний день музей находится в статусе научно-экспозиционного отдела Государственного литературного музея под названием «Дом И.С. Остроухова в Трубниках».

⁷² По этому адресу располагался купеческий дом Н.И. Аплаксиной. Дом числился за Аплаксиной до 1917 г. В 1920-х гг. здание занял ГИМН — Государственный институт музыкальной науки. Здание сохранилось до настоящего времени.

⁷³ Художественные музеи Москвы. Путеводитель. М., Моск. коммунал. хоз-во. 1926. С. 127.

музея, мебель рассматривалась как самостоятельный объект искусства. Музей объединил коллекцию Гиршмана, часть мебелировки Александринского дворца, часть имущества бывшего Конюшенного музея в Петрограде. В 1923–1924 гг. провели переустройство экспозиции⁷⁴.

В 1926 г. после расформирования музея экспонаты были переданы в другие музеи или распроданы. Уникальность Музея мебели заключалась в том, что это был первый в стране музей одного вида декоративно-прикладного искусства.

Музей фарфора с 1919 по 1929 гг. располагался на Покровке, в Подсосенском переулке, 21, в доме А.В. Морозова. Русская часть музея имела в своей основе вещи из его коллекции. Затем собрание пополнялось произведениями из Государственного музейного фонда, и в него было включено собрание западного фарфора, принадлежавшее Л.К. Зубалову, а также предметы из собраний Д.И. Щукина, В.О. Гиршмана, И.С. Остроухова. «В настоящее время, — отмечалось в путеводителе 1926 г. — музей является одним из лучших собраний фарфора в СССР⁷⁵, отличающимся разнообразием и уникальностью. На верхнем этаже экспонировалось собрание русского фарфора и фарфор западноевропейских фабрик. На нижнем этаже — продолжение русского отдела (частные фабрики XIX в. и лубок), а также фаянс. На верхнем этаже экспозиция состояла из шести комнат, вестибюля и отдельного зала с французским фарфором. На нижнем этаже располагалось четыре комнаты с экспонатами и готический кабинет. При музее действовала лаборатория, в которой было налажено производство керамических и фарфоровых изделий. Такие «живые» разделы были вообще характерны для музеев 1920-х гг. Музей фарфора переименовали в Государственный музей керамики в 1929 г., в 1932 г. коллекции перевели в усадьбу Кусково.

⁷⁴ Углева Н.В. Государственный музей мебели // Обсерватория культуры, 2015. № 4. С. 66.

⁷⁵ Художественные музеи Москвы. Путеводитель. М., Моск. коммунал. хоз-во. 1926. С. 103.

Музей игрушки. В путеводителе за 1926 г. отмечалось, что Музей игрушки основан в 1918 г., и что все коллекции, находящиеся в нем, собраны в революционное время. С 1924 по 1931 гг. он располагался на ул. Кропоткинской, 12⁷⁶ (ныне — ул. Пречистенка, 12/2 — Н.Б.). В собрание музея входили коллекции игрушки, печатные игры, книги. При музее действовал кукольный театр, а также демонстрировалось производство игрушек. В данном разделе экспозиции можно было ознакомиться с тем, как производят игрушки, как сделать игрушку своими руками. Обладая серьезными коллекциями, музей был ориентирован на детскую аудиторию.

Музей имел два отдела. Научно-исследовательский отдел состоял из четырех подотделов: а) игрушки, б) кукольного театра, в) «иконографии ребенка», г) детской книги (куда входили азбуки, картины, печатные игры). Лабораторно-производственный отдел включал коллекции, которые освещали различные виды производства игрушек. В этом же отделении происходила демонстрация производства той или иной игрушки. При отделе было «отделение художественной игрушки» Московского техникума кустарной промышленности ВСНХ.

Экспозиция состояла из пяти залов. Первый зал был посвящен игрушке крестьянской работы, второй — коллекциям, отражающим быт в игрушке. Третий зал был посвящен марионеткам и «петрушкам», в четвертом объяснялось производство. В этом же зале была представлена игрушка современных художников и собрание редких русских азбук и печатных игр. Последний пятый зал предназначался для коллекций игр и игрушек для взрослых. В частности, в зале была выставлена коллекция игральных и гадальных карт. Во всей экспозиции размещались детские портреты начала и середины XIX в. По воскресеньям в музее проходила демонстрация коллекций кукольного театра и светового театра. По состоянию на 1 октября

⁷⁶ По адресу располагается усадьба Хрущевых-Селезневых, возведенная в 1814 г. С 1957 г. в здании размещается Государственный музей А.С. Пушкина.

1927 г. Музей игрушки, как и Музей фарфора, являлся филиалом Оружейной палаты⁷⁷.

Нельзя не упомянуть целую группу музеев, созданных в рабочих районах Москвы на основе частных национализированных собраний, — *пролетарские музеи*. Исследователь Н.Ю. Семенова пишет об открытии в 1918–1920 гг. восьми пролетарских музеев и пяти филиалов⁷⁸. Данная «сеть» музеев была организована комиссией Московского Губернского комитета по делам музеев и охраны памятников искусства, старины, народного быта и природы. Пролетарские музеи просуществовали недолго, почти все они были ликвидированы к середине 1920-х гг. Причинами закрытия музеев стали финансовые трудности, возникшие при переходе к НЭПу, отсутствие навыков управления и профессиональных музейных кадров. Несмотря на свое недолгое существование, пролетарские музеи смогли сыграть важную роль в формировании и становлении музейного дела в 1920-е гг. Они были хранилищами редких произведений из национализированных собраний, происхождение которых не всегда удавалось установить. «Налет провинциализма особенно ощущался в стремлении собрать всё и вся: живопись и прикладное искусство, произведения из России, Западной Европы, Азии»⁷⁹. «Пестрый» материал был обусловлен в первую очередь тем, что пролетарские музеи создавались быстро и на систематизацию и отбор не хватало ни времени, ни рук. Все силы упомянутой выше Комиссии были брошены на сбор и охрану предметов. Одна из задач, которая стояла перед пролетарскими музеями, — сохранение национализированного имущества.

К созданию пролетарских музеев в Москве были привлечены коллекционеры. В роли хранителей своих же собраний работал целый ряд коллекционеров: А.К. Пожарский, Е.Г. и М.Ф. Ходасевичи, И.С. Исаджанов

⁷⁷ ОПИ ГИМ. Ф. 54. Ед. хр. 566. Л. 12.

⁷⁸ Семенова Н.Ю. «Пролетарские музеи». // Энциклопедия русского авангарда. Том 3. История. Теория. Книга 2. Н–Я. / Под ред. Ракитина В.И., Сарабьянова А.Д. М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2014. С. 160.

⁷⁹ Жуков Ю.Н. Сохраненные революцией. М.: Моск. рабочий, 1985. С. 114.

и др. Важно, что при создании сети районных музеев сотрудники Комиссии старались не нарушать целостности собраний. В частности, коллекцию И.С. Исаджанова почти не дополняли из-за ее целостности и качества. Собрание Исаджанова носило ярко выраженный характер благодаря пристрастию коллекционера к новой русской живописи и скульптуре. Картинная галерея размещалась в восьми комнатах особняка, самая большая из которых была отдана картинам П.П. Кончаловского.

При создании Первого пролетарского музея экспозиции уделялось особое внимание, однако создатели отказались от строгой хронологии. Одни предметы должны были выполнять главную роль, другие — второстепенную. В экспозиции находились самые разные вещи, создавая контрастное сочетание. Экспозиция каждого последующего зала была противопоставлена предыдущему. Так, русский зал сменял зал западноевропейский, а за ним шел зал, посвященный восточному искусству. В коллекции Первого пролетарского музея входили живопись западноевропейских мастеров и русской школы живописи, декоративно-прикладное искусство, фарфор, стекло и собрание библиотеки.

Одним из главных достижений пролетарских музеев являлось то, что огромные художественные богатства, недоступные до 1917 г. для широкой публики, стали открыты. Не раз говорилось о том, что пролетарские музеи не оправдывают своего названия, являясь отражением вкуса богатого класса. Но в свете идеологии 1920-х гг. музеи назывались пролетарскими потому, что являлись в первую очередь детищем пролетарской революции, отнявшей ценности из рук владельцев и сделавшей их достоянием всего народа. Музеи, по замыслу их создателей, должны были подтолкнуть посетителей к новым знаниям. Подчеркивалось, что большие центральные музеи, академически сложные, могут давить на посетителя и оставлять в голове лишь сумбур. По мнению историка Ю.Н. Жукова, Первый пролетарский музей производил двойственное впечатление на искушенного зрителя. С одной стороны, было очевидно стремление сделать памятники доступными, сохранить их,

приблизить к посетителю. «С другой — слабый профессионализм, непонимание, что такое годится отнюдь не для столицы, а лишь для города, никогда не имевшего своего музея»⁸⁰.

Летом 1921 г. была созвана особая комиссия, в задачи которой должна была войти реорганизация пролетарских музеев по типам производств: мебель, фарфор, ткани и т.д. Но этим планам не суждено было реализоваться. Для реорганизации необходимо было определить четкую концепцию музея под каждый тип производства, а затем перераспределять коллекции, чтобы у каждого из музеев была своя линия развития. Но из-за большого массива культурных ценностей, с которыми в те годы пришлось столкнуться музейным сотрудникам, пересматривать работу пролетарских музеев не представлялось возможным. К сожалению, проект пролетарских музеев оказался утопичен. В 1921 г. были ликвидированы и «выселены» Третий и Восьмой пролетарские музеи. К 1923 г. все восемь пролетарских музеев были упразднены, а здания были переданы городу для хозяйственных нужд.

К 1923 г. художественных музеев в Москве насчитывается 17. Если добавить к ним пролетарские музеи в рабочих районах города (шесть музеев, так как Третий и Восьмой пролетарский музеи были ликвидированы в 1921 г.), то получится, что в Москве в это время было 23 музея художественного профиля (см. Приложение № 1. Список художественных музеев Москвы на 1923 и 1929 гг.). Таким образом, за первые годы советской власти количество художественных музеев в столице выросло почти в пять раз. Обращает на себя внимание разнообразие музейных собраний 1920-х гг.

Н.И. Троцкая в статье «Музейное строительство и революция» писала, что «проблема музейного строительства заключалась в том, чтобы удалить из музеев создававшуюся долгими годами “путаницу”, очистить их от балласта — во-первых; определить место и значение каждого из них в ряде

⁸⁰ Жуков Ю.Н. Сохраненные революцией. М.: Моск. рабочий, 1985. С. 114.

других — во-вторых; наметить пути развития каждого в отдельности и в его связи с другими — в-третьих»⁸¹.

Спустя несколько лет, в период НЭПа, в 1924 г. А.М. Эфрос дал четкое определение новой музейной политики: «Существование каждого музея должно быть оправдано»⁸². Этот постулат до конца 1920-х гг. был одним из ключевых в строительстве государственной музейной сети. Перед музеями вставали уже новые задачи: прекращение параллелизма в работе, координация работы. В 1926 г. сотрудниками отдела по делам музеев будут подведены предварительные итоги этой реформы: «За девять лет революции музейная сеть Москвы была совершенно преобразована в сторону концентрации, укрупнения собраний и распределения между ними целевых задач. Все музейные организмы, неоправданные жизнью, постепенно ликвидировались и их состав переходил в коренные собрания»⁸³.

1.2. Профессиональное музейное сообщество

Известно, что после революции 1917 г. музейное сообщество не участвовало в саботаже государственных служащих, не оставив музейные собрания без своего попечения. Известно также, что государство предприняло значительные усилия, чтобы договориться о сотрудничестве с представителями интеллигенции, чему в значительной степени была посвящена Всероссийская музейная конференция 1919 г. И мы уже отметили

⁸¹ Троцкая Н.И. Музейное строительство и революция. Наука и искусство, 1926. №1. С. 49.

⁸² Государственный музейный фонд, собранный революцией. Хроника основных событий. С. 69.

⁸³ ОПИ ГИМ. Ф. 54. Ед. хр. 566. Л. 36. Докладная записка Главнауки Наркомпроса в Комиссию по разгрузке г. Москвы при Совнаркомом о нерациональности и нецелесообразности перевода в Ленинград Шукинского отделения Государственного музея Ново-Западного (орфография авторская — Н.Б.) искусства. 20.05.1926 г. Отпуск (машинописная копия). Под оригиналом должны стоять подписи начальника Главнауки Ф.Н. Петрова и зав. музейным отделом Наркомпроса З.Г. Гринберга (не Н.И. Троцкой — Н.Б.).

тот факт, что одним из результатов сотрудничества стало приумножение музеев в столице.

Характер деятельности художественных музеев Москвы в 1920-е гг. во многом определялся и объяснялся тем, что во главе крупнейших музеев стояли опытные и профессиональные руководители. Это были представители дореволюционной интеллигенции, которые пошли на сотрудничество с советской властью, стремясь сохранить музеи и хранящиеся в них культурные ценности. Они участвовали также в формировании этих собраний.

Однако кадровый состав художественных музеев Москвы после 1917 г. претерпел изменения. Он сократился за годы войн, революции, голода, разрухи, эмиграции части специалистов, не принявших советскую власть. Часть кадров была вынуждена покинуть страну. Эмигрировали П.С. Уварова, А.Н. Бенуа, В.П. Зубов. Таким образом, в музеях ощущалась потребность в кадрах, тем более что число музеев продолжало расти.

Одним из способов решения кадрового вопроса стало привлечение для работы в музеях дореволюционной интеллигенции, раньше в музеях не работавшей, но с высоким уровнем образования, эрудицией, знанием иностранных языков. Например, в Румянцевском музее после 1917 г. трудились:

- *С.В. Бахрушин* — историк, выпускник историко-филологического факультета Московского университета (1904 г.), ученик В.О. Ключевского, племянник А.А. Бахрушина;
- *А.К. Виноградов* — литературовед, писатель, библиограф, выпускник историко-филологического факультета Московского университета (1912 г.). В 1918 г. Виноградов назначен ученым секретарем Румянцевского музея. В 1921–1924 гг. он продолжит работу в должности директора музея.;
- *Л.И. Воронова-Свионтковская* — искусствовед, выпускница Строгановского училища, Московского археологического института. Занимала должность лектора-руководителя экскурсий, затем — помощницы заведующего по византийско-русскому подотделу. В 1922–

1930 г. Воронова-Свионтковская работала в Государственном историческом музее;

- *Н.С. Воскресенская* — выпускница историко-филологического факультета Московского университета (1921 г.), Высших женских курсов, научный сотрудник отдела западноевропейской литературы;

- *С.П. Гвоздев* — педагог, переводчик, выпускник историко-филологического факультета Московского университета, знаток латинского и греческого языков, помощник заведующего научным отделом;

- *С.Ф. Глинка* — доктор минералогии и геологии, профессор Московского университета, выпускник Санкт-Петербургского университета (1882 г.). В Румянцевском музее занимал должность заведующего научным отделом Библиотеки (геологии);

- *Н.И. Новосадский* — филолог, специалист по греческой эпиграфике и палеографии, выпускник Историко-филологического института в Санкт-Петербурге, профессор Московского университета, доктор греческой словесности. В Румянцевском музее заведовал научным отделом, был главным библиотекарем.

На примере другого художественного музея столицы мы можем констатировать, что в это время в Москве работали выдающиеся искусствоведы, ученые. В Музее изящных искусств 1920-е гг. работали *А.В. Живаго* — коллекционер искусства Древнего Египта, фотограф, лектор; *В.К. Шилейко* — востоковед и переводчик; *М.В. Алпатов* — будущий крупнейший искусствовед; *К.М. Малицкая* — искусствовед, экскурсовод, сотрудник Музея изящных искусств со дня его открытия, (супруга Г.Л. Малицкого, одного из основоположников отечественного музееведения).

В начале 1920-х гг. представителей профессионального музейного сообщества объединяла заинтересованность в развитии и судьбе музейного дела, стремление сохранить для страны культурное достояние. В это время в абсолютно новых и нередко сложных условиях работа строилась на энтузиазме и общей консолидации сил. Вот как описывал этот период

Ф.И. Шмит: «В Ленинграде, Москве, Харькове, и, вероятно, во многих других [...] центрах специалисты и общественники собирались, обсуждали, принимали постановления... Какие только проекты не рождались в раскаленной атмосфере Революции!»⁸⁴.

Но одного энтузиазма было недостаточно. Остро ощущалась необходимость подготовки новых музейных кадров. Интенсивно шла работа в этом направлении в Москве. Первые краткосрочные курсы для музейных работников были организованы музейным отделом Наркомпроса в 1919 и 1926 гг.⁸⁵ Краткосрочные курсы могли быть эффективны для тех лиц, кто уже получил высшее образование и стремился приобрести специфические навыки в музейном деле. В программе преподавания этих курсов был художественный цикл. В него были включены методика и техника экспозиции произведений живописи и скульптуры в художественных музеях, а также методика и техника экспозиции произведений декоративного искусства в художественных музеях⁸⁶. С 1921 г. в Московском университете в составе литературно-художественного отделения факультета общественных наук появился «музейный» цикл.

Специальное музейное образование было новацией не только для России. Во всём мире в этом направлении делались только первые шаги. Так, в США годовые курсы музееведения для аспирантов были учреждены в 1910–1911 гг. Миртилой Эйвери⁸⁷. Эти курсы предназначались для подготовки сотрудниц художественных музеев. Курсы носили нерегулярный характер, включали основы библиотечного дела, делопроизводство, вопросы хранения, организации выставок, методические вопросы музейных

⁸⁴ Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. Л., 1929. С. 48.

⁸⁵ Материалы курсов (анкеты, программы занятий) в настоящее время хранятся в ОПИ ГИМ, Ф. 54.

⁸⁶ ГАРФ. Ф. 406. Оп. 12. Ед. хр. 1395. Л. 340. Без даты.

⁸⁷ Миртилла Эйвери (1869–1959) --- искусствовед, специализировалась на искусстве Средневековья. Заведовала кафедрой искусств в колледже Уэлсли и являлась директором Художественного музея Фарнсворта (Farnsworth Art Museum) с 1930 по 1937 гг. В колледже Уэлсли ею были впервые введены одни из первых в истории курсы музейного дела.

образовательных программ⁸⁸. Более основательный курс музейного дела «Музееведение и проблемы музеев» был подготовлен и прочитан Полом Джозефом Саксом⁸⁹ в 1922 г. В плане курса числились такие темы: «Музей: его философия, история, организация, создание, администрирование, фонды», «Личности в мире искусства», «Музейная политика и этика»⁹⁰. В России подобные курсы читались при Историческом музее Г.Л. Малицким, в Московском археологическом институте в 1900-е гг. — С.К. Кузнецовым. Вольным слушателем Московского археологического института был будущий директор Музея мебели А.И. Батенин. Но этого было недостаточно для растущей музейной сети страны.

Осенью 1926 г. при Обществе изучения русской усадьбы (ОИРУ) открылись двухгодичные историко-художественные курсы⁹¹, на которых искусствоведы преподавали историю русского искусства XVII–XIX вв. На курсах были прочитаны циклы лекции: «История русской архитектуры XVIII–XIX веков», «История русской живописи», «История русского театра» и др. Среди слушателей курсов были и сотрудники московских художественных музеев. Полученные на курсах знания они смогут использовать в своей профессиональной деятельности в конце 1920-х гг.

Большинство крупных московских музейных специалистов 1920-х гг. являлись действительными членами ОИРУ. Это Александровский М.И. (Исторический музей), Базыкин М.С. (Третьяковская галерея), Бакланов Н.Б. (Исторический музей), Батенин А.И. (Музей мебели), Бахрушин А.А. (Театральный музей), Брунов Н.И. (Музей изящных искусств), Готье Ю.В. (Исторический музей), Дударева В.А. (Исторический музей), Иванов Д.Д. (Оружейная палата), Ильин М.А. (Третьяковская галерея), Клейн В.К.

⁸⁸ Кантор С.Г. Альфред Барр и интеллектуальные истоки музея современного искусства. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. С. 62.

⁸⁹ Пол Джозеф Сакс (1878–1965) — профессор Гарварда, первый заместитель директора Художественного музея Фогга при Гарвардском университете (1923–1948).

⁹⁰ Кантор С.Г. Альфред Барр и интеллектуальные истоки музея современного искусства. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. С. 67.

⁹¹ Автор благодарит за информацию Александрову Н.А., хранителя генеалогической коллекции Ю.Б. Шмарова Государственного музея А.С. Пушкина.

(Исторический музей), Лебедев А.В. (Третьяковская галерея), Лобанов В.М. (Исторический музей), Лужецкая А.Н. (Музей изящных искусств), Машковцев Н.Г. (Третьяковская галерея), Мюллер А.П. (Исторический музей), Новицкий Г.А. (Исторический музей), Прыгунов М.Д. (Театральный музей), Пустоханов Н.А. (Музей изящных искусств), Сивков К.В. (Исторический музей), Черемухина Н.М. (Музей изящных искусств), Щербаков Н.А. (Музей изящных искусств)⁹². Это было общество профессионалов, занимавшихся вопросами искусствознания на самом современном на тот момент уровне.

Организация музейных курсов и другие формы подготовки музейных кадров — свидетельства продолжающегося процесса профессионализации музейной практики. Традиционно подготовка новых кадров осуществлялась в значительной степени через передачу опыта в ходе практической музейной работы. Этому способствовало то обстоятельство, что художественными московскими музеями руководили крупнейшие музейные специалисты.

Так, Государственную Третьяковскую галерею на протяжении 1920-х гг. возглавляли И.Э. Грабарь, Н.М. Щекотов, А.В. Щусев, М.П. Кристи.

И.Э. Грабарь возглавил музей еще в 1913 г. и занимал пост директора ГТГ до 1925 г. При Грабаре Галерея превращается из частной коллекции в крупнейшее государственное музейное учреждение, первый национализированный музей в стране. Получив полномочия и поддержку государства, уже в первые послереволюционные годы он смог решить давно назревшие проблемы. С его приходом на пост директора развивается и вводится в практику система учета, каталогизация произведений искусства. При И.Э. Грабаре создаются новые отделы по научной и хозяйственной деятельности, закладываются основы для функционирования библиотеки, архива, реставрационной мастерской и фотолаборатории. В галерее был учрежден центральный руководящий орган — Ученый совет, то есть

⁹² Александрова Н.А. «Венок усадьбам... К 100-летию основания и 30-летию возрождения Общества изучения русской усадьбы (ОИРУ)» // Русская усадьба : Сборник Общества изучения русской усадьбы / Рос. акад. Художеств; НИИ теории и истории изобразительных искусств; науч. ред.-сост. М.В. Нащокина. Санкт-Петербург : Коло, 2023. Вып. 29 (45). С. 649–653.

управление галереей осуществлялось профессионально и коллегиально, что вообще было характерно для начала 1920-х гг.

И.Э. Грабарь уделял особое внимание комплектованию фондов и расширению коллекции. По его инициативе приобретались как произведения древнерусской живописи, иконопись, так и произведения русского авангарда: М.Ф. Ларионова, Н.С. Гончаровой, И.И. Машкова, П.П. Кончаловского, К.С. Петрова-Водкина, А.В. Лентулова, Р.Р. Фалька. Помимо этого, Грабарь имел большой опыт экспозиционно-выставочной работы, в том числе за границей. Он принимал участие совместно с другими художниками в организации выставки русского искусства в Америке, которая проходила в Большом Центральном дворце на Манхэттене, в Нью-Йорке в 1924 г.

В 1925–1926 гг. из-за внутренних интриг И.Э. Грабаря сменяет художник и искусствовед Н.М. Щекотов. Он изучал древнерусское искусство под руководством И.С. Остроухова и брал уроки живописи у К.Ф. Юона. Щекотов являлся членом научно-художественного совета Третьяковской галереи, Всероссийской коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины, Всероссийской комиссии по сохранению памятников древнерусской живописи, занимался охраной памятников Московского Кремля. Мы можем отметить важный момент преемственности во взглядах на музейную деятельность и работу галереи. До прихода на должность директора ГТГ с 1921 по 1925 гг. Н.М. Щекотов был директором Исторического музея. Он поддерживал новую власть и с 1923 г. являлся членом Ассоциации художников революционной России.

О некоторых творческих взглядах Н.М. Щекотова и особенностях его характера мы можем узнать из воспоминаний художника Амшея Нюренберга «Одесса – Париж – Москва». «В свободные дни он занимался живописью. Он считал, что критик и искусствовед должны заниматься живописью. — Хорошим и грамотным критиком, — говорил он, — может быть только тот,

кто держал или держит в руках кисть»⁹³. «Всё, что он писал, насыщено жаром мысли и сердца. Художественную критику он воспринимал как литературу. Может быть, поэтому он хорошо понимал сладкую тираническую власть живописи. Умел с искусством ладить и дружить»⁹⁴. Перед нами предстает образ человека, любящего свое дело, горящего им, полного сил и вдохновения. Человека творческого, для которого изобразительное искусство было важнейшей частью жизни.

В 1926 г. директором Третьяковской галереи стал академик архитектуры А.В. Щусев, проработавший в этой должности до 27 ноября 1928 г. Мастерская Щусева занималась строительством нового здания галереи и расширением уже имеющихся площадей. В 1927 г. ГТГ получила соседний дом по Толмачевскому переулку (бывший дом Соколикова). В 1928 г. этот дом превратился в служебное здание, в котором находились административные отделы, библиотека, отдел рукописей. Администрация музея и по сей день там располагается.

С 1928 г. и до середины 1930-х гг. директором Третьяковской галереи являлся М.П. Кристи. В отличие от своих предшественников, он приобрел опыт практической музейной деятельности уже после революции. В эмиграции получил хорошее университетское образование. По всей видимости, именно в Швейцарии М.П. Кристи познакомился и сблизился с А.В. Луначарским, знакомство с которым предопределило его дальнейшую судьбу. В 1918 г. был приглашен в Петроград для участия в деятельности музейных учреждений. Во время Гражданской войны Кристи заведовал высшими учебными заведениями в Петрограде, различными художественными организациями и театрами. В 1925 г. его назначили на должность заведующего Ленинградским отделением Главнауки. В 1926 г. Кристи переехал в Москву в связи с назначением на должность заместителя

⁹³ Из рукописи: Нюренберг, Амшей Маркович (1887–1979). Одесса–Париж–Москва. // Масловка — городок художников. URL: <https://www.maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=565> (дата обращения: 02.03.2025).

⁹⁴ Там же.

начальника Главнауки. На этой должности Кристи занимался музейным строительством. В связи с тем, что 27 ноября 1928 г. А.В. Щусев был назначен главным архитектором Третьяковской галереи, место директора занял М.П. Кристи.

За время директорства Кристи в Третьяковской галерее увеличились экспозиционные площади, появилось новое структурное подразделение, объединившее библиотеку, архив и фототеку (БАФ), шел активный учет и систематизация фондов. М.П. Кристи стал одним из инициаторов создания древнерусского отдела в ГТГ. После смерти И.С. Остроухова Кристи взял на себя ответственность по созданию отдела древнерусского искусства и впоследствии следил за его комплектованием. Решение о создании древнерусского отдела было одобрено 31 августа 1929 г.

Мы можем констатировать, что все годы, с 1918 по 1929 гг., ГТГ руководили профессионалы музейного дела, имевшие не просто соответствующее образование, но и широту кругозора, знакомство с зарубежной практикой. Все они поддержали новую власть и в свою очередь смогли опереться на ее поддержку. В состав Третьяковской галереи были включены Цветковская галерея, Музей иконописи и живописи имени И.С. Остроухова и Музей живописной культуры. Галерея получила дополнительно новое здание, в ее составе сформировались архив, библиотека, реставрационные мастерские, позволившие музею развиваться как серьезному научному учреждению.

В 1920-е гг. в ГТГ работали также профессиональные искусствоведы А.М. Скворцов (заведующий отделом русской живописи XVIII и первой пол. XIX в.), Ю.П. Анисимов (ученый секретарь и заведующий отделом «Россика») и Н.С. Моргунов (заведующий отделом скульптуры и новой русской живописи)⁹⁵.

⁹⁵ Список штатных сотрудников указан на 1923 г.

Музей изящных искусств прошел в 1920-е гг. более сложный путь, чем ГТГ. После смерти И.В. Цветаева музей возглавляли его ученики: В.К. Мальмберг и Н.И. Романов.

Владимир Константинович Мальмберг являлся директором Музея изящных искусств с 1913 по 1921 гг. Еще в 1911 г. он по приглашению И.В. Цветаева приезжает в Москву, чтобы стать главным хранителем музея. Он руководил музеем в тяжелейший период Первой мировой войны, Октябрьской революции и Гражданской войны. С 1921 по 1923 гг., до момента его отделения от МГУ, обязанности директора музея будет исполнять Владимир Егорович Гиацинтов, профессор кафедры истории искусств Московского университета. В 1923 г. его сменит Николай Ильич Романов. Реорганизация Музея изящных искусств и превращение его из музея слепков в собрание западноевропейского искусства стали возможны благодаря усилиям профессора Н.И. Романова и нескольких поколений ученых-искусствоведов.

С именем Н.И. Романова связано становление московской школы отечественного искусствознания. Романов был также включен в работу по организации музейной сети. С 1918 г. он являлся членом Всероссийской коллегии (впоследствии отдела) по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса РСФСР. Н.И. Романов — автор книги «Местные музеи и как их устраивать», написанной для работы краеведов. В 1920–1921 гг. принимал участие в заседаниях Московского института историко-художественных изысканий и музееведения⁹⁶. Под началом Н.И. Романова шло становление просветительской, издательской деятельности. Первая научная экспозиция картинной галереи музея, сформированная Романовым, была открыта 1 ноября 1924 г. Однако в 1928 г. он был вынужден покинуть музей в связи с необоснованным обвинением в халатности. Во главе музея появились непрофессиональные деятели.

⁹⁶ Открыт в 1919 г. как отделение при Российской академии истории материальной культуры Наркомпроса.

В 1928–1929 гг. директором музея был партийный работник Ф.Н. Ильин, деятельность которого привела к уходу из музея таких сотрудников, как А.М. Эфрос.

В 1929–1932 гг. музей возглавлял В.П. Полонский — литературный критик, историк и журналист (*наст. фамилия Гусин — Н.Б.*). В автобиографии он вспоминал: «Среднее образование закончил на втором классе реального училища, из которого был исключен за невнос платы. Но этому именно обстоятельству я обязан страстью к книге. Оторванный от школы, вынес из нее упорную мечту о знании»⁹⁷. Именно ему принадлежит инициатива переименования музея в Государственный музей изобразительных искусств (1932 г.). Назначение В.П. Полонского было исключением из правил для того времени, так как руководящие посты в других московских музеях по-прежнему занимали «старые» кадры.

Бессменным директором Музея нового западного искусства был Б.Н. Терновец. Получение великолепного образования — широкое историческое и экономическое в Московском университете, обучение в школах Москвы, Мюнхена и Парижа, слушание лекций — не могло не повлиять на его глубочайшие познания истории искусства и всё более нарастающую восторженность от занятий в этой сфере. После революции отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины Народного комиссариата по просвещению сразу же привлек Б.Н. Терновца к работе над инвентаризацией коллекций С.И. Щукина и И.А. Морозова. 10 апреля 1919 г. Б.Н. Терновец был назначен хранителем галереи И.А. Морозова.

В 1921 г. Борис Терновец стал заведующим обоими собраниями, которые получили названия Первого и Второго музеев новой западной живописи (МНЗЖ). 10 марта 1923 г. решением Коллегии музейного отдела Наркомпроса РСФСР оба Музея новой западной живописи были объединены

⁹⁷ РГАЛИ. Ф. 1328. Ед. хр. 56. Оп. 3. Л. 1.

в Государственный музей нового западного искусства (ГМНЗИ) и Терновца назначили его директором. В этой должности он проработает до конца 1937 г.

Большую часть своей жизни Борис Терновец посвятил Музею нового западного искусства, серьезно занимаясь его экспозициями, комплектованием, научной работой. Отметим и тот факт, что он занимал в 1920–1930-е гг. далеко не последние должности в системе управления учреждениями культуры, а также организовывал участие СССР в крупных международных выставочных проектах. С 1923 г. он действительный член Государственной академии художественных наук (ГАХН) и директор ГМНЗИ, с 1925 г. — член Государственного ученого совета по научно-художественной секции. Борис Терновец — комиссар нескольких ключевых международных выставок: член комитета и генеральный секретарь советского павильона на XIV Венецианской биеннале, через год, в 1925-м — один из организаторов отдела СССР на Международной выставке декоративных искусств в Париже, в 1927 г. — на выставке декоративных искусств в Монце-Милане. В 1928 г. он снова в числе организаторов павильона СССР в Венеции.

Помимо участия представителей интеллигенции в музейной работе, в это время к руководству группы художественных музеев приходят художники, желающие активно влиять на развитие художественных процессов, стремящиеся реализовать свой творческий потенциал и амбиции.

В Декларации Отдела ИЗО и художественной промышленности о принципах музееведения заявлялось: «История всех европейских музеев показала, что объем деятельности историков и теоретиков искусств, практически работающих при музеях (музейных деятелей), не совпадает с объемом художественной творческой деятельности (художников) и что, наоборот, часто эти две различные профессиональные отрасли человеческого труда прямо друг другу противоположны»⁹⁸. Художники рассматривали себя как творцы художественного процесса, и данная Декларация даровала им

⁹⁸ Гладышева Е.В. М.П. Кристи — директор Третьяковской галереи // Третьяковские чтения. 2013. Материалы отчетной научной конференции. М.: Третьяковская галерея, 2014. С. 277.

приоритетное право в вопросах оценки искусства и в вопросах воспитания художников и масс.

Взаимоотношения между представителями традиционных музеев и новых музеев, возглавляемых художниками, были сложные. С первых шагов художники вступили в конфликт с представителями старых художественных музеев на почве комплектования музейных собраний. Художники хотели сформировать новые музеи не только из произведений современного искусства, но и из произведений мировой и русской живописи. Русскую живопись планировали комплектовать из собрания Третьяковской галереи. И.Э. Грабарь и его соратники смогли спасти музейное собрание от подобных «перегруппировок».

Московские музейные кадры открыто возражали против такого подхода. Н.И. Романова возмущал метод создания новых музеев за счет старых и такой подход к организации Музея живописной культуры, в частности. В результате всех перипетий исключительное право художников на формирование художественной культуры было оспорено.

Вторым примером непростых взаимоотношений между художниками и «старой» музейной гвардией может служить инициатива смены дирекций музеев. В январе 1918 г. отдел пластических искусств, организованный комиссией Московского Совета, решает изменить форму управления городских музеев: «во главе их вместо прежних дирекций поставить художественные советы и хранителей из художников и младших служащих музеев»⁹⁹. Представители старой музейной гвардии это решение восприняли отрицательно. В частности, протестовал И.Э. Грабарь, и вместе с Н.Г. Машковцевым и А.В. Бакушинским он вышел из Комиссии Моссовета. Идея сменить форму управления не удалась. Однако Третьяковскую галерею буквально пришлось спасать. И, несмотря на противостояние представителей

⁹⁹ Адашкина Н. Государственная Третьяковская галерея и Музей живописной культуры: к истории взаимоотношений // Авангард и остальное. Сборник статей к 75-летию А.Е. Парниса. М.: Три квадрата. 2013. С. 709.

Моссовета и некоторых сотрудников Третьяковской галереи, благодаря усилиям И.Э. Грабаря 3 июня 1918 г. был подписан декрет о ее национализации. Тем самым Галерея была выведена из муниципального подчинения в подчинение Народному комиссариату просвещения (Наркомпрос).

С 1918 по 1920 гг. заведующим отделом ИЗО Наркомпроса являлся Д.П. Штеренберг. Главной задачей отдела ИЗО Наркомпроса было сплочение художников вокруг комиссариата для ведения совместной работы по художественному просвещению. В отдел, возглавляемый Д.П. Штеренбергом, входило два подотдела: Петроградский (его возглавлял искусствовед Н.Н. Пунин) и Московский (им руководил В.Е. Татлин). Этими отделами руководили художественные коллегии, в состав которых входили художники, скульпторы, архитекторы. В статье «Об отделе изобразительных искусств» А.В. Луначарский писал следующее: «Отдел изобразительных искусств навлек на свою голову, во-первых, тысячи нареканий, во-вторых, эти молодые художники часто не справлялись с практическими задачами и делали немало ошибок чисто хозяйственного типа, в-третьих, они несомненно перегибали палку и могли создать иллюзию стремления прямо-таки захватить в руки футуристической группы ресурсы государства в области искусства, в-четвертых, они были неприемлемы для масс, хотя и проявляли при народных празднествах много инициативы, бодрости, работоспособности, на которую абсолютно были бы не способны “старые художники”»¹⁰⁰.

Д.П. Штеренберг — один из ярких представителей русского изобразительного искусства первой половины XX в. Он восторженно принял весть о свершившейся пролетарской революции. Знакомство с Наркомом просвещения А.В. Луначарским в 1910-е гг. в Париже помогло художнику — вскоре после революции ему было предложено возглавить новый отдел

¹⁰⁰ Об искусстве. Том 2 (Русское советское искусство). Об отделе изобразительных искусств // Наследие А.В. Луначарского URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/russkoe-sovetskoe-iskusstvo/ob-otdele-izobrazitelnyh-iskusstv/> (дата обращения: 02.03.2025).

Наркомпроса. С 1920 по 1930 гг. Д.П. Штеренберг преподавал во ВХУТЕМАСе. В 1925 г. основал Общество станковистов (ОСТ) и руководил им до 1932 г. Штеренберг сыграл большую роль в становлении и развитии советского искусства, в частности, под его руководством отдел ИЗО Наркомпроса объединил художников-авангардистов, по его инициативе проводились многочисленные выставки.

Другим примером того, как художник становился активным участником формирования музейной политики, является деятельность В.В. Кандинского и А.М. Родченко во Всероссийской закупочной комиссии при Музейном бюро. В.В. Кандинский возглавлял комиссию с ноября 1919 по март 1921 гг., А.М. Родченко — с марта 1921 г. до 1 июня 1922 г. Они занимались отбором произведений современного искусства для новых музеев страны. В июне 1919 г. при Наркомпросе была образована вторая закупочная комиссия во главе с И.Э. Грабарем, которая осуществляла закупки старого искусства у частных лиц.

Активное участие художественная интеллигенция принимала и в деле музейного строительства. Вопрос о создании Музея живописной культуры как центра современного искусства горячо обсуждался на заседаниях коллегии Наркомпроса, участие в которых принимали Д. Штеренберг, Н. Пунин, А. Грищенко, А. Родченко, Н. Альтман. Над организацией Музея живописной культуры работала специальная комиссия в апреле-мае 1919 г. Ее членами были В. Кандинский, А. Родченко, Р. Фальк, Н. Альтман, П. Кузнецов. Музеем живописной культуры заведовали в разное время художники В.В. Кандинский (1919–1920), А.М. Родченко (1921–1922), П.В. Вильямс (1922–1923), Л.Я. Вайнер (1923). В 1923–1924 гг. МЖК становится филиалом Третьяковской галереи.

Художники руководили в Москве целой группой музеев: Художественным музеем труда, Музеем Большого театра и Пятым пролетарским музеем. Заведующим Художественного музея труда был назначен художник Николай Алексеевич Касаткин, член Ассоциации

художников революционной России (АХРР), стоящий у истоков социалистического реализма¹⁰¹. В центральных архивах не удалось обнаружить документальных сведений об этом музее, информации о нем мало, она обрывочна и редко встречается в периодических изданиях. В журнале «Фабзавком», редакция которого находилась во Дворце Труда на ул. Солянка, д. 12, в выпуске от 24 января 1924 г. сообщалось, что в феврале 1924 г. готовится к открытию «Художественный Музей Труда» при ВЦСПС во Дворце Труда. Упоминалось, что заведует музеем художник Н.А. Касаткин. Про экспозицию музея и его назначение говорилось следующее: «Много места в музее займут картины прямо или косвенно посвященные профдвижению в прошлом и настоящем. Музей будет также руководить украшением рабочих клубов, библиотек и, наконец, жилищ рабочих»¹⁰². Цели у музея были довольно внушительными, но можем предположить, что достигнуты они не были, так как подтверждение этой информации не встречается в источниках и литературе.

Директором Музея Большого театра являлся художник Ф.Ф. Федоровский. Федор Федорович родился в 1883 г. в Чернигове. Учился в Императорском Строгановском центральном художественно-промышленном училище в 1902–1907 гг. Брал уроки живописи у Константина Коровина, Валентина Серова, Михаила Врубеля, Федора Шехтеля, Николая Андреева. Всю свою жизнь Федоровский посвятил театру. Он получил большую известность благодаря художественному оформлению русских опер. Федоровский — автор проекта и реставрации рубиновых звезд на башнях Московского Кремля, а также знаменитого занавеса Большого театра.

Первой постановкой, для которой художественное решение разработал Ф.Ф. Федоровский, стала опера «Кармен» Ж. Бизе. Премьера оперы состоялась

¹⁰¹ Касаткин Н.А. (1859–1930) — русский художник-реалист, член «Товарищества передвижников», выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества, академик и действительный член Императорской Академии художеств. После революции 1917 г. Касаткину было присуждено почетное звание народного художника Российской республики (1923 г.). Входил в «Ассоциацию художников революционной России».

¹⁰² Фабзавком. Издание газеты «Труд». 24 января 1924. № 3. С. 8.

в конце 1907 г. Летом 1912 г. Федоровский отправился в заграничную поездку вместе с коллегами для ознакомления с репертуаром Европы. В 1913 г. во время гастролей русского театра в Париже он был приглашен Сергеем Дягилевым к созданию оформления для оперы М. Мусоргского «Хованщина». Премьера состоялась в том же году в Париже. После революции 1917 г. Ф. Федоровского привлекли к работе в Театр Московского Совета рабочих и крестьянских депутатов в качестве художника, а позднее — в Государственный Большой театр. 1 декабря 1921 г. Федоровский был назначен заведующим художественной частью театра.

Директором Пятого пролетарского музея Рогожско-Симоновского района был Н.П. Ходатаев. Николай Петрович Ходатаев (1892–1979) — советский художник, один из пионеров советской мультипликации. Он окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Принимал участие в создании и научной организации Рогожско-Симоновского музея. Получил I премию на конкурсе проектов памятника Я.М. Свердлову. Вел экспериментальную работу в области кино-живописи. Н.П. Ходатаев работал на ведущих кинематографических студиях. В 1926 г. начал работать на Межрабпом-Русь, в 1928–1935 гг. — на Совкино. Во время руководства Пятым пролетарским музеем Н.П. Ходатаев принимал участие в формировании его коллекций и их сохранении. Однако, по всей видимости, мультипликация увлекала Николая Петровича гораздо больше, чем музейная работа, что отражалось на деятельности музея. В январе 1925 г. он был снят с должности заведующего в связи с ликвидацией этой ставки. Последние годы жизни Ходатаев посвятил изобразительному искусству, занимался живописью.

Директор Музея мебели Александр Иванович Батенин родился в 1895 г., происходил из мещанской семьи. Окончил Строгановское художественно-промышленное училище, был вольнослушателем Московского археологического института. С 1918 г. состоял научным сотрудником музейного отдела Наркомпроса, с 1920 г. участвовал в организации Музея мебели. 31 декабря 1926 г. Батенин избран временным научным сотрудником

по секции пространственных искусств ГАХН¹⁰³. А.И. Батенин был назначен директором Музея мебели в 1919 г. в возрасте 24 лет. Ему принадлежит ведущая роль в создании и развитии этого музея.

В 1925 г. А.И. Батенин издал иллюстрированный каталог музея. Это был итог проделанной работы по созданию и комплектованию музея. Каталог представлял собой путеводитель, который включал и описание экспозиции, и атрибуцию музейных экспонатов, и историю развития мебели как вида декоративно-прикладного искусства.

Заведующим Музея фарфора являлся Сергей Захарович Мограчев — скульптор-медальер и педагог. С.З. Мограчев родился в Екатеринбурге, учился на естественном факультете Парижского университета (1907–1912) и одновременно занимался скульптурой в свободных академиях Парижа, Флоренции и Рима, в мастерских О. Родена и Э.А. Бурделя. Мограчев работал в станковой, монументальной и мемориальной скульптуре, исполнял скульптурные миниатюры и медали. Являлся членом АХРР и общества «Жарцвет», участвовал в выставках (с 1926 г.), вел преподавательскую деятельность.

В годовом отчете за 1927–1928 гг. С.З. Мограчев сообщал о том, что руководящие музейные органы признают необходимость построения «производственных музеев по принципу их специализации»¹⁰⁴. В этом же отчете Мограчев характеризует свой музей как «музей историко-художественный производственного типа»¹⁰⁵. Подчеркивалось, что в области научно-исследовательской работы музея необходимо проводить исследования керамики с позиций изучения технологий и производства. Глубокое знание предмета, которым обладал Мограчев, позволяло задумываться об изменении концепции музея и разработке новой модели производственного музея.

¹⁰³ РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 40. Л. 2.

¹⁰⁴ Зубанова Н. А. Государственный музей керамики в 1928–1932 гг.: опыт построения музея «производственного типа» // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2017. № 9 (30). С. 100.

¹⁰⁵ Там же.

Однако концепция музея производственного типа являлась утопичной для того времени. Для ее реализации не хватало квалифицированных кадров, площадей, финансирования. Сами по себе музеи мебели и фарфора не могли стать основой для создания музеев такого типа. Они оказались нежизнеспособными, удовлетворяли интересы знатоков, коллекционеров, но не были рассчитаны на широкую аудиторию. А.А. Федоров-Давыдов подвел итог этой неудавшейся инициативе: «Попытки увязать эти музеи с производством не удались, ибо по своей структуре и установкам, по принципу подбора и систематизации коллекций эти музеи были далеки от производственно-учебных задач не меньше, чем от политико-просветительных»¹⁰⁶.

Создателем и директором Музея игрушки являлся Николай Дмитриевич Бартрам. Н.Д. Бартрам родился 24 августа 1873 г. в Курской губернии в семье художника. Под влиянием отца он начал интересоваться искусством. Учился в Московской школе живописи, ваяния и зодчества, но по состоянию здоровья не смог окончить учебное заведение. В студенчестве Н.Д. Бартрам иллюстрировал детские книги. Собирать игрушки он начал с целью изучения художественных промыслов. В 1900–1910 гг. Бартрам создавал эскизы для кустарей, давал советы при создании игрушек. Николай Дмитриевич был знаком с различными видами производства. Он работал с кустарями Сергиева Посада и Богородска. Бартрам стремился к возрождению народного искусства, лаконичного и своеобразного. После революции 1917 г. Н.Д. Бартрам был командирован в отдел охраны памятников искусства и старины Наркомпроса. По его инициативе в 1918 г. был основан Государственный музей игрушки, директором которого он был до конца своих дней.

Н.Д. Бартрам собирал образцы народной игрушки на производствах и у кустарей. Музей игрушки был необычным музеем с оригинальной концепцией. Он не только демонстрировал коллекции, но и работал как

¹⁰⁶ Федоров-Давыдов А. Советский художественный музей. М.; ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. С. 36.

экспериментальный научный центр по изучению игрушки. Важным направлением деятельности музея стало создание новой советской игрушки, при этом ориентир был на традиционные образцы игрушек.

В 1920 г. в Москве был образован «Техникум кустарной и мелкой промышленности при ВСНХ и ВСПК» (сегодня — *Московский политехнический колледж имени Моссовета — Н.Б.*). Н.Д. Бартрам был назначен деканом факультета научных пособий и художественной игрушки. Он смог объединить вокруг факультета и музея игрушки ряд ведущих художников того времени. Музей мог называться музеем нового типа — музеем производственным. Перед ним стояли задачи не только сохранения, пополнения и изучения коллекций, но и подготовка специалистов по игрушке. При музее были открыты курсы художественной игрушки и производственная мастерская, которой руководил Бартрам.

В 1920-е гг. была выпущена серия книг «Своими руками», которая стала пособием по изготовлению игрушек. Н.Д. Бартрам обладал прекрасными организаторскими способностями — помимо издания книг, организации выставок, коллекционирования, объединения представителей кукольных театров при музее, он занимался общественной деятельностью, инициировал вопрос создания научно-исследовательского института по изучению игрушки для изучения взаимодействия детей с игрушками, апробации новых образцов для контроля качества производства. В 1928 г. была издана книга «Музей игрушки. Об игрушке, кукольном театре, начатках труда и знаний и о книге для ребенка»¹⁰⁷, одним из авторов-составителей которой стал Н.Д. Бартрам. Николай Дмитриевич совмещал глубочайшие знания по истории игрушки, огромный энтузиазм и любовь к своему делу, передовые взгляды и решительность.

¹⁰⁷ Музей игрушки: об игрушке, кукольном театре, начатках труда и знаний и о книге для ребенка / Составили: Н. Бартрам, И.Е. Овчинникова; Государственный музей игрушки музейного отдела Главнауки Наркомпроса. Л.: Academia, 1928.

Заведующими и хранителями уже названных музеев зачастую выступали также профессиональные искусствоведы или художники. Так, по состоянию на 1923 г. заведующим Цветковской галереи являлся крупнейший специалист музейного дела, искусствовед А.В. Бакушинский. Хранителем в этом музее работал искусствовед и музейный работник М.Н. Райхинштейн. Хранителем Первого музея новой западной живописи — художник, иллюстратор Н.П. Феофилактос. В Первом пролетарском музее заведующим на 1923 г. являлся художник Д.Д. Варапаев, а заведующим фондом — художник, член Товарищества передвижных художественных выставок, один из учредителей Объединения художников-реалистов (ОХР) К.Н. Бахтин¹⁰⁸. Такое положение дел, когда художники могли участвовать в формировании музейной среды и являлись заведующими и хранителями, соответствует культурной политике 1920-х гг.

Несмотря на ведущуюся работу по подготовке музейных кадров, уровень образования в руководстве музеев в 1920-е гг. снижается. Впрочем, эта тенденция прослеживается и в органах власти страны. Если в начале 1920-х гг. председатель Совнаркома РСФСР В.И. Ленин и восемь наркомов имели высшее образование, то в 1929 г. в правительстве СССР высшее образование имели только два члена (Г.В. Чичерин, В.П. Милютин). Остальные имели среднее и даже начальное образование.

В 1928 г. Н.И. Троцкая покинула пост заведующей музейным отделом Наркомпроса и последовала в ссылку за своим мужем Л.Д. Троцким. Деятельность музейного отдела Наркомпроса сократилась, резко уменьшился штат. Из-за политической борьбы все сторонники Троцкого были сняты с высоких постов, что не могло не отразиться и на деятельности музейного отдела, который возглавляла Н.И. Троцкая.

В сентябре 1929 г. народного комиссара просвещения А.В. Луначарского сменяет А.С. Бубнов. Андрей Сергеевич Бубнов не обладал

¹⁰⁸ Вся Москва: Адресная и справочная книга на 1923 г. М.: Гос. изд-во, 1923. С. 221.

такой эрудицией, как А.В. Луначарский, и не имел таких тесных, в том числе творческих, связей с художественной интеллигенцией. Но он имел большой опыт организации политического просвещения в стране. Как отмечал в своей монографии «Советские управленцы» историк Ефим Гимпельсон, «интеллектуальный уровень наркомов определялся не столько их официальным образованием, сколько самообразованием и активной организационно-пропагандистской работой в партии. По начитанности, знаниям в различных областях социально-политических и экономических наук они не были заурядными людьми. Однако знания они накапливали и интерпретировали однозначно в свете марксистско-большевистских постулатов, что влияло на характер их практической государственной деятельности»¹⁰⁹.

Завершая анализ руководителей художественных музеев Москвы в 1920-е гг., проанализируем численность сотрудников некоторых музеев. Сохранились данные на 1 августа 1920 г. по следующим музеям:

- Музей мебели — 5 сотрудников,
- Музей игрушки — 4,
- Первый музей новой западной живописи — 8,
- Второй музей западной живописи — 12,
- Цветковская галерея — 9,
- Музей искусства Востока — 3¹¹⁰,
- Музей живописной культуры — 16 человек (на 31 января 1922 г). Из них:
 - МЖК в Москве — 7,
 - МЖК в Петрограде — 9¹¹¹.

¹⁰⁹ Гимпельсон Е.Г. Советские управленцы. 20-е годы: / рук. кадры гос. аппарата СССР // РАН. Ин-т Рос. Истории. М., 2001.

¹¹⁰ ОПИ ГИМ. Ф. 54. Ед. хр. 165. Л. 18.

¹¹¹ ГАРФ. Ф. А-2307. Оп. 3, д. 209. Л. 8.

Отметим рост численности сотрудников к середине 1920-х гг., особенно в крупнейших музеях.

В 1925 г.:

- ГТГ — 31 сотрудник¹¹²,
- Музей изящных искусств — 170, из них научного персонала — 54¹¹³.

В 1926–1927 гг.:

- ГТГ — 97,
- Музей изящных искусств — 154¹¹⁴.

В 1928–29 гг.:

- ГТГ — 103,
- Бахрушинский музей — 14,
- ГМНЗИ — 29.

Согласно штатным расписаниям музеев, сохранившимся в фонде РГАЛИ, к концу 1920-х гг. во всех художественных музеях Москвы работало не более 500 сотрудников, от истопников до заведующих отделами. В среднем на музей приходилось от пяти до тридцати пяти научных сотрудников I и II разряда, которые могли иметь отношение к созданию выставок (См. приложение № 7. Штатные расписания музеев в 1928–1930 гг.).

Музейная сеть столицы в 1920-е гг. был подвижна и нестабильна, количество музеев постоянно менялось. Если в 1917 г. в Москве было шесть художественных музеев, то к середине 1920-х гг. их количество увеличилось до двадцати девяти. Однако к концу 1920-х гг. в связи с реорганизацией и упорядочением музейной сети и ликвидацией группы «пролетарских музеев» в столице осталось одиннадцать музеев художественного профиля.

¹¹² ОПИ ГИМ. Ф. 54. Ед. хр. 527. Л. 6.

¹¹³ Там же. Л. 14.

¹¹⁴ Для сравнения приведем количество сотрудников Государственного исторического музея на этот период. В 1926–1927 гг. в ГИМ работало 192 человека.

В 1920-е гг. выделяются несколько основных тенденций в управлении музеями: *создание музеев «с нуля»* из собраний Государственного музейного фонда и/или перераспределенных частных коллекций, *объединение* бывших частных собраний в один музей, *расформирование и перераспределение музейных коллекций, формирование музеев на основе частных собраний.* Таким образом, к концу 1920-х гг. музейная сеть столицы состояла как из музеев, имевших дореволюционное происхождение, так и из новых музеев, созданных после 1917 г. При этом пестрая и нестабильная музейная сеть Москвы была преобразована и упорядочена.

До середины 1920-х гг. музеи работали в условиях всеобщего дефицита ресурсов и трудностей, связанных сначала с военным временем, а затем переходом к новой экономической политике (НЭПу). Отсюда частая смена адресов и перемещение коллекций по городу, невозможность обеспечить приемлемые условия хранения музейных собраний. Однако именно в эти годы произошли попытки реализации смелых идей, апробирование новых форм музейной деятельности: пролетарских музеев, Музея живописной культуры, Музея игрушки; попытка создания музеев производственного типа по видам производств.

Время для развертывания выставочной работы внутри музеев еще не пришло. Ключевыми проблемами являлись сохранение культурных ценностей от хищения и уничтожения, перераспределение коллекций в соответствии с новыми планами музейного строительства, совершенствование централизованного государственного аппарата по управлению музеями, решение кадровых проблем.

В связи с новыми задачами особое внимание уделялось вопросам подготовки музейных кадров. В вузах появились первые циклы по музееведению, отделом Наркомпроса были организованы еще в 1919 г. краткосрочные музееведческие курсы. Мы можем констатировать зарождение музейного образования в стране.

В первое десятилетие после установления советской власти в московских музеях сложился новый корпус музейных специалистов, включавший в себя как старые кадры, так и новых людей. Участие в музейной работе значительного числа представителей дореволюционной интеллигенции обеспечило сохранение и передачу профессиональных навыков, бережение традиций и поддержание этических норм. «Старые» музейные кадры активно участвовали в музейных преобразованиях и сыграли огромную роль в деле сохранения культурного наследия. В этот период представители интеллигенции смогли реализовывать свой творческий потенциал и профессиональные амбиции, принять участие в подготовке кадров нового поколения. Среди директоров и сотрудников музеев, работавших в 1920-е гг., были специалисты, занимавшиеся теоретическими проблемами музееведения в составе ряда комиссий. Среди них — Н.Г. Машковцев, Н.М. Щекотов, А.М. Эфрос и И.Э. Грабарь из Третьяковской галереи; Н.И. Романов и Т.Г. Трапезников из Румянцевского музея. С докладом на заседании Комиссии по музееведению Московской секции ГАИМК выступал А.У. Зеленко, на заседания Комиссии приглашались музейные работники¹¹⁵.

Среди директоров московских художественных музеев 1920-х гг. можно выделить три группы руководителей. Первую группу составляли специалисты с дореволюционным музейным опытом, обладатели глубоких знаний своего дела и специфики музейной работы (И.Э. Грабарь, Н.И. Романов и др.). Вторую группу — художники, рассматривающие музей не как научно-просветительное учреждение, а как базу для исследования истории современного искусства (А.М. Родченко, П.В. Вильямс). Появление директоров-художников было обусловлено также стремлением руководящих органов построить музеи нового типа — производственные, для которых в приоритете была идея показать основы техники и производства (художественных произведений), а не историю искусства. В третью группу

¹¹⁵ Сундиева А.А. Из истории музееведческой мысли в России: XX век. М.: РГГУ, 2022. С.47–51.

можно отнести руководителей, продвижение по служебной лестнице которых было обусловлено политической ангажированностью, а не образованием и опытом (В.П. Полонский).

В 1920-е гг. происходит смена задач, стоящих перед коллективами. Если в начале десятилетия перед музейными кадрами стояла задача формирования музейной сети и острая проблема сохранения культурных ценностей, то к концу 1920-х гг. старые специалисты и новая музейная гвардия были призваны осуществить «социалистическую реконструкцию» музея. Многим такая смена курса давалась нелегко.

ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ В ЖИЗНИ МОСКВЫ

2.1. Доступность музея и его посещаемость

Для того, чтобы определить, какое место занимал музей в жизни простых посетителей в 1920-е гг., рассмотрим особенности трудового распорядка и быта горожан. Принято считать, что в 1920-е гг. рабочие начинают активно посещать музеи и музей становится неотъемлемой частью их жизни. Однако в книге «Бюджет времени русского рабочего и крестьянина в 1922–1923 году» в таблице «Отдых в рабочих семьях» среди «пассивных развлечений» музеи вообще не упоминались. Среди «пассивного» времяпрепровождения перечислялись прием и посещение гостей, зрелища (кино, театры), посещение храмов, чайных, трактиров. Более того, в этой книге само слово «музей» не упоминается ни разу. Возможно, это говорит о том, что к 1923 г. посещение музеев у рабочего населения еще не являлось популярным видом времяпрепровождения.

В Москве 1920-х гг. существовало множество жилищных и бытовых проблем. Согласно статистическим данным, в период с 1915 по 1920 гг. жилищный фонд по Москве сократился на одну треть¹¹⁶. После 1921 г. перед переселившимися в столицы рабочими остро стояла проблема приведения в порядок жилищ. Рабочие, проживающие в центре, испытывали неудобство, приходилось обмениваться помещениями с другими рабочими, выбирая жилье ближе к производству. Жилищный вопрос вновь обострился с введением Новой экономической политики: оживление промышленности вызвало новый приток населения в Москву и промышленные центры.

Способы передвижения по городу налажены еще не были. Началом организованного автобусного движения в Москве принято считать 1924 г.

¹¹⁶ Преображенский Н.Ф. Жилищный вопрос при диктатуре пролетариата. М.-Л., 1928. С. 25.

Первый автобусный маршрут был запущен по дачной линии Пресненская застава – Серебряный бор. Но в Москве 1920-х гг. была развита трамвайная сеть, к 1926 г. в городе было порядка 760 трамваев.

В 1921 г. Московский губпрофсовет¹¹⁷ обследовал в Москве и Московской губернии 377 предприятий. В ходе обследования выявили, что на 272 предприятиях рабочий день продолжался более 8 часов. На 44 предприятиях из обозначенного количества рабочий день составлял 10–12 часов, а на 11 — доходил до 16 часов¹¹⁸.

Нередко на рабочих местах не соблюдались элементарные санитарно-гигиенические условия, что приводило к заболеванию рабочих туберкулезом, глазными болезнями, ревматизмом. На одной из московских трикотажных фабрик в 1925 г. проведенное медицинское обследование выявило, что 80 % рабочих заражены туберкулезом¹¹⁹. Всё это осложняло жизнь и не способствовало тому, чтобы рабочие стремились проводить свободное время в музеях.

В 1922 г. была введена плата за вход в музеи. Приведем стоимость входных билетов в некоторые художественные музеи Москвы по данным на 1926 г.

- Музей живописной культуры — 20 коп.
- Музей игрушки — 20 коп.
- Музей мебели — 25 коп.
- Театральный музей им. А.А. Бахрушина — 20 коп.
- Музей изящных искусств — 30 коп.
- Третьяковская галерея — 35 коп.
- Музей фарфора — 20 коп.¹²⁰

¹¹⁷ Губернский совет профессиональных союзов.

¹¹⁸ Горелов О.И. Цугцванг Михаила Томского. 2000. С. 152.

¹¹⁹ Там же. С. 153.

¹²⁰ Художественные музеи Москвы. Путеводитель. М., Моск. коммунал. хоз-во. 1926 г. С. 130–132.

Известно, что по состоянию на 1 января 1927 г. стоимость 1 кг белого хлеба составляла 22,5 коп. Таким образом, можно предположить, что стоимость входного билета в музей для жителя столицы была вполне подъемной суммой.

О том, насколько были популярны в то время музеи, мы можем судить по их посещаемости. (см. приложение № 2. Сравнительная таблица населения Москвы и посещаемости художественных музеев Москвы в 1920-е гг.). В целом московские музеи за период 1924–1925 гг. посетило 866 360 человек, а за период 1925-1926 гг. — 1 033 300 человек, что составило около 20 % прироста¹²¹. Население Москвы в 1926 г. — 1 995 252 чел. То есть теоретически каждый второй житель столицы в 1926 г. посетил музей. Получается, что, несмотря на все трудности, посещаемость музеев в 1920-е гг. активно росла, она была выше, чем сейчас.

Говоря о том, насколько были доступны музеи жителям столицы, следует обратить внимание и на график работы музеев. Далее приведены данные за 1925 г. — источником выступает Каталог Первой отчетной выставки Главнауки Наркомпроса, которая была организована в Историческом музее¹²². В этом каталоге были указаны все музеи, участвовавшие на выставке, с адресами и часами работы.

Третьяковская галерея работала пять дней в неделю, кроме понедельника и четверга, с 10 до 16 часов. Отдел рисунков Государственной Третьяковской галереи работал также пять дней в неделю, кроме понедельника и четверга, с 10 до 15 часов. Музей иконописи и живописи — по воскресеньям, вторникам и четвергам, с 10 до 15 часов. ГМИИ — пять дней в неделю, кроме понедельника и субботы, с 10 до 15 часов. Оружейная палата по данным на 1925 г. была закрыта для свободного посещения. Осмотр допускался только по особым разрешениям музейного отдела Главнауки. Государственный музей фарфора — по воскресеньям, средам, пятницам, с 10

¹²¹ ГАРФ. Ф. 259. Оп. 126. Д. 3973. Л. 38.

¹²² ОПИ ГИМ. Ф. 54. Ед. хр. 165. Л. 18.

до 15 часов. Государственный музей мебели — по воскресеньям, вторникам, средам и пятницам, с 10 до 15 часов. Государственный музей игрушки — по воскресеньям, понедельникам, четвергам, с 10 до 15 часов. Памятники Кремля допускалось осматривать только по особым разрешениям музейного отдела Главнауки.

В октябре 1922 г. после открытия на новом месте по адресу ул. Поварская, 52, Музей живописной культуры работал несколько дней в неделю: по понедельникам и пятницам — с 12:00 до 15:00, по средам — с 16:00 до 19:00. Такой график сохранился и в последующем. В апреле 1923 г. в МЖК открылась выставка работ художника П.В. Митурича памяти Велимира Хлебникова¹²³. Выставка была открыта до 25 мая 1923 г. и работала по следующему расписанию: воскресенье – понедельник с 12:00 до 15:00; среда – пятница: с 16:00 до 19:00.

В 1920-е гг. в Москве крупные музеи были открыты для посетителей пять дней в неделю. Небольшие музеи — три–четыре дня. Посетить музеи можно было в течение пяти–шести часов в один рабочий день. Таким образом, посещение музеев для рабочего являлось нелегкой задачей. Вряд ли такой график мог быть удобным для работающих жителей.

Помимо музеев рабочие еще могли посещать клубы, кружки и библиотеки. Это было доступнее, привычнее, легче. В 1920-е гг. на фабриках и заводах Москвы активно велась профработа, важнейшей задачей которой являлась организация культурно-просветительной деятельности. Основные направления кружков в Москве в 1920-е гг.: кружок заочного обучения, ликвидация неграмотности на дому, кружок по физкультуре, уголки полиграфического производства, кружки по лепке и рисованию, драматические кружки, кружки воздухоплавания.

При изучении того, какое место занимал музей в жизни горожан, простых посетителей, ценным источником выступают книги отзывов

¹²³ В. Хлебников был шурином П. Митурича.

посетителей московских музеев 1920-х гг. Наиболее полные и уникальные сведения о посетителях дают книги отзывов Третьяковской галереи, так как в Музее изящных искусств книги отзывов появились, по всей видимости, только в 1930 г. Во всяком случае, в ОР ГМИИ им. А.С. Пушкина более ранние экземпляры книг не встречались. Исходя из книг отзывов посетителей художественных музеев, Третьяковская галерея и Государственный музей изящных искусств для зрителей были первыми музеями, где произошло знакомство с искусством. Впечатления от посещения, как правило, были яркими и восторженными: «впечатление огромное», «колоссальное», «вне себя от восторга», музей «великолепен», «прекрасен», «интересный и богатый»¹²⁴.

Для посетителя 1920-х гг. сложности для понимания вызывало современное искусство. Зрителю больше нравились реалистические картины, пейзажи, в то время как авангард и современная живопись не вызывали ни интереса, ни симпатий. Так, посетителям Третьяковской галереи больше нравились картины художников-передвижников И. Репина, В. Сурикова, И. Шишкина.

А.П. Салиенко в статье «“Чуждое и непонятное” искусство. Книги отзывов посетителей художественных музеев и выставок как источник изучения “массового зрителя” 1920-х гг.» отмечает, что посетители Музея изящных искусств 1920-х гг. чувствовали себя обманутыми — многие сокровища, отныне ставшие им доступными, вызывали разочарование, рассматривались как копии, а не как оригинальные произведения.

В отзывах встречались и критические замечания, касающиеся бытовых вопросов. Например, посетители жаловались на холод в Третьяковской галерее («В галерее очень холодно, вот почему поспешность в осмотре и теряется интерес»)¹²⁵, на отсутствие стульев в залах. В сборнике «Изучение

¹²⁴ Салиенко А.П. «Чуждое и непонятное» искусство. Книги отзывов посетителей художественных музеев и выставок как источник изучения «массового зрителя» 1920-х гг. // Вестник Московского Университета. Серия 8. История. 2019. № 6. С. 176–192.

¹²⁵ Там же. С. 180.

музейного зрителя», который был издан Третьяковской галереей в 1928 г., отмечались подобные замечания: «Кроме того встречаются замечания о недочетах технического характера (плохая вентиляция, отсутствие питьевой воды в залах, малочисленность стульев). Жалуются также на слишком раннее закрытие Галлерей, на высокую плату за вход и за прокат каталога»¹²⁶.

У посетителей 1920-х гг. восприятие станковой живописи вызывало трудности, многие нуждались в разъяснениях («ходишь как бы вслепую», «без руководителя крайне затруднительно»)¹²⁷. А.П. Салиенко указывает на то, что самым распространенным отзывом посетителей были жалобы на отсутствие разъяснительных надписей, путеводителей, на то, что непонятно, с чего начинать осмотр, на какие произведения искусства обратить внимание. Путеводитель по Третьяковской галерее был издан в 1928 г., путеводитель по ГМИИ планировалось издать в начале 1931 г. Издание путеводителей стало закономерным шагом в приближении музея к посетителю.

Судя по отзывам, музеи были интересны новому посетителю, в то же время далеко не всё в музеях новому посетителю было понятно. Основной потребностью новых посетителей было объяснение экспозиции, так как многие не только впервые оказались в музее, но и впервые соприкоснулись с произведениями искусства. К концу 1920-х гг. музейные специалисты осознали потребность в изучении музейного посетителя, что нашло отражение в книге Л.В. Розенталя «Изучение музейного зрителя» 1928 г., а также в путеводителе Третьяковской галереи, который был издан в том же году.

¹²⁶ «Изучение музейного зрителя». Под редакцией Л.В. Розенталя. Издание Государственной Третьяковской галереи. 1928. С. 36.

¹²⁷ Салиенко А.П. «Чуждое и непонятное» искусство. Книги отзывов посетителей художественных музеев и выставок как источник изучения «массового зрителя» 1920-х гг. // Вестник Московского Университета. Серия 8. История. 2019. № 6. С. 181.

2.2. Выставочная деятельность художественных музеев Москвы в освещении журнальной периодики 1920-х гг.

Знакомство жителей города с музеями и художественной культурой могло осуществляться через периодические издания. Активное развитие журнальной периодики в Москве пришлось на первую половину 1920-х гг. В это время создаются новые журналы на общественно-политические, социальные, литературно-художественные, научно-популярные темы. В 1922 г. появился орган государственного управления, который осуществлял цензуру печатных произведений — главное управление по делам литературы и издательств Народного комиссариата просвещения РСФСР. К 1928 г. в СССР издавалось свыше 1700 журналов. Примечательна цитата будущего директора Музея современного искусства в Нью-Йорке Альфреда Барра, который посетил Москву в декабре 1927 г. Запись в дневнике от 3 января 1928 г. гласит: «Он (*А.Б. Халатов — Н.Б.*) сказал, что подписка на периодику удвоилась за последний год, но журналы пока что печатаются в убыток, который, конечно, покрывает государство»^{128,129}.

Наиболее характерной особенностью художественной критики 1920-х гг. является то, что авторами статей нередко выступали сотрудники музеев, которые могли принимать непосредственное участие в создании выставок. Таким образом, проанализировав периодическую печать, мы можем получить взгляд на выставки изнутри, от первого лица их создателей.

Автором настоящего исследования были проанализированы статьи и обзоры о выставках, опубликованные в журналах 1920-х гг., освещавших культурные события: «Искусство трудящимся», «Красная Нива», «Экран»,

¹²⁸ Альфред Барр. Московский дневник. 1928 Источник: <https://rozanova.net/article/295.html> // Розановский центр URL: <https://rozanova.net/article/295.html> (дата обращения: 28.04.2024).

¹²⁹ В описании данного эпизода Альфред Барр допускает одну маленькую неточность: он называет газету «Кино» журналом. На самом деле такого журнала в то время не существовало. Альфред Барр не упоминает имени главы Госиздата то ли умышленно, то ли случайно. А.Б. Халатов возглавлял Государственное издательство РСФСР с 1927 г.

«Фабзавком», «Вестник работников искусства», «Искусство в массы», «Рабочая неделя». Надо отметить, что это доступные широкой публике издания, которые читались рабочими и служащими, а не издания для профессионалов. Но были и профессиональные издания, такие как издаваемый НКП РСФСР с декабря 1919 г. по октябрь 1920 г. бюллетень «Художественная жизнь» или журнал «Среди коллекционеров», выходивший в Москве с 1921 по 1924 гг. Близкий по теме журнал «Экскурсионное дело» выходил в Петрограде с 1921 по 1923 г. Все они прекратили свое существование до середины 1920-х гг., правда, на смену им придут краеведческие издания.

Существовали издания и у Государственной академии художественных наук (ГАХН). В печатных изданиях ГАХН зачастую поднимались вопросы, касающиеся связей с другими странами в области культуры и искусства. С 1925 г. издавались «Бюллетени ГАХН» под редакцией ученого секретаря ГАХН, профессора А.А. Сидорова. В разных выпусках можно было найти информацию, касающуюся выставок (в частности, анализ Германской художественной выставки 1924 г. в Москве).

Другой печатный орган ГАХН — журнал «Искусство», выходивший с 1928 г., также считал одной из важных задач знакомить советского читателя с течением художественной жизни других стран и с ролью и значением советского искусства за границей. Этот журнал публиковал статьи о современном искусстве стран капитализма и отчеты по выставкам советского искусства за границей. Однако в основном все эти издания были ориентированы в первую очередь на профессиональную аудиторию.

Общее, что характеризует обзоры выставок в журналах этого времени, — отсутствие акцента на выставочном дизайне, развеске экспонатов, то есть музейной специфике. Издания НКП РСФСР писали больше о государственной политике в области культуры. В популярных изданиях говорилось о творчестве того или иного художника, художественной ценности его произведений. Также могла подробно освещаться техника художника, технические подробности при создании произведений. Журналы того времени

минимально использовали иллюстрации или вовсе их не использовали. Ввиду того, что полиграфическое оборудование было низкого качества, качество бумаги и качество иллюстраций оставляло желать лучшего. Редко мы встречаем в статьях о выставках фотографии самой выставки. Иллюстративным материалом выступают произведения искусства, сфотографированные крупным планом.

Большинство статей не подписаны полной фамилией автора, часто встречаются псевдонимы и сокращения. Например, встречается такое авторство: И.Ш., А.Р. Д. Ар., Ю.А. Часто авторами статей о выставках становились сотрудники того или иного музея, в котором проходила выставка. Нередко встречаешь статьи о выставках ГМИИ им. А.С. Пушкина искусствоведа и заведующего гравюрным кабинетом А.А. Сидорова; о выставках Музея Нового Западного Искусства — директора музея Б.Н. Терновца.

Среди других авторов статей чаще других встречаются имена Ц. Плоткина, М. Фабриканта, И. Хвойника, Л. Варшавского. Цви Плоткин — прозаик и поэт. Михаил Фабрикант — искусствовед, окончил юридический факультет Московского университета, параллельно слушал искусствоведческие и исторические курсы на историко-филологическом факультете. В 1929 г. в Третьяковской галерее было сформировано новое крупное подразделение, объединившее библиотеку, архив и фототеку (БАФ), которое возглавил М. Фабрикант. Игнатий Хвойник — искусствовед, художественный критик. Лев Варшавский — искусствовед, художественный критик, историк русской графики, крупнейший специалист первой половины XX в. в области русской гравюры и эстампа. Мы можем констатировать, что большинство авторов статей имели высшее образование в области искусствоведения, являлись профессиональными критиками, сотрудниками крупных художественных музеев.

В журнале «Красная Нива» даются более обстоятельные статьи, написанные с использованием искусствоведческой терминологии. В «Экране»

— краткие обзоры, структурой текста и языком изложения напоминающие больше манифесты. В статьях в «Экране» встречается нехарактерная для нашего времени специфичность языка, грубоватого, с использованием резких эпитетов. Например: «Вся выставка — нездоровая отрывка Запада и нашего прошлого»¹³⁰. Статьи в журнале «Искусство трудящимся» представляли собой подробные обзоры выставок. В статьях 1920-х гг. обычно указывалась степень интереса, который представляет выставка для рабочего класса.

Рубрики «выставки» как таковой в журналах этого периода не существовало. Скорее это было исключением, чем правилом. Например, в журнале «Вестник работников искусства» раздел «Выставки и музеи» впервые появился только в 1925 г. (№ 8 от 20 ноября), затем исчезает и появляется вновь в 1926 г. в № 8 уже под другим наименованием «По музеям», так и не став регулярным. Сам факт появления рубрики в журнале свидетельствует о расширении выставочной практики, становлении профессиональной терминологии.

В первой половине 1920-х гг. еще не сформировались язык и терминология для описания процессов, происходящих в выставочной деятельности. В это время делаются только попытки передать впечатление от выставки, акцент при описании выставки долгое время будет держаться на определении живописного языка художника, эволюции его стиля и особенностях развития советского искусства в данный период. Сам по себе язык статей этого периода можно охарактеризовать как резкий и грубоватый. Постепенно такой тон будет сменяться сдержанностью и более корректной подачей материала.

В пример приведем заметку-отзыв из журнала «Искусство в массы» на «Антиалкогольную выставку», которая состоялась в 1929 г. в ГМИИ¹³¹. По мнению автора статьи, «за немногими исключениями весь материал, подобранный устроителями, оказался беззубым. [...] сюжеты к пьянству

¹³⁰ Экран, 1922 г. № 32. С. 9.

¹³¹ Эфде. Антиалкогольная халтура // Искусство в массы, 1929, № 5–6, с. 43–44.

отношения не имеющие и притянутые за волосы»¹³². Статья была озаглавлена иронично — «Антиалкогольная халтура» — потому что, по мнению автора, выставка была спешно и непродуманно организована. Если верить писавшему этот отзыв, то даже в каталоге к этой выставке были допущены грубые ошибки. Например, Пабло Пикассо вдруг стал «Падло Пикассо». «Одним словом, при чтении этого каталога можно провести несколько веселых минут»¹³³.

Яркой чертой публикаций в журнальной периодике 1920-х гг. является злоупотребление громкими, провокационными заголовками, которые могли носить как положительный оттенок, так и отрицательный. Но зачастую критиковалась не сама выставка как экспозиционно-выставочный проект, а произведения художника и его мастерство, освещался его творческий путь, рассматривались живописные приемы. За редким исключением статья имела выводы о значимости проекта в культурной жизни Москвы.

В статье А.А. Сидорова «Современные выставки»¹³⁴, опубликованной в журнале «Искусство трудящимся» в 1925 году (№ 23), мы видим попытку проанализировать опыт выставочной работы, обобщить его, выявить сильные и слабые стороны. «Изучение современного выставочного дела интересно и ответственно. Мы видим воочию, в каких тенетах запутавшись, всё-таки живет и развивается советское изобразительное искусство, поистине нелюбимое дитя сегодняшнего дня, уступающее все прерогативы театру, литературе, музыке, кино, и между тем, работающее упорно и напряженнее, чем когда-либо»¹³⁵. «Давно пора государству взять выставочное дело в свои руки — после неудачного опыта 1919–1920 гг., после поучительного времени 1921–23, когда ни «Союзу», ни «Миру искусства» после краткого цветения не удалось доказать своей жизнеспособности. Единственной выставкой русского

¹³² Там же. С. 43.

¹³³ Эфде. Антиалкогольная халтура // Искусство в массы, 1929, № 5–6. С. 44.

¹³⁴ Алексей Алексеевич Сидоров (1891–1978) — искусствовед, коллекционер, заведующий Гравюрным кабинетом ГМИИ им. А.С. Пушкина (1927–1936), профессор МГУ им. М.В. Ломоносова.

¹³⁵ «Искусство трудящимся». № 23. 1925 г. С. 6.

искусства, имевшей внешний и внутренний достойный его вид, была всё-таки организованная в прошлом году Академией Художественных Наук: выставка в Венеции»¹³⁶, — делает вывод А.А. Сидоров.

В этой статье впервые говорится о составе выставки. «Самый принцип объединения на одной выставке живописи, рисунка, графики, скульптуры — чего еще — принцип, в настоящее время очевидно модный — надо было бы признать в корне неправильным, мешающим восприятию каждого искусства в отдельности»¹³⁷. Широко используемый в современном музее принцип совмещения в одной выставке нескольких видов изобразительного искусства в 1920-е гг. являлся предметом дискуссий в музейной среде. Более того, автор текста А.А. Сидоров выступает здесь с позиции искусствоведа, который считает, что совмещение различных видов искусства только вредит восприятию посетителя.

Критика выставок 1920-х гг. в журналах — это критика не возможностей выставки и ее слабых сторон, а критика возможностей художников и их творчества. В первой половине 1920-х гг. в статьях говорится о восприятии выставки за счет качества демонстрируемого на ней изобразительного материала, но не говорится о самой выставке как форме и ее оформлении. Также критиков больше волнует вопрос о самостоятельности советского изобразительного искусства по отношению к искусству западному. К середине 1920-х гг. в текстах встречается описание пространства, где была размещена выставка, и попытка описать восприятие этого пространства зрителем. В статье «Выставка академического рисунка» Г.В. Жидков говорит о том, что на выставке виден «большой музейный опыт» и «специально выставочный такт»¹³⁸.

С 1925 г. усиливается идеологический характер выставок. Но идеологическое влияние выставок здесь рассматривается не как цель

¹³⁶ «Искусство трудящимся». № 23. 1925 г. С. 6.

¹³⁷ Там же. С. 8.

¹³⁸ «Искусство трудящимся». № 49. 1925 г. С. 5.

выставки, а как результат ее посещения молодежью и представителями рабочего класса. На выставку еще не возлагается роль воспитателя масс. «Но выставки всё же имеют неоспоримый успех. Их посещают массы, в рядах которых — учащаяся пролетарская молодежь, красноармейцы, рабочие кружки. Современная выставка в силу того приобретает более идеологический характер»¹³⁹, — читаем мы в журнале «Искусство трудящимся».

С 1925-х гг. в текстах начинает встречаться анализ выставочного пространства. В статье «Новая экспозиция в Третьяковской галлерее»¹⁴⁰ автор критикует новую развеску в музее, делая акцент на том, что завешенные картинами стены лишают возможности рассматривать произведения, все недостатки «старой» развески при этом повторяются. Архитектурное строение стен при этом не сохранено, а неудачно выбранный для окраски стен сиреневый цвет лишь усугубляет общее впечатление от развески. Автор критикует подход музейных работников к новой развеске в Третьяковской галлерее также из-за того, что на первый план были выдвинуты картины мелких мастеров, в то время как крупные, именитые мастера были отодвинуты на второй план. Автор статьи именуется такой подход к развеске не просто хронологическим, но и «археологическим», задаваясь вопросом о наличии специалистов, которые способны понять, что же требуется от художественного музея «в деле создания нашей советской художественной культуры». Говоря о художественной слепоте специалистов-авторов новой развески, автор словно подводит итог музееведческой традиции в подходе к экспонированию. Происходит теоретическое осмысление экспозиционных практик, которые автор рассматривает как элемент формирования художественной культуры СССР. Статья опубликована под авторством М. Кроткий. Вероятно, что за этим именем скрывается имя Эмиля Кроткого — писателя, критика, корреспондента. Однако надо уточнить, что в статье речь идет всё-таки не о выставке, а о постоянной экспозиции.

¹³⁹ «Искусство трудящимся». № 28. 1925 г. С. 5.

¹⁴⁰ «Искусство в массы». 1929 г. С. 44.

Несмотря на то что в журнальных статьях этого периода отсутствует анализ выставочных проектов, преобладает описание стиля художника над описанием самой выставки и ее восприятия зрителями, критические обзоры выставок в журналах 1920-х гг. позволяют восполнить лакуны в выявлении особенностей выставочной деятельности художественных музеев Москвы этого периода. Тот факт, что в статьях того времени писали больше о художниках и их творчестве, свидетельствует о том, что профессиональный язык в те годы только зарождался и выставочная практика в музеях еще не получила серьезного развития.

В передовом литературно-художественном журнале «ЛЕФ» (впоследствии — «Новый ЛЕФ») отсутствует описание выставок, рецензии на них. Журнал писал о большинстве форм культурной жизни: театре, литературе, кино, изобразительном искусстве. По всей видимости, в интересы авторов журнала не входила музейная работа, в том числе выставочная. Можно предположить, что выставка не нашла отражения в статьях, так как не рассматривалась как важная часть актуальной культурной жизни.

Целевой аудиторией журналов 1920-х гг., упомянутых выше, в основном являлись рабочие. Журналы продавались по вполне доступным ценам. Одним из наиболее дешевых журналов в СССР в 1920-е гг. был иллюстрированный рабочий журнал «Рабочая неделя» (*ранее журнал назывался «Фабзавком» — Н.Б.*) издательства газеты «Труд». Стоимость журнала составляла 25 копеек в месяц. Тиражи журналов были довольно внушительны. Основатель «Фабзавкома» — Г.Б. Валентинов (*настоящая фамилия Абрамсон — Н.Б.*) — участник революционного движения, член большевистской партии с 1915 г., примкнувший позднее к троцкистам. В 1918 г. он окончил юридический факультет Петроградского университета. Почти в течение семи лет был редактором авторитетной еженедельной газеты «Труд».

Изначально журнал «Фабзавком» выходил тиражом в 3 000 экземпляров. Постепенно тираж журнала увеличивался и к 1925 г.

достиг 50 000 экземпляров. Редакторы этого журнала объясняли успех издания тем, что журнал ориентирован на нужды массового рабочего читателя и профсоюзного работника. Журнал говорил простым языком с читателем. Рост популярности журнала стал импульсом к переименованию его в «Рабочую неделю». Что касается работы корреспондентов, то в начале 1925 г. их было 200–250 человек. К июню 1925 г. штат корреспондентов составлял 500 человек. Даже для современных реалий столицы это огромный штат. Ко второй половине 1925 г. у журнала было 50 000 подписчиков¹⁴¹.

К концу 1920-х гг. тиражи большинства журналов увеличились минимум в два раза, но были исключения. Журнал «Советский экран» в 1925 г. выходил тиражом 50 000 экз. В 1929 г. его тираж уменьшился до 35 000 экз. Журнал «Жизнь искусства» в 1925 г. — 25 000 экз. В 1929 г. — 30 000 экз. «Вестник работников искусств» в 1921 г. — 8 000 экз., в 1923 г. составлял 4 000 экз., а в 1925 г. — 20 000 экз. «Искусство в массы» в 1929 г. издавался тиражом 2 000 экз. Уже через год, в 1930 г., тираж составлял 10 000 экз. Тираж журнала «Жизнь искусства» в 1927 г. — 30 000 экз., в 1929 г. — 10 000 экз.

В приложении № 4 «Сравнительная таблица населения Москвы и тиражей журналов в 1920-е гг.» мы видим примерный охват населения города приведенными выше журналами. Несмотря на внушительные тиражи, они могли обеспечить приблизительно от 1,5 % до 2,5 % от населения столицы в середине десятилетия.

¹⁴¹ Рабочая неделя. 16 июня 1925 г. С. 1–2.

2.3. Оценка музеев представителями профессионального сообщества

1920-е гг. — это яркое время авангарда, период экспериментов в театре, музыке, литературе, изобразительном искусстве. Москва, как котел, в котором варят новую жизнь, по выражению М.А. Булгакова, была эпицентром культурной жизни и привлекала молодых творцов. В этот период в столицу часто приезжают иностранные гости: общественные и политические деятели, интеллектуалы, писатели, драматурги, искусствоведы и художники. Многие ехали в Москву с большими надеждами и ожиданиями изменений как в политической, так и в художественной жизни.

Американский историк искусства Альфред Барр по собственной инициативе путешествовал по СССР вместе с приятелем и будущим коллегой Джери Эбботом в декабре 1927 г. Сохранились воспоминания и дневники названных деятелей культуры о путешествиях в Россию. Для настоящего исследования большую ценность представляют именно дневники представителей музейного мира, которые ставили изучение музейного дела СССР, в частности, Москвы основной целью поездки.

Равный восторг у иностранных гостей оставил Музей нового западного искусства. Джери Эббот называет коллекцию потрясающей, Альфред Барр сравнивает ее с коллекциями Альфреда Барнса и Готлиба Фридриха Ребера, выдающимися собраниями западноевропейского искусства. Знакомство с древнерусской живописью в Москве у путешественников происходило благодаря коллекциям И.С. Остроухова. Альфред Барр и Джери Эббот обменивались с коллекционером книгами, общались. В их воспоминаниях остались впечатления от знакомства с директорами и заведующими и других музеев. Барр хорошо отзывается о директоре Музея нового западного искусства Б.Н. Терновце, описывает встречу с заведующим отделом современного искусства В.М. Мидлером.

Джери Эббот и Альфред Барр посещали и Музей фарфора. 11 февраля 1928 г. Эббот пишет: «увидел: [я] прекрасную экспозицию глиняной посуды,

о которой я ничего не знаю и не очень интересуюсь»¹⁴². Барр в этот же день заметил о посещении Музея фарфора, что это был «не слишком увлекательный час»¹⁴³. Впечатления иностранных гостей рознятся, что дает дополнительную информацию о том, как выглядели советские музеи со стороны.

В дневниках иностранных гостей присутствуют впечатления о посетителях музеев. На страницах дневников мы узнаем об уже хорошо нам знакомых формах работы, таких как экскурсии, пояснения. Джери Эббот, посетив Первый Музей новой западной живописи, также отметил огромное количество посетителей¹⁴⁴.

Пожалуй, самое сильное впечатление на Альфреда Барра произвел Музей живописной культуры. В своем дневнике он писал, что обнаружил «лучшую коллекцию великолепнейшей русской живописи XX века, куда лучше, чем в Третьяковке, не считая Бубнового Валета»¹⁴⁵. В одном из отчетных документов Музея Живописной культуры за период 1925–1928 гг. мы встречаем упоминание о том, что музей в 1928 г. посещали и другие иностранные гости: Диего Ривера, Анри Барбюс. Отмечалось, что все они «высоко оценивали достижения Музея живописной культуры, как в экспозиционной, так и в исследовательской части, выражая сожаления, что до последнего времени исследовательские труды Музея, за отсутствием средств, не опубликованы»¹⁴⁶.

Зафиксированы в дневниках иностранных путешественников посещение храмов и реакция на проводившуюся в те годы антирелигиозную пропаганду. 13 февраля 1928 г. Альфред Барр записал впечатления о визите в Исторический музей. Он пишет, что коллекцию древних икон открыли на

¹⁴² Пер. по: Abbott J. *Russian Diary, 1927–1928*. October. 2013. P. 220.

¹⁴³ Безрукова Н.Б. Музейная жизнь Москвы 1920-х годов в дневниках В. Бенямина, А. Барра и Дж. Эббота. Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры, № 2 (51). С. 30.

¹⁴⁴ Там же. С. 30.

¹⁴⁵ Там же. С. 32.

¹⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 664. Оп. 1. Д. 11 (2). Ед. хр. 164. Л. 224.

один день и снова закрыли, опасаясь, какое религиозное влияние она может оказать¹⁴⁷.

На страницах мемуаров и дневников отечественных музейных работников также запечатлена культурная жизнь Москвы 1920-х гг., в том числе жизнь музеев.

Существует дневник известного ученого, многолетнего сотрудника Императорского Российского, а затем Государственного исторического музея, специалиста по античной и отечественной нумизматике, археолога А.В. Орешникова. В записях, охватывающих период с 1913 по 1933 гг., А.В. Орешников описал и жизнь Москвы, и жизнь музейную. Дневники, которые велись на протяжении почти двадцати лет, являются важным источником, в которых зафиксированы события переломных лет русской истории. Последняя дневниковая запись была сделана А.В. Орешниковым за месяц до смерти.

В своем дневнике А.В. Орешников часто упоминает Оружейную палату, куда он являлся по долгу службы, так как в 1922 г. был назначен Н.И. Троцкой экспертом по ценностям, хранящихся в Оружейной палате. Также Орешников нередко описывает Румянцевский музей. Интерес к музеям художественного профиля у А.В. Орешникова почти не выражен. Можем предположить, что тому причиной отсутствие профессионального интереса к изобразительному искусству. Однако Орешников отметил в своем дневнике посещение выставок 1920-х гг. в Москве. Так, например, 18 марта 1923 г. он посетил в Румянцевском музее выставку «Искусство книги по собраниям Государственного Румянцевского музея». «Выставка очень интересна, есть великолепные и редкие экземпляры книг; выставлено несколько превосходных славянских лицевых рукописей XVI в.; народу масса, много знакомых»,¹⁴⁸ — читаем мы в дневнике. Мы видим, что Орешников оценивает

¹⁴⁷ Безрукова Н.Б. Музейная жизнь Москвы 1920-х годов в дневниках В. Бенямина, А. Барра и Дж. Эббота. Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры, № 2 (51). С. 31.

¹⁴⁸ Запись дневника. Орешников Алексей. 18 марта 1923 // Прожито [Электронный ресурс]. URL: <https://corpus.prozhito.org/note/154193> (дата обращения: 02.03.2025).

в первую очередь не саму выставку, а ее экспонаты. Он говорит о ценности книг, об их редкости, но не оставляет комментария относительно общей концепции экспозиции, выставочного дизайна или оформления витрин.

22 июня 1929 г. А.В. Орешников побывал в Третьяковской галерее, где отметил новую развеску, выполненную в хронологическом порядке. Он писал, что развеска позволила более ясно представить развитие живописи, однако отметил и недочеты в технической части: «К сожалению, некоторые картины неудачно повешены, блики на полотнах мешают видеть всю картину»¹⁴⁹.

Некоторые отзывы из дневника связаны с профессиональным интересом или служебными обязанностями. Так, 17 июля 1924 г. Орешников записывает, что в Историческом музее описал более 50 портретов, которые были присланы из Третьяковской галереи. Автор оставляет здесь место эмоциям, он пишет: «С тяжелым чувством описывал портреты, *interieur*'ы; к чему было разорять эти культурные гнезда!»¹⁵⁰

Анализируя записи А.В. Орешникова, стоит обратить внимание на то, что автору в 1924 г. было 69 лет, из которых он 41 год, сначала неофициально, а потом официально, работал в Историческом музее. Он обладал огромным опытом и профессиональными знаниями. Дневниковые записи охватывают и драматичные эпизоды музейной жизни страны: закрытия музеев, кражи. 16 апреля 1927 г. состоялось заседание Ученого совета Оружейной палаты в «Доме боярина» на Варварке. Директор Оружейной палаты Д.Д. Иванов сообщил на заседании о решении Главнауки закрыть Музей мебели, который на тот момент являлся филиалом Оружейной палаты. Однако «куда поместить все предметы из Музея мебели, никто из присутствовавших указать не мог»¹⁵¹.

30 апреля 1927 г. на очередном заседании Оружейной палаты обсуждалось, какие меры требуется принять против музейных краж ввиду

¹⁴⁹ Запись дневника. Орешников Алексей. 22 июня 1929 (9 июня) // Прожито [Электронный ресурс]. URL: <https://corpus.prozhito.org/note/156481> (дата обращения: 02.03.2025).

¹⁵⁰ Запись дневника. Орешников Алексей. 17 июля 1924 // Прожито [Электронный ресурс]. URL: <https://corpus.prozhito.org/note/154682> (дата обращения: 02.03.2025).

¹⁵¹ Запись дневника. Орешников Алексей. 16 апреля 1927 (3 апреля) // Прожито [Электронный ресурс]. URL: <https://corpus.prozhito.org/note/155685> (дата обращения: 02.03.2025).

кражи пяти картин из Музея изящных искусств. А.В. Орешников фиксирует, что «никаких мер не выработано»¹⁵². В 1920-е гг. кражи в музеях в Москве не были редкостью, об этом писали в газетах и журналах. Инцидент, который зафиксировал в своих записях Орешников, был описан в одном из номеров журнала «Прожектор»¹⁵³. Кража произошла в ночь с 24 на 25 апреля 1927 г. Было украдено пять картин. Это работа кисти Тициана «Се человек», Корреджио «Святое семейство», Дольчи «Иоанн Богослов», «Бичевание» XIII в., приписываемое Джунто Пизано. Самой страшной потерей стала кража «Христа» кисти Рембрандта. Способ кражи был варварский, так как холсты картин Тициана и Рембрандта были порезаны, центральная часть вырезана. Автор статьи Абрам Эфрос заканчивал статью словами: «Охрана музеев должна быть радикально улучшена»¹⁵⁴. Музеи не имели охранной сигнализации, меры по охране отсутствовали или были примитивными.

Эта кража стала одной из самых громких краж произведений искусства в XX в. К счастью, в 1931 г. бесценные картины были найдены. Вором оказался некто Федорович, который не смог сбыть холсты и поместил их в жестяные банки, а затем закопал в Подмоскowie, нанеся тем самым непоправимый урон холстам. На сегодняшний день все перечисленные картины, кроме «Христа» кисти Рембрандта (она была продана в одну из частных коллекций США в 1933 г.), находятся в ГМИИ им. А.С. Пушкина.

13 августа 1929 г. Орешников запишет, что начальник Главнауки М.Н. Лядов приказал закрыть Музей дворянского быта 1840-х гг., а затем организовать в нем студенческое общежитие. Музей был в итоге закрыт в 1929 г., а его коллекции переданы в Исторический музей, филиалом которого он являлся с 1922 г. Музейная жизнь 1920-х гг. в записях А.В. Орешникова предстает в контексте эпохи, многие описываемые Орешниковым детали

¹⁵² Запись дневника. Орешников Алексей. 30 апреля 1927 (17 апреля) // Прожито [Электронный ресурс]. URL: <https://corpus.prozhito.org/note/155699> (дата обращения: 02.03.2025).

¹⁵³ Прожектор. № 9 (103). Абрам Эфрос. «Кража из Музея изящных искусств». С. 27–28.

¹⁵⁴ Там же. С. 28.

связаны с Историческим музеем, хранителем которого он проработал большую часть жизни.

Сохранились воспоминания о Москве 1920-х гг. советского и российского искусствоведа, критика, музейного работника А.Д. Чегодаева. В 1923–1926 гг. А.Д. Чегодаев работал научным сотрудником Музея Л.Н. Толстого. У Чегодаева был глубокий профессиональный интерес к музеям, он не мог их не посещать и стремился быть в курсе событий музейной жизни. Впервые попав в Музей Л.Н. Толстого, А.Д. Чегодаев был поражен. Музей «представлял собой скопление разного вздорного хлама: портреты Толстого, сделанные из тряпок или сосновых шишек, галстуки и чайники с портретами Толстого, десятка три заржавевших и пыльных венков с могилы Толстого с грязными лентами и прочая ерунда такого же уровня»¹⁵⁵. Чегодаев посещал множество музеев не только Москвы, но и других городов. Из московских есть записи о Музее изящных искусств, Румянцевском музее, Третьяковской галерее, Музее иконописи и живописи (собрание И.С. Остроухова), Музее живописной культуры, Музее нового западного искусства.

А.Д. Чегодаев описывал свои впечатления на профессиональном языке, фиксировал определенный этап развития музея. Например, о Третьяковской галерее он писал, что «увидел в ее расцвете, в лучшей экспозиции из всех, какие в ней были, устроенной Н.Г. Машковцевым и А.М. Эфросом»¹⁵⁶. Про Музей нового западного искусства он писал с точки зрения историка искусства, отмечая полноту собрания и роль, которую сыграло знакомство с полотнами импрессионистов в его будущей жизни, поэтически отмечая, что

¹⁵⁵ Моя жизнь и люди, которых я знал Чегодаев Андрей Дмитриевич // ВикиЧтение [Электронный ресурс]. URL: <https://biography.wikireading.ru/225947?ysclid=lirtfgp8z3396972431> (дата обращения: 02.03.2025).

¹⁵⁶ Там же.

художественные музеи в Москве и Ленинграде «были тем миром, в котором жила моя душа»¹⁵⁷.

Мемуары советского музейного деятеля, педагога, знатока экскурсионного дела Лазаря Владимировича Розенталя живо описывают его годы работы в Третьяковской галерее, дают яркие портреты современников: И.С. Остроухова, И.Э. Грабаря, А.М. Эфроса и др. Записи Розенталя необычайно живы и представляют музейную жизнь интересующего нас периода с детальными подробностями касаясь устройства экспозиций, выставок и взаимодействия с художниками.

Замечания Л.В. Розенталя о художественных музеях Москвы исследуемого периода точны и оригинальны. Будучи сотрудником Третьяковской галереи, он являлся современником знаковых для этого музея процессов: перевески экспозиции, которую подготовил А.М. Эфрос («Лишь к концу 20-х годов Абрам Эфрос решил наконец молниеносно, и притом вполне толково, осуществить новую экспозицию искусства конца XIX и начала XX века»¹⁵⁸), создания «марксистской» экспозиции 1929 г., о которой вполне неместно отзывался («Прошло немного времени, и самозванно марксистское музейное экспериментаторство впало в немилость».¹⁵⁹).

Для понимания контекста выставочной деятельности 1920-х гг. ценны замечания Л.В. Розенталя о выставках Музея изящных искусств. Его оценка содержит неожиданные выводы, что выделяет ее на фоне мнений современников. Непрофильные выставки, которые музей организовывал на условиях арендной платы, о чем пойдет речь в следующей главе, по мнению Розенталя, являлись «приманкой» для посетителей, так как ни античные

¹⁵⁷ Моя жизнь и люди, которых я знал Чегодаев Андрей Дмитриевич // ВикиЧтение [Электронный ресурс]. URL: <https://biography.wikireading.ru/225947?ysclid=lirtfgp8z3396972431> (дата обращения: 02.03.2025).

¹⁵⁸ Непримечательные достоверности: свидетельские показания любителя стихов начала XX века / Л.В. Розенталь. М., Новое литературное обозрение, 2010. С. 82.

¹⁵⁹ Там же.

статуи, ни иностранные картины, ни даже само здание музея не вызывали интереса¹⁶⁰.

Л.В. Розенталь писал, что выставки в Музее изящных искусств «были до курьеза разнообразными»¹⁶¹. По его воспоминаниям, он даже испытывал чувство негодования из-за их ничтожности и обманности. Анализируя воспоминания Розенталя о выставках Музея изящных искусств, приходим к выводу, что как раз благодаря таким, казалось бы, случайным выставкам у некоторых представителей профессионального сообщества музеев возникал интерес. То есть привлекательными для знатока являлись не постоянная экспозиция и не коллекция живописи, а именно временные выставки, несмотря на свое несоответствие профилю музея старого западного искусства.

Записи Розенталя о Музее нового западного искусства вполне подтверждают воспоминания его современников, как отечественных, так и зарубежных коллег, речь о которых шла выше. До визита в собрания С.И. Щукина и И.А. Морозова Л.В. Розенталь прекрасно был знаком с коллекциями по репродукциям. Он отмечал, что проникнуть в особняк Морозова ему удалось только после национализации собрания. Из записей Розенталя мы узнаем о качестве экспозиции, по его мнению, она была толковой; о качестве самих произведений искусства. Давая высшую оценку Музею нового западного искусства, характеризуя его как наиболее современный из отечественных музеев, школу хорошего вкуса, Розенталь говорит о нем с необычайной теплотой и сожалеет о его судьбе.

В предыдущей главе уже было обозначено значительное увеличение числа музеев в 1920-е гг. В данной главе показана их принципиально бóльшая открытость и доступность, чем это было до революции. Многие из собраний

¹⁶⁰ Непримечательные достоверности: свидетельские показания любителя стихов начала XX века / Л.В. Розенталь. М., Новое литературное обозрение, 2010. С. 86.

¹⁶¹ Там же.

после национализации стало вообще доступно впервые, например, коллекция И.А. Морозова.

В музей пришел совершенно новый посетитель, рабочий класс, и он же сразу стал самым массовым и основным посетителем музея. В первую очередь на него стал ориентироваться музей в своей работе, как по вовлечению в мир культуры, так и по марксистской пропаганде. Посещаемость музеев быстро росла, несмотря на все сложности труда и быта населения столицы.

Именно в 1920-е гг. музей получил возможность занять значимое место в жизни большинства населения Москвы, а население — в музее бывать. Далеко не все смогли или захотели этим воспользоваться, но именно в это время начинает формироваться культура посещения музеев среди тех, кто их раньше не посещал их и даже не знал об их существовании.

На новую аудиторию была ориентирована и пресса. Потенциального массового посетителя, получившего возможность видеть музей, но часто даже не догадывающегося о ней, усиленно вводили в музейную и культурную среду. Статьи о выставках в периодической печати 1920-х гг. выполняли просветительскую функцию; ожидаемо, что в основном в них не ставились профессиональные вопросы об экспозиционно-выставочной деятельности. Авторы уделяли большое внимание биографии художника, особенностям его творчества, рассматривали значимость произведений в деле воспитания масс.

Исходя из тиражей журналов мы видим, что в основном они имели довольно низкий охват населения, это вызывает вопрос о том, могла ли доходить информация о музеях и выставках до своего адресата. Но важно, что у населения в принципе появилась возможность узнавать о музейном мире, чего раньше не было.

На протяжении 1920-х гг. формируется отношение к выставке как к форме музейной работы, что находит отражение в статьях. Если в начале 1920-х гг. в текстах делается акцент на художнике, его творческих поисках, то во второй половине 1920-х гг. ситуация начинает меняться. В отдельных публикациях выставку пытаются осмыслить как форму, критически оценивая

развеску, состав, принципы, цели и задачи выставки. Отсутствие в большинстве статей анализа экспозиции и выставочного дизайна говорит о том, что профессиональный язык в те годы еще не сформировался, терминология была не выработана, а само отношение к музейной выставке еще не оформилось — мы видим начало этого пути.

Подтверждение этому мы находим в дневниках и мемуарах музейных работников. В 1920-е гг. впечатлений о выставках как форме работы встречается крайне мало. Выставки явно еще не стали важной составляющей культурной жизни, мода на посещение выставок в те годы отсутствовала.

Ситуация в музейном мире 1920-х гг. и, соответственно, роль музея в культурной жизни представляется двойственной. С одной стороны, появились совершенно новые условия и возможности: у музейщиков — делать экспозиции и выставки, у широкой публики — их посещать, у профессионалов — говорить на формирующемся профессиональном языке, с другой стороны — полноценно реализовать эти возможности не удавалось. Но, несмотря на все трудности, именно 1920-е гг. заложили основу будущего развития.

ГЛАВА 3. ОСОБЕННОСТИ ВЫСТАВОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МУЗЕЕВ МОСКВЫ В 1920-Е ГГ.

3.1. Материальные условия организации выставок

Материальные условия существования художественных музеев в начале 1920-х гг. были тяжелейшими. Музеи стали государственными, что помогло сохранить коллекции от гибели в ходе Гражданской войны и разрухи, но финансирование музеев фактически прекратилось, сотрудники работали за паек. Не хватало площадей, кадров, оборудования.

Постоянные экспозиции художественных музеев после революции 1917 г. долгое время находились в статичном состоянии, словно никакой революции не произошло. Этот период выразительно описывал А.А. Федоров-Давыдов: «...Академический покой и невозмутимое безразличие музейных зал стояли в кричащем противоречии с бурлившей за их стенами горячей и взволнованной, кипучей и энергичной жизнью советской стройки»¹⁶². Понадобится несколько лет, чтобы изменить ситуацию, наладить внутримузейную работу, приступить к созданию музейных выставочных проектов. Частично сохранившаяся документация о хозяйственной деятельности музеев позволяет реконструировать: как, в каких условиях, на какие средства, используя какое оборудование создавались музейные выставки в первые послереволюционные годы. Материальные условия музейной работы во многом определили не только количество и масштабы выставок, но и технологии их организации, концептуальные замыслы, режим функционирования.

Музейные здания нуждались в ремонте, они не отапливались, в некоторых не было проведено электричество вплоть до конца 1920-х гг. (Третьяковская галерея). Музеи не имели ресурсов (как человеческих, так

¹⁶² Федоров-Давыдов А. Советский художественный музей. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. С. 49.

и материальных) работать каждый день, они функционировали 3–4 дня в неделю по 4–6 часов. Для 1920-х гг. это были общие причины, затруднявшие выставочную работу всех музеев. Более того, были проблемы с поиском и инвентаризацией самих музейных предметов. Как красноречиво отмечалось в каталоге выставки Театрального музея им. А.А. Бахрушина «В память 100-летия со дня рождения А.Н. Островского»: «[...] отсутствие технических средств, служебного персонала, неотопливаемость в течение ряда лет помещения, — всё это затрудняло работу не только по установке предметов, но и по разыскиванию их в самом Музее»¹⁶³. Но всё-таки каждый конкретный музей сталкивался со специфическими проблемами.

В Государственном музее нового западного искусства организацию выставок затруднял процесс слияния двух отделов, реорганизация, хотя фонды и квалификация коллектива позволяли развернуть выставочную работу. В 1923 г. произошло формальное объединение двух Музеев новой западной живописи. Первый музей новой западной живописи становится первым отделением ГМНЗИ, Второй — вторым соответственно. Данная мера была необходима для координации работы двух музеев, коллекции которых по своему составу были чрезвычайно близки друг другу. Лишь осенью 1924 г. удалось реализовать первую выставку после того, как Музей завершил оформление основной экспозиции и смог переключить внимание на налаживание выставочной работы. Это была выставка французского рисунка, организованная в Щукинском отделении. В Морозовском отделении первая выставка состоялась в 1925 г. («Немецкое искусство последнего пятидесятилетия»). В 1926–1927 гг. ГМНЗИ устраивает одновременно в двух зданиях выставки на одну и ту же тему — Поля Сезанна (1926 г.), Поля Гогена, Винсента Ван Гога и выставку новых приобретений (1927 г.).

В январе 1928 г. в Щукинском отделении проходила выставка американского художника российского происхождения Луи Лозовика. Эта

¹⁶³ Каталог выставки в память 100-летия со дня рождения А.Н. Островского. М., 1923. С. 1.

выставка закрывает этап организации выставочной работы на двух площадках. Последующее в скором времени объединение двух отделений музея в одном здании и пополнение фондов приведут к более налаженной выставочной работе.

В 1928 г. Наркомпрос принял окончательное решение об объединении в одном здании обоих отделений музея. Подобная мера нужна была для того, чтобы избежать параллелизма и ненужной траты ресурсов на работу: как финансовых, так и физических. По мнению музейных сотрудников, в частности, директора Б.Н. Терновца, объединение музея позволило систематизировать работу, развернуть единую научно-исследовательскую деятельность, планомерно раскрыть эволюцию нового западного искусства. В результате объединения двух отделений музея в бывшем Морозовском особняке оказалась неизбежна перестройка здания: был надстроен третий этаж и пристроен флигель во дворе. Перестройка позволила временно использовать залы под выставки, не создавая новую постоянную экспозицию.

Начиная с 1929 г. ГМНЗИ разворачивает большую выставочную работу уже в одном здании Музея. Уровень этой работы музейные работники будут стараться поддерживать до последних лет существования институции. Помимо этого, в 1929–1930 гг. ГМНЗИ начинает практику организации передвижных выставок в различных учреждениях Москвы и других городов.

Выставочную деятельность *Музея живописной культуры* чрезвычайно затрудняли постоянные переезды музея и угрозы ликвидации или слияния с другими учреждениями. В 1919–1921 гг. музей располагался по адресу ул. Волхонка, д. 14. В начале 1922 г. музей был переведен в бывший Дворец Искусств на ул. Поварской, д. 52¹⁶⁴. Только лишь 15 октября 1922 г. Музей живописной культуры смог открыться для публики, так как до этого все его коллекции были свернуты. С начала 1924 г. собрание музея переместилось на

¹⁶⁴ Городская усадьба Соллогуба. С 1921 по 1925 гг. в здании располагался Высший литературно-художественный институт имени В.Я. Брюсова. Ныне особняк занимает Международное сообщество писательских союзов.

ул. Рождественка, д. 11, в здание ВХУТЕМАСА. Только в ноябре 1924 г. удалось развернуть экспозицию и открыть музей для публики. В здании ВХУТЕМАСА музей существовал до 1928 г. В сентябре 1928 г. его вновь перевели в другое помещение — в здание Политехнического музея, однако экспозиция открыта так и не была. Музей живописной культуры — единственный художественный музей Москвы 1920-х гг., который не имел постоянного адреса и страдал от постоянных переездов и вынужденных свертываний экспозиции.

Музей в период закрытия поддерживал нарком просвещения А.В. Луначарский и художественная общественность. 16 января 1922 г.¹⁶⁵ и 16 февраля 1922 г.¹⁶⁶ Луначарский направлял запрос в Главнауку с просьбой предоставить музею помещение для развертывания экспозиции в отсутствие площадей. И уже 28 февраля 1922 г. художественный отдел Главнауки направил Александру Родченко уведомление, что МЖК предоставляется помещение библиотеки Лито¹⁶⁷ на Волхонке (в ГАРФ сохранилось письмо от 5 апреля 1922 г.¹⁶⁸ Общества художников «Мир искусства», подписанное председателем Общества Аристархом Лентуловым в защиту музея).

Помимо постоянных переездов, на деятельность МЖК влияли бюрократическая неразбериха и игнорирование проблем музея вышестоящими органами. О тяжести ситуации свидетельствует письмо заведующего музеем Александра Родченко в художественный отдел от 21 декабря 1921 г.: «Секретарю не дан обещанный паек и секретаря нет. Денег нет. Машинка сломана. Всё окончательно встало»¹⁶⁹. Переписка Родченко с представителями государственного аппарата свидетельствует, что для нормального функционирования музея требовались невероятные моральные усилия.

¹⁶⁵ РГАЛИ. Ф. 664. Оп. 1. Д. 1. Л. 138.

¹⁶⁶ ГАРФ. Ф. А-2307. Оп. 3. Д. 209. Л. 10.

¹⁶⁷ Там же. Л. 15.

¹⁶⁸ ГАРФ. Ф. А-2307. Оп. 3. Д. 209. С. 35.

¹⁶⁹ Там же. Л. 3.

В МЖК происходила частая смена руководителей. Несмотря на то, что Государственный Художественный Комитет осознавал необходимость незамедлительного принятия мер для улучшения условий работы музея, кардинальных перемен не произошло. 16 мая 1922 г. Александр Родченко просит освободить его от занимаемой должности заведующего. Ходатайство А.М. Родченко об отставке было удовлетворено почти два месяца спустя. 7 июля 1922 г. на должность заведующего МЖК по протекции Д.П. Штеренберга¹⁷⁰ был назначен художник П.В. Вильямс.

Согласно свидетельству Вильямса, переговоры по вопросу помещений с представителями Литературно-художественного института заняли две недели. Помог навести порядок Мерлин (*в документе указан без инициалов; видимо, имеется в виду Мерлин Митрофан Николаевич — в 1920–1924 гг. заведующий музейными зданиями Наркомпроса РСФСР — Н.Б.*), и музей смог наконец-то начать работу по экспозиции и разработке плана развески¹⁷¹. В его распоряжении было всего четыре комнаты и коридор — развернуть в них полную экспозицию, задействовав бóльшую часть картин, было невозможно. Каждый художник был представлен 1–2 картинами, что не могло демонстрировать эволюцию живописного языка. Первая выставка картин в новом здании была открыта в начале декабря 1922 г. На ней были представлены работы молодых мастеров.

24 апреля 1924 г. в художественном отделе Главнауки была получена докладная записка «О музее Живописной культуры», в которой критиковалась деятельность МЖК, подводились итоги работы не только московского музея,

¹⁷⁰ Письмо Д.П. Штеренберга заведующему художественным отделом Главнауки тов. Радионову с резолюцией руководителя Главнауки И.И. Гливенко: «Назначение студента, у которого не может быть достаточно времени для данной работы, считаю нецелесообразным. 16 VI 22». (вх. от 8 июня 1922 г. ГАРФ. Ф. А-2307. Оп. 3. Д. 209. Л. 39.). Также повторное письмо Д.П. Штеренберга от 23 июня 1922 г. с повторным обращением о принятии Вильямса на должность заведующего с резолюцией И.И. Гливенко «Назначить». ГАРФ. Ф. А-2307. Оп. 3. Д. 209. Л. 40. Данное назначение вызвало недовольство со стороны ИНХУКа, так как Институт намеревался поставить на эту должность своего члена.

¹⁷¹ ГАРФ. Ф. А-2307. Оп. 3. Д. 209. Л. 88.

но и провинциальных музеев живописной культуры. Автор докладной пришел к выводу, что МЖК принципа живописной культуры выявить не смог и образа данной культуры не дал. В контексте дальнейшей судьбы МЖК утверждалось, что музей не подлежит расширению, он «должен быть профильтрован с установленной нами точки зрения»¹⁷². Говорилось о том, что МЖК является собой памятник изживаемого кризиса культуры. Несмотря на то, что роль МЖК в формировании современной культуры и искусства была нивелирована автором, говорилось, что музей должен быть сохранен как собрание художественных произведений определенной эпохи — эпохи культурного распада, — а также что МЖК требуется развернуть для обозрения, при этом значение его должно раскрываться в ряде лекций и изданий. Наименование МЖК, по мнению автора записки, требовалось изменить ввиду того, что оно не соответствовало содержанию и значению музея. Несмотря на то, что автор остался анонимным, этот документ отражает еще одну точку зрения на Музей живописной культуры. Можем предположить, что такой же точки зрения придерживался еще ряд руководителей, что стало одной из причин ликвидации музея.

Несмотря на тяжелое хозяйственное положение, частую смену адресов и переезды, музейные работники по мере сил продолжали научную, выставочную деятельность. В 1925–1926 гг. в Музее живописной культуры был создан аналитический кабинет, проводилась экспозиционно-выставочная работа, расширилась библиотека-читальня. За период с 1922 по 1928 гг. МЖК провел следующие выставки: «Первая выставка проекционистов», выставка работ К.С. Малевича, выставка П.В. Митурича (декабрь 1922 г.), выставка А.А. Борисова (май 1923 г.), Л.С. Поповой, «Первая выставка ОСТ», выставка работ ленинградских изо-кружков, «15 лет левых течений в русской живописи», выставка работ Д.П. Штеренберга, «Третья выставка ОСТ» и др.

¹⁷² ГАРФ. Ф. А-2307. Оп. 3. Д. 209. Л. 23.

(приложение № 3. Список выявленных временных выставок, проведенных в художественных музеях Москвы в 1920-е гг.).

Более активную выставочную деятельность было невозможно развернуть из-за задержек финансирования со стороны художественного отдела Главнауки и отсутствия помещений. Так, в ноябре 1925 г. был зафиксирован акт нахождения в вестибюле музея парикмахерской. «Парикмахер работает в часы закрытия Музеев, для чего имеет ключ от входной двери»¹⁷³. В подобной ситуации затруднительно было не только организовывать выставки, но и сохранить произведения искусства от угрозы хищения или ущерба.

На 1925–1926 гг. музеем был намечен ряд передвижных выставок, выявляющих различные методы в живописи. Также в этот период были запланированы выставки-передвижки в рабочих клубах с лекциями от сотрудников музея.

Музею живописной культуры отводилась роль экспериментального отдела ГТГ. Из обращения Галереи в Наркомпрос читаем: «[...] 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 служить пополнением, как для основной галереи, так и для других столичных и провинциальных музеев»¹⁷⁴.

Однако, как следовало из отчетного документа «Структура Музея Живописной культуры. Организация и объем выполненных работ за трехлетие 1925–1928 гг.», МЖК работал «на началах автономии и по мере необходимости, определяемой процессом и течением работы, отчитывается

¹⁷³ РГАЛИ. Ф. 664. Оп. 1. Ед. хр. 11 (1). Л. 75.

¹⁷⁴ Адаскина Н. Государственная Третьяковская галерея и Музей живописной культуры: к истории взаимоотношений // Авангард и остальное. Сборник статей к 75-летию А.Е. Парниса. М.: Три квадрата. 2013. С. 716.

непосредственно перед Гавнаукой»¹⁷⁵. Поэтому филиалом Третьяковской галереи в современном нам понимании филиальной сети МЖК не являлся.

Государственная Третьяковская галерея в 1920-е гг. продолжала пополняться коллекциями и собраниями других музеев, закрытых по разным причинам. Важной вехой в истории развития Галереи явилось включение в ее структуру в 1924 г. целого ряда институций: Рогожско-Симоновского музея (Пятого пролетарского музея Рогожско-Симоновского района), Музея живописной культуры, Цветковской галереи, Музея иконописи и живописи И.С. Остроухова. Эти музеи получали статус отделов или филиалов ГТГ. Структурные реорганизации и большой наплыв коллекций также усложняли выставочную работу. Галерея была единственным художественным музеем Москвы, в который было включено такое количество филиалов. Это было обусловлено генеральной идеей строительства музейной сети.

Третьяковская галерея, как и другие музеи Москвы, испытывала колоссальные хозяйственно-бытовые проблемы. О состоянии выставочных залов в начале 1920-х гг. мы узнаем из отчетов Рабоче-крестьянской инспекции. Так, в отчете от 5 августа 1922 г. читаем: «Стекла из крыш ежедневно валются во внутрь. Было несколько случаев поранений посетителей. Повреждены несколько картин»¹⁷⁶.

К концу 1920-х гг. ситуация не изменилась. Из протокола заседания правления ГТГ от 23 ноября 1927 г.: «В ноябре 1922 г. в Галлерее констатировано общее отпотевание, связанное с промедлением застекления Галлерей, приведшее к порче художественных произведений (отпотевание картин, разложение лака и т.д.). В большей или меньшей степени эти явления повторялись при начале каждого отопительного сезона, что указывает на то, что дефекты здания Галлерей и его технического оборудования до сего

¹⁷⁵ РГАЛИ. Ф. 664. Оп. 1. Д. 11 (2). Ед. хр. 164. Л. 225.

¹⁷⁶ ГАРФ. Р4085, 12А. Д. 336. Л. 43.

времени остаются неустранимыми»¹⁷⁷. Заметим, что электричество в музее было проведено лишь в 1929 г.

Как следует из доклада А.В. Бакушинского на заседании научных сотрудников ГТГ по вопросам экспозиции от 5 июля 1926 г., в Государственной Третьяковской галерее до 1926 г. не было помещений под временные выставки. Бакушинский подчеркивал важность помещения под организацию выставок, так как они являются «живой связью Галереи с современностью»¹⁷⁸. Он отчетливо видел связь Третьяковской галереи с современными художественными процессами. Мы видим, что меняется отношение к выставке, но единого мнения тогда еще не сложилось.

Филиал Третьяковской галереи *Музей иконописи и живописи* (Трубниковский переулок, д. 17) в своих помещениях временные выставки не устраивал. Ведение выставочной деятельности заключалось в выдаче произведений из фондов музея на выставки, проводимые в залах Третьяковской галереи, в ГМНЗИ, в другие музеи. В период с 1 октября 1923 г. по 1 октября 1924 г. из фондов музея иконописи и живописи были направлены картины на юбилейные выставки В.Д. Поленова, И.Е. Репина (ГТГ) и на выставку современных западных мастеров в Первый Музей новой западной живописи. Организация временных выставок была невозможна из-за нехватки площадей. Музей был редко открыт для посетителей. Так, с октября 1925 г. по октябрь 1926 г. он был открыт три дня в неделю. А с октября по ноябрь 1925 г. вовсе был закрыт на ремонт.

Музей изящных искусств в начале 1920-х гг. находился в состоянии разрухи, в откровенно бедственном положении, — в эти годы он едва не погиб. Судьбу музея обсуждали правление Университета и музейный отдел Главнауки. Заботы о его материальном положении взять на себя не могло ни одно, ни другое учреждение.

¹⁷⁷ ОР ГТГ. Ф. 8П. Оп. 1. Ед. хр. 151. Л. 62.

¹⁷⁸ ОР ГТГ. Ф. 8П. Оп. 1. Ед. хр. 121. Л. 9.

В музейный отдел Главнауки от коллегии НК РКИ, а именно от Инспекции просвещения и пропаганды в 1920-е гг., нередко поступали отчеты и докладные записки, свидетельствующие о состоянии музея. Не раз правление Университета обращалось в высшие инстанции с сообщениями о том, в каком бедственном положении находится музей. Летом 1921 г. остро встал вопрос о передаче здания в ведение Главмузея. По этому поводу была созвана комиссия при академическом центре Наркомпроса и было сделано соответствующее постановление. Однако планам не суждено было реализоваться. Главмузей, равно как и сменившей его музейный отдел Главного управления научных учреждений, не мог обеспечить должное состояние здания.

В заключении по вопросу о Музее изящных искусств от 22 июня 1922 г. читаем: «<...> громадный музей копий и слепков слишком большая роскошь для современной Москвы, а на компромисс на уступки музейных помещений правление Университета идти не желает»¹⁷⁹. Из отчета от правления Первого Московского государственного института в инспекцию просвещения и пропаганды Народного комиссариата рабоче-крестьянской инспекции мы узнаем, что в течение пяти лет, с июня 1917 г. по июнь 1922 г., здание Музея изящных искусств не отапливалось¹⁸⁰.

До ноября 1923 г. Музей изящных искусств находился в ведении правления Первого Московского государственного университета, бюджет которого не позволял выдавать кредиты на содержание здания. В докладе управляющего инспекцией отмечалось: «Выяснено полное разрушение здания музея вследствие продолжительного отсутствия ремонта и неотопления в течение пяти лет. Благодаря этому перед музеем стоит несомненная угроза гибели всех его сокровищ»¹⁸¹. Инспекция просила музейный отдел Главнауки в недельный срок «обсудить вопрос о возможности более рационального

¹⁷⁹ ГАРФ. Р4085 12А. Д. 336. Л. 32.

¹⁸⁰ ГАРФ. Р4085 12А. Д. 336. Л. 33.

¹⁸¹ Там же. Л. 31.

использования здания Музея изящных искусств и представить план такого использования на заключение инспекции»¹⁸².

В отчете по работе Музея за период с 16 ноября 1923 г. по 1 октября 1924 г. читаем: «Выставок только две, так как все силы научных работников Музея были направлены на восстановление и пополнение *нормальной* (*курсив мой — Н.Б.*), постоянной экспозиции в залах Музея, постепенно, в связи с ходом ремонта, открывающихся вновь для обозрения»¹⁸³. В этом же отчете говорилось о невозможности выделить помещение для устройства временных выставок — даже один зал, так как все свободные залы планировалось использовать под картинную галерею, гравюрный кабинет и библиотеку. Активная выставочная деятельность начнется в музее только к 1925 г.

Организации выставок мешала нехватка площадей. Площадь Музея иконописи и живописи составляла 120 кв. саженей или 546,27 кв. м. Общая полезная площадь Первого отделения Музея новой западной живописи составляла 487,5 кв. саженей или 2219,2 кв. м. Музей занимал 173 кв. саженей или 787,5 кв. м. Общая полезная площадь Второго отделения — 469 кв. саженей или 2135 кв. м. Площадь Музея живописной культуры в то время, когда он располагался на ул. Рождественка, д. 11, в помещении ВХУТЕМАС, — 378 кв. м., это квадратура всех помещений для научных и учебных целей.

Острой проблемой для некоторых музеев являлось то, что помещения музея были отданы под жилье посторонних лиц с членами семей. Это создавало ряд бытовых неурядиц и существенно ограничивало экспозиционно-выставочные площади музея. По данным на февраль 1926 г., в Первом отделении Музея новой западной живописи проживало 50 сотрудников музея и членов их семей¹⁸⁴, во Втором — 45 сотрудников и членов их семей, 41 посторонний с членами семей¹⁸⁵. Количество комнат,

¹⁸² ГАРФ. Р4085 12А. Д. 336. Л. 31.

¹⁸³ ОР ГМИИ. Отчеты. Ед. хр. 430.

¹⁸⁴ ОПИ ГИМ. Ф. 54. Ед. хр. 566. Л. 45.

¹⁸⁵ ОПИ ГИМ. Ф. 54. Ед. хр. 566. Л. 46.

закрепленных за музеем (Первое отделение), — 18. Под жилье сотрудников — 17. Под жилье посторонних — 27¹⁸⁶. Во Втором отделении Музея под жилье было отведено 50 комнат, из них под жилье сотрудников музея было отдано 24¹⁸⁷.

В связи с тем, что в 1920-е гг. во многих музеях документооборот не велся систематически, не вся деятельность музеев фиксировалась документально, возникают трудности при определении затрат на ту или иную выставку. В Музее живописной культуры за период 1927–1928 гг. всего на выставки было истрачено 450 руб.¹⁸⁸ На эту сумму было организовано три выставки, при этом обозначенная сумма была израсходована на расклейку афиш и пригласительные билеты. В среднем каждая из трех выставок обошлась в 150 руб. Согласно Постановлению ЦК ВКП(б) от 7 мая 1928 г. партмаксимум был определен в 225 руб. в месяц (2700 руб. в год)¹⁸⁹. Таким образом, затраты на выставки за два года примерно приравнивались к двум партмаксимумам¹⁹⁰, то есть к двум зарплатам сотрудника на руководящей должности.

Из годового отчета ГТГ за 1924–1925 гг. мы узнаем о расходах на выставки в указанный период. Сумма затрат по выставкам по государственному бюджету составляла 393 руб. 16 коп.¹⁹¹ Для сравнения в 1925 г. минимальная заработная плата рабочего составляла 40 руб. в месяц. Очевидно, что на столь небольшую сумму вести качественную выставочную работу было невозможно. В среднем в этот период в ГТГ проводилось 4–5 выставок в год. Следовательно, затраты на одну выставку составляли в среднем порядка 100 руб.

¹⁸⁶ Там же. Л. 45.

¹⁸⁷ Там же. Л. 46.

¹⁸⁸ РГАЛИ. Ф. 664. Ед. хр. 1. Д. 11 (2). 164. Номер листа не указан.

¹⁸⁹ Головин С.А. Имущественная дифференциация доходов населения СССР в 20–30-е годы XX века / 30-е годы XX века. // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки: Научный журнал. 2008. №. 11 (66). С. 181.

¹⁹⁰ Партмаксимум — максимальный месячный оклад члена партии ВКП(б), занимающего руководящую должность на предприятии или в учреждении.

¹⁹¹ ОР ГТГ. Ф. 8II. Оп. 1. Ед. хр. 73. Л. 4.

В создании выставок принимали непосредственное участие научные сотрудники музея. Подготовка выставки начиналась, как правило, с заседания Ученого совета, на котором проходило обсуждение установки (*концепции* — *Н.Б.*) выставки, состава экспонатов, организационных вопросов. Исходя из концепции, научными сотрудниками подбирались экспонаты. Этот процесс отображен в протоколах заседаний Ученого совета, которые сохранились в ГМИИ им. А.С. Пушкина и ГТГ. Из-за отсутствия целостного корпуса источников невозможно установить, проходила ли подобная заседаниям Ученого совета процедура в других художественных музеях Москвы. Но можно предположить, что процесс создания выставок в крупных музеях был аналогичным описанному выше.

Протоколы заседаний фиксировали не только прения или обсуждения названия выставки, ее концепции (говоря языком 1920-х гг., ее установки), но и дискуссии относительно состава экспонатов, их расположения, этикетажа и каталога. Современный нам метод работы с тематико-экспозиционным планом (ТЭП), научно-методическим документом, который определяет состав и основные характеристики экспозиционных материалов, их группировку для создания экспозиционных комплексов, в 1920-е гг. не использовался. Его заменял общий список экспонатов с указанием названия, авторства, техники и размеров, в котором отсутствовали фотографии экспонатов. Изготовление фотографий в то время было трудоемким, и никому не приходило в голову иллюстрировать ими списки. Схема развески, как правило, рисовалась от руки, карандашом или тушью.

В выставочной работе в первой половине 1920-х гг. отсутствовала практика страхования экспонатов при транспортировке и экспонировании. Как правило, выдачу экспонатов из одного музея в другой сопровождала расписка сотрудников музея, которые были ответственны за передачу. Нормальной практикой того времени являлись расписки, написанные от руки, чернилами или карандашом, а не напечатанные на пишущей машинке. Для

страхования в то время не существовало законодательной базы, да и саму потребность в этом, видимо, осознали не сразу.

Этикетаж к выставкам вплоть до середины 1930-х гг. изготавливался вручную. В 1933 г. А.А. Федоров-Давыдов объяснял отсутствие этикетаж к некоторым экспонатам в Третьяковской галерее нехваткой фанеры, стекла и гвоздей¹⁹².

По причине отсутствия качественной и подробной документации невозможно установить ряд затрат на специализированное экспозиционное оборудование (изготовление витрин, стендов, крепления, остекление витрин, перегородки, освещение). Зачастую по косвенным данным мы устанавливаем те или иные факты. Исходя из фотографий выставок периода 1920-х гг., можно заключить, что музейное оборудование не отличалось разнообразием, многофункциональностью, высоким техническим уровнем и качеством исполнения. Также на выставках не было попыток организовать пространство и оформить выставку в соответствии с ее тематикой. При этом известно, что еще до революции в Москве и Петербурге проходили выставки, оформленные художниками в духе современного нам подхода, отражающего характер и настроение проекта. Примером могут служить выставка «Голубая роза» 1907 г., организованная в Москве (18 марта – 29 апреля 1907 г., Мясницкая ул., дом Кузнецова), и выставка группы «Треугольник», проходившая весной 1910 г. в Бюро Надежды Добычиной в Санкт-Петербурге.

Организаторы выставки «Голубая роза» придали большое значение ее оформлению, которое соответствовало цветовой гамме произведений искусства в экспозиции. Помимо специального цветового решения для стен, выставку дополняли звуки музыки и запах свежих цветов. На выставке «Треугольник» в Бюро Добычиной стены были затянуты дерюгой, и эта же ткань использовалась для обложки каталога. Оба эти примера показывают, что

¹⁹² Цит. по: Ефиц А. «Зритель, будь активен!» Как музеи рассказывали об искусстве в 1920–1930-е годы. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024. С. 173.

еще до революции были попытки художественного оформления экспозиций, чтобы усилить впечатления посетителей.

В 1920-е гг. в музейных художественных выставках эта практика не получила продолжения и не преобразовалась в тенденцию, хотя попытки переосмыслить выставочное пространство с точки зрения дизайна предпринимались в конце десятилетия. В 1929–1930 гг. с Третьяковской галереей сотрудничал выдающийся художник, дизайнер и теоретик искусства Б.В. Эндер. Он приступил к работе в январе 1929 г. как внештатный сотрудник отдела новейшей живописи. А.А. Федоров-Давыдов привлек художника к работе над новой экспозицией. Эндер занимался не только проектом окраски экспозиционных залов, но и подбором рам для картин, оформлением обложек для изданий Третьяковской галереи.

Видя взаимосвязь временных выставок с постоянной экспозицией, Эндер предложил ввести специальные системы крепления для рам, благодаря которым местоположения картин было бы легко менять. По задумке художника она «должна быть максимально подвижной системой мольбертов и экранов в больших залах, так что передвижка прочно закрепленных картин могла бы производиться в любой момент, и картина прочно и точно могла быть установлена в выработанные положения, как телефонистка включает номера»¹⁹³. Такое передовое решение не могло быть реализовано в те годы, однако ценность этого высказывания в том, что художник осознавал значение временной выставки для деятельности музея и, если говорить шире, — для искусства.

В апреле 1929 г. Эндеру поручили продумать цветовое оформление залов музея. К сожалению, информации об окраске залов Галереи осталось крайне мало, полный проект цветового оформления не сохранился, в дневнике художника был описан только общий принцип: Эндер отказывается от

¹⁹³ Цит. по: Мишиенко Т.Н. Борис Эндер и Третьяковская галерея // Третьяковские чтения 2020. Материалы отчетной научной конференции. М.: ГТГ, 2022. С. 514.

традиционной окраски залов в один цвет и использует прием сочетания цветов.

В 1930 г. Эндер уволился из музея, но в ноябре 1935 г. получил предложение от Галереи на полную перекраску залов и проработал там до августа 1936 г. Несмотря на то, что проекты для Третьяковской галереи были реализованы лишь частично и не всё задуманное удалось претворить в жизнь, оригинальные идеи Б.В. Эндера опередили выставочный музейный дизайн и музейные установки тех лет.

В 1920-е гг. активно начала развиваться всесоюзная и международная выставочная деятельность. К созданию павильонов и экспозиций Всесоюзных и Всемирных выставок СССР привлекал лучших архитекторов и художников (В.К. Олтаржевского, К.С. Мельникова, А.М. Родченко, Л.М. Лисицкого). На демонстрацию достижений страны в разных областях были брошены огромные силы. Но к участию в создании музейных выставок архитекторов с именем не привлекали.

В 1921 г. было подписано постановление о создании нового органа Всеросвысткама, который был призван стать центром по руководству работой на всех крупнейших выставках в СССР и за рубежом. В нем были предусмотрены специальные отделы, разрабатывающие идейно-тематическую направленность и содержание выставочных проектов, и отделы, которые должны были претворять эти проекты в жизнь. Идея создать единый выставочный центр по разработке и реализации наиболее важных выставок так и осталась на бумаге.

Несмотря на размах, с которым СССР участвовал в международных выставках, своеобразное и яркое оформление павильонов на этих показах, выставочный дизайн в музеях не приобрел такой же широты и смелости. Достигнутый художественный уровень оформления и приобретенный на международных выставках 1920-х гг. опыт не стали плацдармом для развития музейной выставочной архитектуры этого периода. Это можно объяснить стремлением СССР к наиболее выигрышному во всех отношениях показу

достижений страны в первую очередь на международной арене, в то время как выставка музейная таких глобальных задач не решала. В стенограмме доклада искусствоведа, художественного критика Д.Е. Аркина о выставочной работе СССР на заседании правления ВОКС 10 марта 1927 г. читаем: «Мы старались участвовать на возможно большем количестве международных выставок. Там, где были представлены другие крупные страны, старались присутствовать и мы, тем более, что нам всегда было что показать»¹⁹⁴.

Среди причин, по которым музейную выставку в художественных музеях не стремились сделать местом поиска новых экспозиционных решений и смелых экспериментов с пространством, можно выделить неподготовленность зрителя. А.В. Луначарский писал: «Силу содержанию, мощь проникать в человеческие сердца и потрясать их дает именно художественность произведения, именно форма; но для не искушенных всякими переживаниями замысловатого культурного развития людей естественнейшей формой является, если мы будем говорить о больших массах, форма классическая, ясная до прозрачности, выдержанная в своей торжествующей красивости или близкая к окружающей нас реальности, стилизующая ее только в смысле отвлечения от ненужных деталей»¹⁹⁵.

3.2. Типология музейных выставок

Рабочие документы по организации выставок, деловая переписка музейных деятелей содержат информацию, позволяющую реконструировать процесс зарождения специальной выставочной практики музеев, отличной от создания постоянных экспозиций. Причем можно выделить как общие моменты, присущие всем музеям, так и некоторые особенности, связанные со спецификой отдельных музеев.

¹⁹⁴ «Выставочные ансамбли СССР. 1920–1930 годы». С. 50.

¹⁹⁵ Об искусстве. Том 2 (Русское советское искусство). Об отделе изобразительных искусств // Наследие А.В. Луначарского. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/russkoe-sovetskoe-iskusstvo/ob-otdele-izobrazitelnyh-iskusstv/?ysclid=lfnxcm2jx546044618> (дата обращения: 02.03.2025).

Выставочная работа во всех музеях развернется ближе к середине десятилетия. В первые послереволюционные годы необходимо было сосредоточиться на создании или воссоздании постоянных экспозиций. При этом просматривается определенная преемственность экспозиционных решений дореволюционного и послереволюционного времени. Так, в основу экспозиции Русского музея в 1922 г. был положен экспозиционный план, разработанный П.И. Нерадовским в 1911 г. Реэкспозиция Государственной Третьяковской галереи даже 1928 г. в своем основании имела перевеску И.Э. Грабаря, разработанную им в 1912–1914 гг.

Документация о внутримузеейной работе в Третьяковской галерее сохранилась более полно, чем в других московских музеях, что позволяет описать процесс становления выставочной практики на примере именно этого музея.

Известно, что временные выставки Третьяковка до революции не устраивала. Первая выставка, организованная в 1918 г., была задумана И.Э. Грабарем и называлась «Художественные произведения московских частных собраний, выставленных временно в Третьяковской галерее».

Директор ГТГ И.Э. Грабарь вспоминал в книге «Моя жизнь» о первых выставках, которые были организованы под его руководством. В декабре 1919 г. к 50-летию со дня рождения К.А. Сомова в Галерее была организована выставка. Затем были проведены выставки М.А. Врубеля, К.А. Коровина, П.П. Кончаловского, Ф.С. Рокотова, Д.Г. Левицкого, И.Е. Репина. По мнению Грабаря, самыми замечательными были выставки последних трех названных мастеров¹⁹⁶.

Широкое распространение в 1920-е гг. получают выставки, в которые включают картины из фондов, не экспонируемые в постоянной экспозиции. Таким образом, музейные коллекции актуализировались, демонстрировалась связь выставок с коллекцией. А.А. Федоров-Давыдов писал следующее:

¹⁹⁶ Грабарь И.Э. Моя жизнь. М.: Республика, 2001. С. 268.

«Выставки начались еще с 1919 г. и были естественным методом выявления, изучения и первичного показа поступающих в музей предметов и коллекций»¹⁹⁷. Такие выставки способствовали развитию экспозиционной деятельности.

Одной из основных тенденций в выставочной деятельности художественных музеев 1920-х гг. было стремление к демонстрации современных художников. Примером тому служат выставки Н.П. Крымова и П.П. Кончаловского 1922 г., выставка Р.Р. Фалька 1924 г., а также более поздние выставки объединений «Голубая роза» 1925 г. и «Бубновый валет» 1927 г., реализованные в стенах Третьяковской галереи. В частности, выставка объединения «Голубая роза» должна была показать, насколько оправдались надежды «сознательного примитивизма»¹⁹⁸. Выставка имела критический взгляд на объединение и должна была положить начало организации временных выставок, которые бы установили принципы и характер будущей работы по перегруппировке коллекций Галереи.

В 1920-е гг. широкое распространение получили **выставки юбилейные** или приуроченные к памяtnому событию. В Третьяковской галерее в 1925 г. состоялась выставка к 200-летию Академии наук СССР. По замыслу создателей, предполагалось дать представление о смене художественных течений в русском искусстве, начиная со второй половины XVII в. Выставка должна была открыть истоки русской живописи путем сопоставления работ учителей и учеников.

Выставка «Женщина в русской живописи» (приурочена к 8 марта 1925 г.) в Третьяковской галерее имела своей целью «вскрыть некоторые стороны положения женщины в дореволюционное время: закрепощенность в семейной и личной жизни, отсталость и пассивность в жизни общественной, недостаточность отражения художниками тяжелых физических работ, ложившихся бременем на женщину и, наконец, условность изображения

¹⁹⁷ Федоров-Давыдов А. Советский художественный музей. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. С. 41.

¹⁹⁸ ОР ГТГ. Ф.8II. Оп. 1. Ед. хр. 92. Л. 1.

буржуазной женщины буржуазными художниками» (курсив мой — Н.Б.)¹⁹⁹. Эта выставка — пример проектов, о которых писал Федоров-Давыдов. По его мнению, юбилейные выставки были «наивно тематичны, под идеологией в искусстве понимался лишь голый сюжет, самый тип этих выставок был близок к старым, дореволюционным юбилейным выставкам»²⁰⁰.

При описании выставок к середине десятилетия появляется термин «коммеморативные», мы встречаем его в источниках. В качестве примера коммеморативной выставки можно назвать выставку «К 25-летию со дня смерти П.М. Третьякова», открытую 17 декабря 1925 г. в Третьяковской галерее. По замыслу создателей, цель выставки — дать «представление о смене художественных представлений в русском искусстве, начиная со второй половины XVIII в. по время смерти основателя Галереи»²⁰¹. Экспозиция была построена согласно художественным жанрам в живописи: пейзаж, портрет, картины, посвященные историческим и религиозным сюжетам. Помимо этого, в выставку был включен и коммеморативный отдел, посвященный основателю галереи, в котором демонстрировались портреты самого Павла Михайловича и членов его семьи, а также современных ему художников.

К середине 1920-х гг. относится практика ГТГ устраивать **монографические выставки параллельно с Русским музеем**. В честь десятилетия со дня смерти В.Н. Сурикова при правлении ГАХН была созвана особая Комиссия. Она посчитала необходимым устроить 6 марта 1926 г. торжественное заседание, посвященное памяти художника, а также две параллельные персональные выставки автора: в ГТГ и Русском музее²⁰². Из-за проблем с финансированием Русский музей не смог открыть выставку одновременно с Галереей. В ОР ГТГ сохранилось письмо от председателя правления ГТГ А.В. Щусева в музейный отдел Главнауки Наркомпроса от

¹⁹⁹ ОР ГТГ. 8II. Оп. 1. Ед. хр. 62. Л. 176.

²⁰⁰ Федоров-Давыдов А. Советский художественный музей. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. С. 43.

²⁰¹ ОР ГТГ. 8II. Оп. 1. Ед. хр. 47. Л. 13.

²⁰² ОР ГТГ. 8II. Оп. 1. Ед. хр. 62. Л. 135.

24 марта 1926 г., в котором говорится о том, что смысл этих выставок заключается в их одновременности и выставки дадут возможность произвести сравнительный анализ творчества Сурикова. Также Щусев обращался с просьбой от имени правления ГТГ в музейный отдел за выделением средств для Русского Музея, чтобы музей смог открыть выставку произведений Сурикова одновременно с ГТГ²⁰³.

Еще один тип выставок, сформировавшийся в это время — это **выставки-отчеты**, раскрывающие итоги работы Галереи за определенный период. Так, 23 сентября 1925 г. в Третьяковскую галерею было направлено письмо от отдела по делам музеев НКП РСФСР о проведении отчетной выставки Главнауки и о необходимости участия ГТГ. В письме говорилось, что «для Государственной Третьяковской Галереи наиболее показательными в указанном отношении могли бы явиться, примерно следующие [*стороны — Н.Б.*]:

1. Рост коллекции за годы революции и фотографии наиболее выдающихся памятников, поступивших во время революции.
2. Выставка по годам / фотографические снимки.
3. Посещаемость.
4. Признаки разрушения от неудовлетворительных условий хранения и материалы, характеризующие борьбу с этими разрушениями.
5. Работы по фотографированию картин в целях научного исследования их»²⁰⁴.

Третьяковская галерея демонстрировала произведения из своей коллекции **и на других площадках**, в частности, в Пятом пролетарском музее Рогожско-Симоновского района. Так, в декабре 1923 г. была показана выставка «Крестьянин в живописи». Галерея инициировала выставочную деятельность в этом музее в связи с ростом интереса у рабочих к русскому искусству. «Чрезвычайный интерес широких рабочих и крестьянских масс

²⁰³ ОР ГТГ. 8II. Оп. 1. Ед. хр. 123. Л. 158.

²⁰⁴ ОР ГТГ. 8II. Оп. 1. Ед. хр. 62. Л. 106.

к русскому искусству, наблюдаемый в Третьяковской Галлерее, с одной стороны, и обширность материала, расположенного в историко-эволюционном порядке, делающая его трудно обозримым, с другой стороны — побудили Третьяковскую галерею, в целях популяризации искусства, дать ряд длительных выставок в своем филиале в Рогожско-Симоновском районе»²⁰⁵. О других выставках, устраиваемых Третьяковской галереей в этом филиале, ничего не известно.

К концу 1920-х гг. в музеях стали появляться выставки, **не соответствующие их профилю**, но при этом в их состав могли быть включены работы из коллекции музея. Организация выставок, отвечающих политическим задачам, являлась общей тенденцией для художественных музеев. Так, в октябре 1929 г. в Третьяковской галерее была организована «Антиалкогольная выставка». В организации принимали участие представители Главнауки, Главискусства, ГТГ, ГМНЗИ, Общества борьбы с алкоголизмом, Института санитарной гигиены, АХР, ОСТ. «Антиалкогольная выставка» состояла из двух отделов: художественного и социальной гигиены. В художественном отделе основным звеном стали картины, которые так или иначе отражали проблему пьянства. Например, были экспонированы произведения Пабло Пикассо «Любительница абсента», Поля Гогена «Кафе в Арле».

Если Государственная Третьяковская галерея в начале 1920-х гг. организовывала выставки русских художников на основе своего собрания и это уже тогда формировало специализацию музея, каким мы его знаем в наши дни, то в это время в **Музее изящных искусств** организовывали выставки, которые не соответствовали его профилю. Формирование специализации музея через выставки затрудняла практика сдачи выставочных помещений в аренду. В частности, под выставки современных советских художественных объединений, при этом музей выступал исключительно в

²⁰⁵ ОР ГТГ. Ф. 8 П. Оп. 1. Ед. хр. 93. Л. 3.

роли арендодателя, не принимая участия в творческом процессе создания выставки.

Между 1915 г. и 1920 г. выставок в Музее изящных искусств не было, так как музей перестраивался и находился в тяжелом финансовом и хозяйственном положении. Первая выставка после революции была открыта 1 мая 1920 г. Это была выставка конкурсных проектов памятника «Освобожденному труду». Приуроченная к Первому мая, она проходила в рамках реализации Ленинского плана монументальной пропаганды и работала всего несколько дней, с 1 по 3 мая. С этой выставкой связан исторический факт посещения Музея изящных искусств В.И. Лениным. После окончания митинга в этот день он вместе с наркомом просвещения А.В. Луначарским совершил осмотр выставки.

В 1922 и 1924 гг. в музее свои выставки представляла группа «Маковец». Просьбы организовать выставки поступали в музей от самой группы художников. В виде платы за помещение Музеем предлагалось 50 процентов сбора с входных билетов²⁰⁶. Такая же технология организации была применена и в случае с выставкой «Жизнь и быт Красной Армии», организованной в ГМИИ с 23 июня по 10 июля 1922 г. Высший военный редакционный совет обратился к руководству музея с просьбой предоставить два зала под выставку картин художников-реалистов, посвященную героям Красной Армии. Отдел по делам музеев Наркомпроса не выступал против организации таких проектов.

С 3 по 30 мая 1924 г. в музее представили выставку фотографий Русского фотографического общества на условиях арендной платы. Целью выставки было показать «современные достижения художественной светописи в связи с научно-техническими успехами фотографии»²⁰⁷. 10 ноября 1924 г. была открыта целая серия выставок, приуроченных к VII годовщине Октябрьской революции. Это «Выставка новых поступлений из Эрмитажа», «Первая

²⁰⁶ ОР ГМИИ. Ф. 5. Оп. 3. Ед. хр. 6. Л. 1.

²⁰⁷ ОР ГМИИ. Ф. 5. Оп. 3. Ед. хр. 11. Л. 1.

временная выставка картин французской школы», «Живопись итальянских примитивистов и итало-греческих художников» (из собрания, подаренного музею М.С. Щекиным), «Выставка новых поступлений — подлинников деревянной скульптуры Средневековья и раннего Ренессанса», «Памятники христианского искусства из собрания В.С. Голенищева» (выставка коптских тканей), «Подлинники античного искусства из собрания музея».

С 10 декабря 1924 г. по 20 января 1925 г. в музее проходила выставка одной картины — картины И.И. Бродского «Второй конгресс Коминтерна». Практика организовывать выставки одной картины или одного произведения искусства актуальна и в наши дни и с успехом проводится как в российских музеях, так и за рубежом. Организатором выставки картины И.И. Бродского выступила Ассоциация художников революционной России.

Зимой 1925 г. АХРР устраивает в Музее изящных искусств выставку картин и скульптуры под названием «Революция, быт и труд». Выставка проходила с 8 февраля по 15 марта 1925 г. В отделе рукописей ГМИИ им. А.С. Пушкина сохранился договор между музеем и АХРР от 27 января 1925 г. Из него мы узнаем, что за предоставленное помещение АХРР выплачивал музею 650 руб. на грунтовку стен и проводку электричества с арматурой (8 ламп) в помещении бывшей библиотеки. Причем указывалось, что если сумма на ремонт будет ниже суммы 650 руб., то разница будет выплачена музею наличными по окончанию ремонта²⁰⁸. Обе выставки стали продолжением VI выставки картин Ассоциации художников революционной России «Революция, быт и труд», открывшейся 29 января 1924 г. в Историческом музее.

На протяжении 1925 г. в музей поступают письма с предложениями организовать от музейного отдела Наркомпроса и других организаций ту или иную выставку, каждая из которых по-прежнему не соотносится с профилем музея. Так, 9 апреля 1925 г. музейный отдел обращался к музею по вопросу

²⁰⁸ ОР ГМИИ. Ф. 5. Оп. 3. Ед. хр. 12. Л. 1.

предоставления помещения для выставки Центральной книжной палаты²⁰⁹. На выставке планировался показ продукции Совпартиздательств. Выставку предлагалось организовать в нижнем этаже бывшей картинной галереи Румянцевского музея.

22 апреля 1925 г. в музей поступила телефонограмма из отдела по делам музеев с просьбой дать заключение о возможности предоставить помещение под Евразийскую выставку на один месяц по окончании выставки АХРР²¹⁰. Эти выставки организованы не были; причины, по которым они не состоялись, неизвестны. Отказано было и в просьбе, поступившей в музей 11 ноября 1925 г. от президиума Моссовета — предоставить помещение «площадью не менее 50 кв. саж., с прилегающей небольшой комнатой сроком на две недели для устройства выставки проектов, представленных на I конкурс Моссовета по постройке рабочего дома»²¹¹.

В 1929 г. в музее была организована посмертная выставка живописи и графики Б.М. Кустодиева. Изначально предполагалось ее устроить в Русском музее, однако позднее по ходатайству Главнауки выставку решено было перевести в Москву в Музей изящных искусств. Был организован выставочный комитет в составе: два представителя от Главискусства, два — от Главнауки, два — от ЦК Рабис, один представитель от ЦК Рабпроса, представители Русского музея, Музея изящных искусств, вдовы Б.М. Кустодиева, членов Методической комиссии по ИЗО при Главискусстве. Впервые выставочный комитет был организован в столь большом составе²¹².

Государственный музей нового западного искусства, так же, как и Третьяковская галерея, на начальном этапе развития делал выставки из собственных фондов. Позже музей стал проводить выставки искусства западных мастеров на революционную тему. Таким образом, выставочная

²⁰⁹ ОР ГМИИ. Ф. 5. Оп. 3. Ед. хр. 18а. Л. 4.

²¹⁰ ОР ГМИИ. Ф. 5. Оп. 3. Ед. хр. 18а. Л. 3.

²¹¹ Там же. Л. 6.

²¹² ОР ГМИИ. Ф. 5. Оп. 3. Ед. хр. 42. Л. 57.

деятельность ГМНЗИ одновременно соответствовала основной тематике музея и политическим задачам.

В 1926 г. в ГМНЗИ были устроены три небольшие монографические выставки: Поля Сезанна, Винсента Ван Гога (Морозовское отделение) и Поля Гогена (Щукинское отделение). Они были организованы с целью собрать воедино произведения искусства из коллекций С.И. Щукина и И.А. Морозова, продемонстрировав эволюцию художественного языка этих художников. Мы видим, что эти выставки отражали специализацию музея. Также важно, что это были выставки, демонстрирующие собрания Щукина и Морозова. В этом заключается преемственность выставочной деятельности 1920-х гг. с дореволюционным периодом. Более того, подобные тематические выставки позволяли демонстрировать публике богатейший материал, который ранее был недоступен для обозрения.

Еще один тип выставок данного периода — **выставки новых поступлений**. Выставка новых поступлений в ГМНЗИ, организованная в 1927 г., — единственная в истории этого музея выставка, которая демонстрировала произведения искусства как приток в коллекции. За всё существование ГМНЗИ больше не было организовано подобных выставок, которые бы были озаглавлены как демонстрация новых поступлений. Остается непроясненным, отчего Музей, коллекции которого непрерывно росли, не устраивал больше такие показы.

В 1920-е гг. намечается появление совершенно нового типа выставок — **технологического**²¹³. Это редкое явление для выставочной деятельности 1920-х гг., но довольно яркое с точки зрения развития выставки как формы диалога с посетителем. Примером выступает выставка «Цветная ксилография», проходившая в ГМИИ с 22 сентября по 25 октября 1929 г. Выставка была построена по принципу соединения гравюр мастеров разных школ и направлений. Помимо произведений искусства, демонстрировались

²¹³ Термин «технологическая» был зафиксирован в протоколе заседания Выставочного комитета Музея изящных искусств от 01.09.1929 г. ОР ГМИИ. Ф. 5. Оп. III. Ед. хр. 44. Л. 99.

различные приемы и техники гравюры в разные эпохи, инструменты. В экспозиции подчеркивались производственные особенности графического искусства. Выставка имела цель «демонстрировать технику и возможности ксилографии разных эпох и народов, в мировом масштабе»²¹⁴, она была экспериментальной, предназначалась в основном для художников и учащихся, подчеркивала производственные особенности этого вида искусства.

Возможно, к этому же типу можно отнести и те выставки, которые планировали организовывать в Музее мебели. В 1926 г. музеем был разработан и принят пятилетний перспективно-производственный план научного и хозяйственного развертывания Музея мебели²¹⁵. Согласно этому плану предполагалось развернуть ряд выставок: 1) выставку мебелировки рабочих жилищ на Западе; 2) выставку рекомендуемых стандартных типов мебельных изделий, выработанных в СССР; 3) выставку историко-художественного типа (изделия русских кустарей); 4) выставки эпизодические. Помимо этого, планировалось ведение широкой культурно-просветительской деятельности по двум направлениям: повышение квалификации рабочих деревообделочников, занятых в области мебельной промышленности, и по направлению популяризации экспонатов музея и его научных достижений. Однако планам не суждено было реализоваться: в этом же году музей был расформирован. Но намеченные инициативы являлись передовыми для этого времени: они показывают, что этот музей стремился развиваться как музей производственного типа, осознавая значение временной выставки.

В 1920-е гг. получили распространение **передвижные выставки**. В 1929–1930 гг. широкую практику организации передвижных выставок в различных учреждениях Москвы и других городов разворачивают Музей нового западного искусства, Третьяковская галерея. В следующем десятилетии эта тенденция будет нарастать.

²¹⁴ ОР ГМИИ. Ф. 5. Оп. 3. Ед. хр. 44. Л. 97.

²¹⁵ ОПИ ГИМ. Ф. 54. Оп. 1. Ед. хр. 566. Л. 66.

Всего в 1920-е гг. в художественных музеях Москвы было проведено более 118 выставок. Число выставок нарастает год от года: в ГТГ проводилось стабильно 3–4 выставки в год, а в ГМНЗИ количество выставок значительно превышало количество в других музеях.

По данным из приложения № 3 видно, что продолжительность выставок в 1920-е гг. была небольшая — выставки работали в среднем один месяц. После 1927 г. продолжительность несколько увеличивается, выставки могли работать по полтора месяца. Имеющиеся данные позволяют предположить, что изменение длительности выставок говорит об отношении к выставкам в музейном сообществе, становлении выставочной деятельности.

Исходя из терминологии, содержащейся в музейной документации и других источниках, описывающих и характеризующих выставочную практику 1920-х гг., автор настоящего диссертационного исследования предлагает следующую типологию выставок 1920-х гг. Можно выделить следующие типы:

По содержанию выставочных проектов:

- тематические выставки;
- выставки новых поступлений;
- выставки-отчеты;
- юбилейные выставки;
- коммеморативные выставки;
- технологические выставки или производственные.

По месту представления выставочных проектов:

- внутримузейные;
- передвижные выставки.

3.3. Становление выставки как направления музейной деятельности

Анализ выставочной практики художественных музеев убеждает, что на протяжении 1920-х гг. в среде профессионального музейного сообщества меняется отношение к выставке как к музейной форме работы. Одним из показателей такого изменения служит тот факт, что к концу 1920-х гг. устоялось и стало использоваться понятие «музейная выставка» и главный ее отличительный фактор — временность. В начале исследуемого периода четкой разницы между «экспозицией» и «выставкой» еще не было. В 1919 г. на Первой Всероссийской музейной конференции в докладе, посвященном просветительной деятельности музеев, музейвед и музейный деятель Ф.И. Шмит не делал четкого разграничения между понятиями «экспозиция» и «выставка». В 1919 г. само понятие «выставка» и ее фактор «временность» только начали формироваться. 1920-е гг. стали рубежом, после которого понятие «музейная выставка» полностью сформировалось и вошло в музейную жизнь.

Постепенно формирующаяся в 1920-е гг. выставка, выросшая на наработках дореволюционного музея, оказалась удобным инструментом для работы с новым зрителем, решения вопросов пропаганды благодаря своей временности и мобильности. Осознание потенциала в выставке музейными работниками дало дополнительный импульс к ее развитию.

1920-е гг. — время массового появления в музеях нового зрителя. Создатели выставок всё чаще начинают обращаться к нему, стараясь сделать выставку понятнее ему и ближе. Хотя новый зритель — рабочий класс — в музее появился еще до революции, до 1917 г. не было понимания, что музей должен ориентироваться и на него тоже. В 1920-е гг. новый посетитель становится главной аудиторией музея.

И если в 1919 г. Ф.И. Шмит провозгласил музейные экспозиции и выставки основным каналом связи музея с народом, то в 1933 г. А.А. Федоров-Давыдов в контексте критики выставок начала 1920-х гг.

констатировал, что «постепенно музеи приучились на тематических выставках связываться с интересами нового зрителя и вопросами революционной жизни. Но основная экспозиция строилась без всякого учета этого нового зрителя и этой новой революционной действительности. Сложилась особая неписанная “теория”, что политпросветительская и научная работы художественного музея существуют параллельно и как бы независимо друг от друга, что экспозиция — это “чистая” наука для науки и “искусство для искусства”, а работа с массами — это временные выставки и экскурсии»²¹⁶. Стремление сделать музей понятным новому посетителю реализовывалось в первую очередь в выставках.

Существует интересная, важная для изучения выставочной практики, но малоизвестная книга В.А. Невского «Художественные выставки и ознакомление широких народных масс с живописью», которая являлась прогрессивной для своего времени. Написанная советским библиографом и педагогом, не знакомым с выставочной деятельностью на практическом уровне, книга содержит ключевые рекомендации по созданию выставки, которые не потеряли своей актуальности и сегодня.

В.А. Невский в конце 1917 г. занял должность заведующего губернским отделом народного образования в Костроме, являлся сотрудником Наркомпроса. Работал в центральном управлении народно-хозяйственного учета, а также принимал активное участие в подготовке всесоюзной переписи библиотек. Он высказывал убеждение, что после национализации частных живописных собраний следует познакомить население глухих уголков России с картинами известных мастеров путем организации передвижных выставок.

В.А. Невский определил ряд условий или рекомендаций, которые следует соблюдать при организации художественной выставки:

1. Строгий отбор картин на конкретную тему. Картины должны быть наиболее яркие и характерные для выбранного сюжета.

²¹⁶ Федоров-Давыдов А. Советский художественный музей. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. С. 44.

2. Не показывать смесь тем и сюжетов, различных направлений и стилей живописи.

3. Под одной темой следует понимать не тему конкретно в сюжете картин, а ту идею, которая выдвигается организаторами выставки.

4. Возможно группирование картин по хронологическому порядку, по художественным направлениям, по историческим школам, по жанрам, по сюжетам и приемам письма, по настроениям (минорное-мажорное) и т.д.

5. Выставка по количеству экспонатов не должна быть большой.

6. Необходимость написания пояснительных текстов к картинам. При подготовке текстов организаторы выставки должны хорошо изучить биографию художника, его роль и место в художественном развитии той или иной страны, обстоятельства, в которых создавалась живописная работа, особенности живописной техники, дух времени, в котором работал художник и т. д.

7. Дополнение выставки ароматами и соответствующей сюжету живописи температурой. Например, восприятие картины с зимним сюжетом будет несомненно ярче, если демонстрировать ее в прохладной комнате. Или что «Сирень» М.А. Врубеля будет понятнее, если рядом будут выставлены живые цветы сирени.

8. Рекомендовал все картины на выставке завесить белой бумагой или тканью, открывая постепенно для зрителей картину за картиной, по мере объяснений.

9. Отмечал важность световых эффектов. Говорил, что одни картины лучше смотрятся при дневном свете, другие — в полутьме.

10. При организации выставки и подборе материала нужно преследовать одну из главных задач — показ эволюции художественного мастерства.

Говоря об ознакомлении широких масс с живописью, В.А. Невский отмечал, что знакомство может идти постепенно, форсировать процесс художественного воспитания не нужно. В центре этого процесса он видел художественные выставки. Перед каждой выставкой необходимо

организовывать вводные лекции со световыми картинами, рекомендовать литературу для самостоятельного чтения. В.А. Невский говорил о важности путеводителей по выставке, где будет дан обзор художественных течений, краткие биографические сведения о художниках выставленных картин и их характеристики. Он видел важность в организации бесед после посещения выставки с обменом впечатлениями и совместным разбором увиденного. Также Невский писал про организацию кабинетов живописи в каждом крупном районном центре, где были бы представлены репродукции произведений, монографии о художниках и книги по истории живописи.

На экземпляре книги, хранящемся в Государственной публичной исторической библиотеке России, стоит автограф Невского: «Анатолию Васильевичу Луначарскому от автора сей диллетантский труд с уважением вручается, в ожидании краткой рецензии. В. Невский 17/VII 1920 г.». Мы можем предположить, что до своего адресата книга так и не дошла и вряд ли эти рекомендации были бы готовы всерьез рассматривать при создании музейных выставок в тот период, так как всё, о чем писал автор, сильно опередило время, технологии и взгляд на саму выставку. Однако выдержка из книги «Художественные выставки и ознакомление широких народных масс с живописью» была опубликована в журнале «Жизнь искусства» в 1923 г. (№ 10, от 13 марта). Размышления Невского обогнали развитие выставочной деятельности на теоретическом уровне на несколько десятков лет. В отечественном музейном деле к этим принципам пришли в 1960–1980-е гг.

В 1920-е гг. выставка в музее начинает выполнять некоторые функции отсутствующего в стране арт-рынка. После революции 1917 г. художественный рынок перестал существовать, но потребности в нем остались как у художников, так и у заказчиков. Выставка в художественном музее становится способом информирования публики и профессионального сообщества о состоянии современного художественного процесса и новых тенденциях. Она выступает первой итерацией отбора произведений на

продажу заказчикам, для приобретения музеями и введения их в культурный оборот.

К середине 1920-х гг. сотрудники Третьяковской галереи пришли к выводу, что выставка может стать одним из инструментов сложения коллекций современного искусства и воздействия на художественные процессы. Начиная с февраля 1924 г. правление ГТГ задумывается о необходимости анализа выставок современного русского искусства. В отчете за 1923–1924 гг. читаем о том, что в феврале 1924 г. вышло постановление Ученого совета Галереи «о регулярном смотре всех текущих выставок, с заслушиванием соответствующих докладов отделения о движении современной русской живописи по материалам выставок»²¹⁷. В этом году с выставок АХРР и объединения Маковец были сделаны приобретения в собрание галереи. Эти выставки были организованы в другом музее — в Музее изящных искусств. В отчетном докладе об этих выставках впервые заходит речь о том, что галерея должна стать «цементом» для современного искусства.

Для того, чтобы стать таким «цементом», помимо ведения научной работы, галерее необходимо было выдвинуть «принцип монопольной инициативной организации художественных выставок»²¹⁸. Также подчеркивалось, что выставки, организуемые в галерее, «должны быть не только ретроспективного или монографического характера, но и такие, которые отвечали бы на вопросы современной художественной жизни»²¹⁹. Для достижения поставленных задач был выдвинут алгоритм — отбирать со всех текущих выставок наиболее ценные произведения искусства, чтобы потом на их основе организовывать в галерее ежегодные отчетные выставки. Кроме этого, подчеркивалось, что отбор произведений мог происходить у художников прямо на дому. В этом докладе прозвучала необходимость создания в галерее нового отдела — искусства после 1917 г., куда будет

²¹⁷ ОР ГТГ. 8II. Ед. хр. 47. Л. 15.

²¹⁸ ОР ГТГ. 8II. Ед. хр. 94. Л. 5.

²¹⁹ ОР ГТГ. 8II. Ед. хр. 94. Л. 5.

включаться «материал, отстоявшийся на отчетных годовых выставках. Отдел этот будет последней проверочной инстанцией и одновременно передаточной в основные залы галлерей»²²⁰.

Также отмечалась и роль галереи в моральной и материальной поддержке современных художников при отсутствии художественного рынка. В этом тексте идет речь о полной монополизации и контроле галереи над художественной сферой: «<...> получит (ГТГ — Н.Б.) право актуального, непосредственного корректирования художественной жизни России»²²¹.

Из доклада «Целевая установка и структура Государственной Третьяковской Галлерей» следует, что «Третьяковская Галлерей не только отражала современное искусство, но и воздействовала на него, являясь общественно-художественным учреждением»²²². Также говорилось о том, что Третьяковской галерее следует найти новые методы отбора произведений искусства, «согласованные с основными тенденциями советской общественности»²²³. Среди методов упоминались временные выставки, рекомендации общественных и научных учреждений. Таким образом, впервые выставка приобретает совершенно новую функцию — ее начинают рассматривать как серьезный элемент художественного рынка.

В 1926 г. на заседаниях отделов ГТГ и Ученого совета широко развернулись дискуссии на тему экспозиционно-выставочной работы. Из этих дискуссий становится очевидно, что, несмотря на разницу мнений, без временных выставок уже не видели музейной деятельности.

У многих сотрудников организация дополнительного пространства под временные выставки вызвала споры и критику, однако необходимость самих выставок никто не оспаривал. Из протокола заседания научных сотрудников ГТГ от 12 июня 1926 г. мы узнаем, что А.В. Лебедев считал, что обширный запас произведений искусства в галерее не позволяет отказаться от его

²²⁰ Там же.

²²¹ Там же.

²²² ГАРФ. Ф. А-2307. Оп. 13. Д. 12. Л. 11.

²²³ Там же.

экспонирования за счет временных выставок²²⁴. Л.В. Розенталь полагал необходимым иметь такие помещения под выставки, так как под ведением выставочной деятельности видел связь Третьяковской галереи с современными художественными процессами. В ходе этого заседания постановили при разработке плана постоянной экспозиции учитывать помещение для устройства периодических выставок. Девять человек проголосовали «против». Меньшинство, два человека — «за» (*sic!*).

Исходя из этого протокола можно констатировать, что к середине 1920-х гг. у сотрудников крупнейшего столичного музея — Третьяковской галереи — не было единого мнения насчет выделения пространства под временные выставки. Однако из путеводителя по художественным музеям Москвы 1925 г. мы узнаем, что на тот период в Третьяковской галерее уже были отведены под временные выставки четыре зала²²⁵. Для сравнения в Цветковской галерее в это же время под временные выставки заняли вестибюль, одну залу в нижнем этаже, одну из зал верхнего этажа и часть еще одной залы²²⁶. То есть мы можем констатировать, что к 1925 г. у некоторых художественных музеев пространства под временные выставки действительно имелись. Важно, что в путеводителе автор обращал внимание на этот факт, очевидно осознавая, что выставка уже выделилась как форма музейной работы. Тенденция отводить пространства в музеях под временные выставки будет распространяться и далее, даже в совсем небольших институциях. Так, к 1929 г. у Музея Художественного театра одна из комнат была выделена под временные *показы* (*курсив мой — Н.Б.*) и даже имела специфическое название — «периодическая»²²⁷.

Итогом развития выставочной деятельности художественных музеев в 1920-е гг. можно считать тезисы Н.Г. Машковцева из доклада «Принципы экспозиции в художественных Музеях». В ГАРФ хранится протокол заседания

²²⁴ ОР ГТГ. Ф. 8II. Оп. 1. Ед. хр. 121. Л. 16.

²²⁵ Перцов П. Художественные музеи Москвы. 1925. С. 57.

²²⁶ Там же. С. 67.

²²⁷ Телешов Н. Музей московского Художественного театра. 1929. С. 28.

учено-консультационного совещания по художественным музеям при музейном отделе Главнауки Наркомпроса, на котором этот доклад был заслушан 15 июня 1928 г.²²⁸ В обсуждении приняли участие как музейные сотрудники, так и художники. Среди них: специалисты из числа сотрудников Главнауки — Л.Я. Вайнер, С.П. Григоров, Г.Л. Малицкий, К. Гриневич, также внешние ученые и специалисты — П.И. Нерадовский, Ф.К. Лехт, А.В. Щусев, А.М. Эфрос, и представители Музея живописной культуры — П.В. Вильямс и С.Б. Никритин.

А.М. Эфрос согласился с мнением докладчика о развертывании произведений искусства в экспозиции на хронологической основе, однако подчеркнул, что необходимо использовать дополнительные экспозиционные опыты для привлечения масс к важным моментам в истории искусства. По мнению Эфроса, подобные опыты можно получить путем проведения временных выставок.

Подчеркивалась важность использования этикетажа в залах. Эфрос говорил о возможности использования в выставочных залах таблиц, которые бы характеризовали экспонируемый материал. Он подчеркивал, что «повышение культуры музейного зрителя поведет к отмиранию этих добавочных элементов»²²⁹. Так постепенно формировалось понимание необходимости сделать выставку максимально понятной посетителю, даже за счет нарушения музейных канонов, то есть за счет включения дополнительной, «лишней» с визуальной точки зрения информации.

А.В. Щусев отметил, что музей находится в зависимости от архитектурных условий помещения при создании системы экспозиции художественных коллекций.

Ф.К. Лехт акцентировал внимание на экспозиционной совместимости живописи и скульптуры, живописи и рисунка, подчеркивая, что произведения разных видов лучше выставлять по отдельности, но в смежных залах.

²²⁸ ГАРФ. Ф. 2307, оп. 13, д. 12, л. 23. Протокол № 32.

²²⁹ ГАРФ. Ф. 2307, оп. 13, д. 12, л. 23.

Л.Я. Вайнер также обратил внимание на вопрос совместного показа живописи и скульптуры, подчеркнув, что портретная скульптура должна экспонироваться отдельно, в то время как декоративная скульптура может выставляться с живописью.

Автор доклада Н.Г. Машковцев в заключительном слове ответил, что возражает против излишеств в использовании этикетажа в художественных музеях, так как считает, что обилие текстов вызывает «затушевывание самих экспонатов» и обращает «посетителя музея из музейного зрителя в музейного читателя».

Выдвинутый в докладе «Принципы экспозиции в художественных Музеях» в качестве основного принципа экспонирования хронологический (по школам и отдельным мастерам), по мнению Н.Г. Машковцева, мог быть определен как производственный. Также он полагал, что совмещение живописи и скульптуры при экспонировании целесообразно в том случае, когда живопись и скульптура дополняют друг друга. Основным принципом постоянной экспозиции художественного музея Н.Г. Машковцев считал историко-производственный, допуская, что временные выставки могут создаваться с применением самых разных методов. Использование схем, моделей, таблиц, диаграмм он считал целесообразным во вводном кабинете перед экспозицией.

Н.Г. Машковцев видел для художественного музея необходимость наряду с постоянной экспозицией устраивать параллельно «основной выставке экспозиции ряд переменных выставок, значение которых не исчерпывается только демонстрацией дополнительного материала, но которые должны служить полем исследовательского и, главным образом, экспозиционного творчества музея»²³⁰. Судя по этому тезису, в 1928 г. практика организовывать временные выставки параллельно с постоянной экспозицией еще не устоялась, но уже активно обсуждалась. Здесь важно, что

²³⁰ ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 13. Д. 12. Л. 25.

в самой выставке видели продолжение экспозиции, связь между экспозицией и выставкой. И более того, на теоретическом уровне музейное сообщество пришло к тому, что через выставку формируется специализация музея.

К концу 1920-х гг. на заседаниях музейных сотрудников всё чаще поднимаются вопросы выставочной работы и ее увязки с другими сферами музейной деятельности. В 1928 г. на заседаниях учено-консультационных совещаний по художественным музеям при музейном отделе Главнауки Наркомпроса обсуждалась научная структура Третьяковской галереи и художественного отдела Государственного Русского музея. 12 мая 1928 г. состоялось обсуждение вопроса «об увязке и разграничении целевых установок ГТГ и Художественного отдела ГРМ»²³¹. В ходе указанного заседания было признано целесообразным периодически согласовывать планы по исследованиям в области истории русского искусства и по разработке методических вопросов художественного музея в сферах хранения, реставрации, просветительской работы, а также в отношении временных выставок. И хотя эти идеи реализованы не были, мы видим, что к концу 1920-х гг. выставка начинает рассматриваться как серьезная музейная деятельность наравне с другими направлениями работы.

В конце 1920-х гг. музейная выставка приобретает еще одну роль — она становится крупным международным явлением. Примером является выставка «Современного французского искусства» в ГМНЗИ 1928 г. Рассмотрим процесс ее организации.

На заседании правления ГТГ 30 июня 1927 г. было заслушано письмо В.М. Мидлера (*с 1924 по 1929 гг. — старший хранитель отдела новейшей русской живописи ГТГ — Н.Б.*) о возможности организации в Третьяковской галерее выставки произведений французских и русских художников, работавших в Париже. На заседании организацию данной выставки посчитали целесообразной и желательной, из-за финансовых сложностей этот вопрос

²³¹ ГАРФ. Ф. А-2307. Оп. 13. Д. 12. Л. 9.

решили адресовать Наркомпросу. В.М. Мидлеру поручили договориться о выставке с представителем Музея новой западной живописи.

Далее в своем письме от 21 июля 1927 г. директор галереи А.В. Щусев сообщал В.М. Мидлеру, что такая выставка желательна для того, чтобы осветить проблемы современного русского и западноевропейского искусства²³². Однако подчеркивал: галерея была не готова взять на себя обязательства по материальному обеспечению данной выставки. А.В. Щусев также высказывался за то, чтобы рассмотрение данного вопроса было передано на обсуждение Наркомпроса. Из-за отсутствия финансирования эта выставка была реализована не в Третьяковской галерее, а в Музее нового западного искусства под названием «Современное французское искусство». Она вошла в историю выставочной деятельности как одна из самых громких и посещаемых выставок 1920-х гг.

Ее реализация — результат совместной работы Министерства народного просвещения Франции и Наркомпроса РСФСР. Выставочный комитет Франции возглавил Эдуард Эррио (французский политик и государственный деятель, писатель, историк), советский комитет — А.В. Луначарский. Говоря о цели устройства этой выставки, А.В. Луначарский отмечал, что она должна «отразить поступательное движение французского искусства в его новейших течениях»²³³.

16 сентября 1928 г. состоялось торжественное открытие. Как отмечал П.С. Коган в полпредстве СССР в Париже, на открытии выставки была «почти вся художественная и литературная Москва. Общее впечатление хорошее»²³⁴. Во время работы выставки можно было не раз наблюдать очередь, окружавшую Музей. За полтора месяца работы выставку посетило 20 тысяч

²³² ОР ГТГ. 8И. Оп. 1. Ед. хр. 128. Л. 28.

²³³ Иоффе А.Е. Международные связи советской науки, техники и культуры (1917–1932). М.: Наука, 1975. С. 341.

²³⁴ Иоффе А.Е. Международные связи советской науки, техники и культуры (1917–1932). М.: Наука, 1975. С. 341.

человек²³⁵. В советской печати эта выставка широко освещалась и стала одним из крупнейших событий в культурной жизни Москвы в 1928 г.

Тенденция политизации выставочной деятельности в музеях начала проявляться за несколько лет до Музейного съезда 1930 г. В 1927 г. отмечалось 10 лет со дня Октябрьской революции. В честь этого во многих московских музеях открывались специально организованные выставки. Выставки к 10-летию Октябрьской революции открылись в разные даты в Третьяковской галерее, Музее нового западного искусства, Музее восточных культур, Государственной Оружейной палате, ГМИИ, Музее живописной культуры, ГИМ, Государственном музее игрушки, Дарвиновском музее, Государственном музее фарфора, Музее Л.Н. Толстого.

В Постановлении ВЦИК и СНК РСФСР от 20 августа 1928 г. «О музейном строительстве в РСФСР»²³⁶ среди первоочередных задач и мероприятий в области музейного строительства была выдвинута задача «более широкого и углубленного обслуживания музеями культурно-просветительных потребностей трудящихся масс»²³⁷, а также в качестве *предложения (курсив мой — Н.Б.)* Народному комиссариату просвещения РСФСР была определена задача «усилить идеологическое и методическое руководство музеями республиканского и местного значения, распространив указанное руководство и на музеи, принадлежащие другим ведомствам»²³⁸.

Не могла не отразиться на деятельности музеев и антирелигиозная пропаганда. В 1929 г. руководство ГТГ посчитало необходимым включить в экспозицию древнерусское искусство с добавлением материалов из Музея иконописи и живописи, Центральных реставрационных мастерских. Этот отдел планировалось организовать для того, чтобы вести на его материале антирелигиозную пропаганду. В этом же году была запланирована

²³⁵ Терновец Б.Н. Государственный музей нового западного искусства / Советский музей, 1935, № 2. С. 47.

²³⁶ Опубликовано в газете «Известия ЦИК и ВЦИК», от 3/Х 1928 г., № 230.

²³⁷ Цит. по: О культурном строительстве. М.: Работник просвещения, 1930. С. 454.

²³⁸ Там же. С. 455.

организация выставки древней русской живописи. Выставка должна была состоять из пяти разделов: 1) Методы научной реставрации памятников живописи. 2) Памятники живописи эпохи городского хозяйства феодальной Руси. 3) Эпоха торгового капитализма и борьба за реалистические основы живописи. 4) Эпоха капитализма в России в XIX и нач. XX в. 5) Эпоха Октябрьской революции²³⁹.

21 июня 1929 г. был утвержден Выставочный Комитет по организации выставки древней русской живописи²⁴⁰. В состав Комитета вошли: М.П. Кристи (председатель); М.М. Щекотов (заместитель председателя); А.И. Анисимов; М.В. Алпатов, на тот момент молодой ученый, в 1925 г. защитивший кандидатскую диссертацию по истории древнерусской живописи; Н.П. Сычев, крупнейший историк древнерусского искусства, музейный деятель; Н.Г. Первухин, заведующий Ярославского губернского музея. Главнауке необходимо было организовать кампанию по разъяснению значения указанной выставки.

Но уже 9 июля 1929 г. директор Третьяковской галереи М.П. Кристи получает от Народного комиссара просвещения А.В. Луначарского сообщение следующего содержания: «Может быть, Вас это и огорчит, но я вынужден приостановить выставку икон. Невозможно после съезда Безбожников, где была сигнализирована большая пустота в смысле антирелигиозных изобразительных искусств, сейчас же устраивать выставку икон, которой мы конечно антирелигиозного характера придать не можем. Какие бы объяснения мы этому не давали, мы во всяком случае создали одиозное положение»²⁴¹. Как известно, выставка действительно реализована не была.

Постепенно на выставках появляется новый экспозиционный материал. Из годового отчета Третьяковской галереи за 1928–1929 гг. следует, что после ликвидации Музея живописной культуры в январе 1929 г. в Третьяковской

²³⁹ ОР ГТГ. Ф. 8II. Оп. 1. Ед. хр. 306. Л. 3.

²⁴⁰ Там же. Л. 7.

²⁴¹ ОР ГТГ. Ф. 8II. Оп. 1. Ед. хр. 306. Л. 11.

галерее «был устроен зал, посвященный левым течениям, частично переработана и дополнена экспозиция группы “Бубновый Валет” и современного искусства. *Впервые (курсив мой — Н.Б.)* экспонированы фотографии, фото-монтаж и текстиль, в качестве сопроводительного материала»²⁴².

Введение новых видов искусства в Галерее произойдет и на скандальной «Выставке революционной и советской тематики», которая состоялась в 1930 г. В экспозиции, помимо живописи, были представлены плакат, лубок, рисунок, фото, стоп-кадры из кинофильмов, лозунги.

К 1929 г. происходит перелом в понимании задач художественных музеев и организации выставок. Характерно высказывание Абрама Эфроса, которое относится к 1928 г.: «В первые пять приблизительно лет (*после революции — Н.Б.*) — собирали, охраняли памятники искусств и старины, во вторые четыре-пять лет — распределяли, систематизировали и изучали. Теперь третья задача перед музеями — о живом воздействии своим материалом на широкие массы»²⁴³.

В марте 1929 г. новое руководство галереи во главе с М.П. Кристи приступает к созданию «Опытной марксистской экспозиции». Работами руководит А.А. Федоров-Давыдов, который в 1929 г. сменил на посту начальника отдела новой и новейшей живописи А.М. Эфроса. В декабре 1930 г. была представлена «марксистская» выставка искусства XVIII и первой половины XIX вв. Содержание и характер этой выставки не раз отмечались в литературе. На выработанных принципах выставки планировалось провести реэкспозицию всей галереи. Впервые устройство постоянных экспозиций предполагалось вести по наработкам выставок. Однако «марксистская экспозиция» не прошла проверку временем, с 1935 г. в ГТГ экспозицию вновь построили по историко-монографическому принципу.

²⁴² ОР ГТГ. Ф. 8П. Оп. 1. Ед. хр. 276. Л. 5.

²⁴³ Цит. по Ефиц А. «Зритель, будь активен!» Как музеи рассказывали об искусстве в 1920–1930-е годы. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024. С. 49.

В Музее нового западного искусства выставочная деятельность сыграла решающую роль в комплектовании фондов, создании экспозиций и формировании образа музея. Выставки, которые с 1924 г. устраивал музей, давали уникальную возможность приобретать произведения искусства для фондов. Со временем стало довольно частой практикой производить такие закупки после окончания той или иной выставки. Приобретать произведения для музея мог Наркомпрос или Всероссийский комитет по делам искусств при СНК СССР. Нередко произведения закупал лично директор Борис Терновец в зарубежных командировках, либо происходил обмен с иностранными коллегами.

Пожалуй, ГМНЗИ был единственным художественным московским музеем, в котором выставкам отводилась едва ли не главенствующая роль во всей деятельности. Именно выставки с самого начала стали инструментом, с помощью которого музей прошел длинный и сложный путь становления — из собрания французской живописи он превратился в музей искусства художников революции. И именно сами выставки ГМНЗИ доказывают то, что музей трансформировался к 1930-м гг. в один из «очагов массовой политико-просветительной работы», «музей эпохи империализма и пролетарских революций».

Регулярная выставочная работа началась в ГМНЗИ с 1929 г., после объединения коллекций в одном здании. Директор музея Борис Терновец, характеризуя стратегию развития музея, определил ее как «базу показа искусства революционных художников...». По сути дела, это определение в полной мере относится и к выставочной работе ГМНЗИ. За годы своего существования, активно работая с ВОКС, ГАХН, МБРХ, революционными организациями, музей показывал работы революционно ориентированных художников Америки, Англии, Голландии, Франции, Бельгии, Германии и других стран. Музей активно сотрудничал с зарубежными художественными организациями и создавал с их поддержкой выставки.

Музей писал свою собственную историю искусства — искусства революционных художников. Не всегда это были художники первоклассные, но тем не менее надо отметить, что «социалистическое по форме, национальное по содержанию» искусство отбиралось на выставки в Музей высокопрофессиональными людьми, среди которых были в первую очередь директор Б.Н. Терновец и Н.В. Яворская, долгие годы заведующая экспозиционно-выставочным отделом музея.

К 1930 г. выставки современных революционных художников, как и «выставки современного искусства отдельных западных стран»²⁴⁴, стали «обязательной формой работы Музея современного искусства, раскрывающей явления революционной ситуации, в отличие от работы музеев с коллекциями исторически прошлых времен, как Музей Изыщных искусств»²⁴⁵.

Как отмечалось в отчете для Рабоче-крестьянской инспекции, которая проводила проверку в музее в 1930 г., «в основу экспозиции положена концепция искусства эпохи развернутого империализма, выработанная на основе марксистско-ленинского метода»²⁴⁶. К этому времени весь материал ГМНЗИ был разделен на пять периодов: развитый капитализм, переход капитализма в стадию империализма, становление империализма, развернутый империализм, эпоха всеобщего кризиса капитализма и пролетарских революций²⁴⁷. Одна из статей директора Музея Б.Н. Терновца лишь подтверждает то, что к середине 1930-х гг. музей из «памятной книги человечества»²⁴⁸ (часто цитируемое замечание наркома Просвещения А.В. Луначарского — Н.Б.) музей превратился в «очаг массовой политико-просветительной работы, активно воздействующий на политическое и культурное воспитание зрителя»²⁴⁹.

²⁴⁴ ОР ГМИИ. Ф. 13, оп. 1, ед. хр. 343, л. 11.

²⁴⁵ Там же.

²⁴⁶ ОР ГМИИ. Ф. 13, оп. 1, ед. хр. 343, л. 4.

²⁴⁷ Там же.

²⁴⁸ Закс А.Б. Первая всероссийская музейная конференция // Музейное дело в СССР. М., 1979. Вып. 14. С. 139.

²⁴⁹ Терновец Б. Пятнадцать лет работы Государственного Музея нового западного искусства / Советский музей, 1933, № 1. С. 70.

Накануне Первого Музейного съезда перед музеями художественного профиля были поставлены руководящими органами следующие задачи: «а) вскрывая законы развития искусства, его классовую природу, учить пролетариат сознательно пользоваться им, как орудием классовой борьбы; б) содействовать критическому усвоению доклассовой феодальной и буржуазной художественной культуры в целях развития пролетарского искусства (профессионально и самодеятельно); в) непосредственно воздействовать, в особенности памятниками современного искусства, на сознание и волю трудящихся масс, активизировать их для борьбы и социального строительства»²⁵⁰. Согласно такой концепции, временные выставки должны давать ответы на текущие политические и культурные задачи. Сама экспозиция отныне должна была быть построена на основе диалектического материализма, демонстрируя материал в марксистско-ленинском освещении. Эталоном такой экспозиции становилась экспозиция по художественным стилям, развернутая согласно социально-экономическим формациям и борьбе классов.

Подобными «ответами» на политические и культурные задачи стали выставки: в ГМИИ — «Освободительные движения XVI – XX веков. К XI годовщине Октябрьской революции» (1928 г.), «Ремесла Древнего Египта. К XI годовщине Октябрьской революции» (1928 г.), «Война в мировом искусстве. Ко Дню 11-летия Красной армии» (1929 г.) В ГТГ — «Выставка советской и революционной тематики» (1930 г.).

Но такие выставки, организованные до Музейного съезда, еще носили экспериментальный, пробный характер. В рукописном отделе Третьяковской галереи сохранился Протокол собрания, посвященного диспуту о «Выставке советской и революционной тематики», который состоялся 24 мая 1930 г. М.П. Кристи подчеркивал, что выставка носит экспериментальный характер и что

²⁵⁰ ОР ГТГ. Ф. 8П. Оп. 1. Ед. хр. 298. Л. 1. «Тезисы по художественным музеям. Для ознакомления сотрудников Галереи. К Музейному съезду» (1929 г.).

«рассматривать ее как законченный образец будущей экспозиции Галлерей ни в коем случае нельзя»²⁵¹.

В плане экскурсии по выставке графики «Освободительное движение XVI–XX веков», организованной в ГМИИ к XI годовщине Октября, определялось значение периодических выставок в стенах музея. «1) Систематический показ материала запасов Музея. 2) Вид общественного отчета в научной работе музея. 3) Отклик музея на общественные и художественные запросы современности»²⁵². Мы видим, исходя из этих данных, что во второй половине 1928 г. выставка как таковая еще не имела прямых политических задач. Однако уже на выставке «Освободительное движение XVI–XX веков» пропаганда искусства уступила первенство показу классовой борьбе.

В декабре 1930 г. в Москве был организован Первый Всероссийский Музейный съезд. На съезде были выработаны идеологические установки: связь работы музеев с задачами социалистического строительства и культурной революции, организация научно-исследовательской работы на основе марксистско-ленинской теории. Также было утверждено положение об устройстве экспозиций художественных музеев на основе диалектического материализма. «Эстетские» экспозиции уступили первенство экспозициям идейно-политическим. В соответствии с такими задачами высказывалось много весьма экстравагантных идей. В заглавном докладе И.К. Луппол выступил с предложением деления музейной сети на музей базиса (экономические музеи) и музей надстройки (музеи быта, художественные музеи и др.). Эта идея реализована не была.

Народный комиссар просвещения А.С. Бубнов в письме-приветствии съезду отмечал: «Нам нужно, чтобы музей являлся организованным собранием вещей, теснейшим образом связанных с классовой борьбой

²⁵¹ ОР ГТГ. Ф. 8П. Оп. 1. Ед. хр. 293. Л. 3.

²⁵² ОР ГМИИ. Ф. 5. Оп. III. Ед. хр. 41. Л. 4.

пролетариата и строительством социализма во всех областях этого мощного исторического движения», что необходимо «поставить музей на службу строительства социализма и культурной революции»²⁵³. После Музейного съезда 1930 г. перед музейным сообществом встали новые задачи «наиболее правильного, целесообразного и выигрышного показа материала [...] музея в марксистском освещении»²⁵⁴. Специфика показа произведений искусства на выставках будет определяться идеологическим подходом.

Эволюция выставочной деятельности заключалась не только в изменении отношения к организации самих выставок, но и в новом подходе к работе с посетителями. В Третьяковской галерее не было экскурсионного отдела до 1924 г. До этого времени экскурсии проводились силами самих научных сотрудников. В начале 1920-х гг. в Музее нового западного искусства экскурсионная работа шла гораздо активнее, хотя специальных экскурсоводов также не было. Она проводилась самыми различными организациями: Музейно-экскурсионным институтом, Главполитпросветом, Вхутемасом, Московским государственным университетом.

В ГМНЗИ вопрос об устройстве экскурсионного бюро был поставлен в 1923 г. Музей почти сразу стал центром научно-просветительской работы по новейшему искусству. Здесь проводили занятия по истории и теории новейшего западного искусства профессора из МГУ, а также вели занятия по технике живописи и графики и отдельным проблемам искусства со своими студентами преподаватели ВХУТЕМАСа В.А. Шестаков, К.Н. Истомин, Р.Р. Фальк.

В Музее живописной культуры выставочная деятельность рассматривалась как часть научно-просветительской работы наравне с проведением экскурсий и чтением докладов. Активно использовался репродукционный материал. В частности, на выставке, демонстрирующей

²⁵³ Цит. по: Публика художественных музеев и выставок в России. Социологические свидетельства 1920–1930-х годов. С. 13.

²⁵⁴ ОР ГТГ. Ф. 8П. Оп. 1. Ед. хр. 298. Л. 1.

пути развития европейской и русской живописи, был впервые показан эволюционный путь всей европейской живописи с помощью репродукций.

На протяжении 1920-х гг. формировались четыре крупных направления в просветительской работе: экскурсионная, семинарская, «немая» просветительская, научно-педагогическая работа. «Немая» просветительская работа того времени заключалась в вывешивании на стенах объяснительных статей: или вводивших посетителей в круг данного течения, или характеризовавших определенного художника. Такие же статьи в сброшюрованном виде лежали на столах, кроме того, почти во всех залах были помещены подробные выдержки из проработанного музейного каталога.

Основную массу слушателей лекций и экскурсий тогда составляли студенты вузов, как московских, так и периферийных: учащиеся художественных техникумов, члены изокружков, группы профсоюзных организаций, делегаты съездов. В конце 1920-х гг. предлагается еще одна форма работы со зрителем. Было принято решение проводить обсуждение существующих этикетажей и аннотаций с фиксированием сотрудниками Музея их восприятия посетителями.

Исходя из анализа развития просветительной работы художественных музеев в 1920-е гг., можно выделить следующие новые формы работы с посетителем: консультации, проведение бесед, исследование посетителя с помощью книги отзывов, анкетирование. Эти формы вошли со временем в арсенал музейных практик.

Для приближения к посетителю в 1920-е гг. начали вводить развернутый этикетаж. Впервые он был использован в Музее изящных искусств на выставках гравюры после 1924 г. Некоторые музейщики упорно боролись с так называемыми «простынями», не желая портить экспозицию даже маленькими табличками у картин. Объемные экспликации утвердились в выставочной деятельности посредством тематических выставок. Еще один вид пояснений — листовка, или, как принято говорить сейчас профессиональным языком, раздаточный материал, — появился именно тогда, в середине 1920-х

гг. Что примечательно, его придумали и ввели не организаторы музейных экспозиций или выставок, а экскурсоводы и лекторы, которые работали непосредственно с посетителем и знали его запросы.

Анкета для музейного посетителя была впервые введена Третьяковской галереей в 1925 г. Эта анкета была рассчитана на коллективное, а не на индивидуальное заполнение, и предназначалась исключительно для экскурсионных групп. Третьяковской галереей в 1926 г. было проведено исследование группы из 28 человек, посещавших цикл лекций-экскурсий по истории русской живописи XVIII в. Материалами для исследования группы являлись анкеты. Посредством анкетирования удалось выявить, что из 28 человек все посещали музеи Москвы. Только 7 человек из 28 посещало выставки²⁵⁵. В 1927 г. Главнаукой Наркомпроса РСФСР было утверждено «Типовое положение о центральных государственных музеях», в котором указывалось, что обязательным элементом в структуре музея должна стать социологическая секция.

Как уже указывалось в предыдущей главе, впервые исследование публики художественного музея было опубликовано в 1928 г. Это были результаты исследований, проведенных методическо-просветительным отделом Третьяковской галереи, которым руководил Л.В. Розенталь. Понятие «музейный зритель» было впервые введено в этой публикации.

Эволюция выставочной деятельности шла на двух уровнях. Первый — это осознание того, какой потенциал содержит в себе временный выставочный проект. Второй уровень — состояние материальной базы музеев, не позволявшей развернуть выставочные практики в соответствии с потенциалом той или иной институции. Мы можем констатировать нехватку или отсутствие профессиональных кадров, которые участвовали в работе над выставками,

²⁵⁵ Музейный зритель в процессе художественно-воспитательной работы. Опыт изучения / Изучение музейного зрителя. ГТГ, 1928 г. С. 100.

дефицит выставочных площадей, непригодность помещений, отсутствие финансирования.

Новаторские решения, как известно, активно использовались в организации Международных выставок. Например, в 1928 г. на выставке «Пресса» в Кельне в экспозиции был использован кинематограф. С помощью кино организаторы стремились эмоционально подать документальный материал. Проекты СССР, представленные на Международных выставках 1920-х гг., характеризует стремление к яркости, агитационности, праздничности и декоративности, а также синтезу разных форм творчества — от плаката до архитектуры. Грандиозные замыслы в крупнейших выставках этого периода, впечатляющий размах проектов свидетельствуют о том, что выставка внемузейная имела, прежде всего, задачи агитационные, популяризаторские.

Экстраординарность выставочного дизайна на выставках музейных не была самоцелью. У выставок международных и выставок музейных были принципиально разные цели и задачи. Международные формировали лицо страны за границей, задача у них была репутационная, в то время как выставки музейные показывали ход развития истории искусства и просвещали зрителя.

Темп, с которым развивались выставки в художественных музеях, трудности в деле их оформления и осуществления, скромность дизайна говорят о том, что выставочная деятельность в современном понятии тогда еще только начинала формироваться. В 1920-е гг. музейная выставка не смогла обрести силу и размах с точки зрения дизайна, потому что это был только начальный этап длительного пути. Путь в десять лет, который прошла выставка как форма, оказался недостаточным для того, чтобы стать полноценным продуктом, построенным на смелых концепциях с использованием ярких дизайнерских решений, как это было реализовано на выставках иного порядка: всесоюзных или всемирных.

Само понятие «временная выставка» еще не прижилось в профессиональном языке. Иногда оно использовалось, но слово «временная»

могло быть заменено словом «периодическая», слово «выставка» нередко подменялось словом «экспозиция» или «временный показ». Изучение целого ряда временных выставок художественных музеев Москвы 1920-х гг. дало возможность установить, что такая форма, как временная выставка, в эти годы уже вошла в арсенал музейных практик, но еще не стала ведущим, ключевым направлением.

Анализ выставочной практики показал, что именно через выставки музейное сообщество пыталось сделать музей понятнее и ближе новому пролетарскому посетителю. Именно на выставках начали формироваться новые экспозиционные приемы. Этот процесс шел постепенно, и выставки старого типа продолжали создаваться одновременно с выставками, вызванными новым временем.

Первые выставки послереволюционного времени в художественных музеях не отличались по типу от выставок дореволюционных. Некоторые типы выставок (персональные выставки художников; выставки, демонстрирующие музейное собрание) зародились еще в дореволюционные годы. В 1920-е гг. появляются новые выставочные проекты: выставки-отчеты, выставки юбилейные, коммеморативные, технологические.

Типология по тематическому принципу основана на источниках 1920-х гг., в которых нашел отражение профессиональный язык. Основным критерием здесь выступает та или иная тема, на которую была организована выставка в музее. Отметим, что при таком делении выставок на группы просматривается формирование современной выставочной типологии, нашедшее отражение в работах Л.М. Шляхтиной, Н.Г. Мазного, Э.А. Шулеповой и других авторов.

В 1920-е гг. происходит постепенное осознание выставочной деятельности как важного направления музейной работы. Идет осмысление отличий выставки от постоянной музейной экспозиции. Во второй половине 1920-х гг. на выставках появляются новые экспозиционные приемы: расширенный этикетаж, сочетание нескольких видов изобразительного

искусства (живопись, графика, фотография, плакат), что, однако, не было принято единогласно музейными работниками. Параллельно с этим выставка приобретает всё большее значение для формирования коллекций музея и ведения просветительской деятельности.

К концу 1920-х гг. происходит музееведческое осмысление временной выставки как эффективного направления музейной работы. Термин был закреплён в профессиональном языке. Если в первой половине 1920-х гг. среди музейных специалистов не было единого мнения относительно необходимости устройства временных выставок, то к концу 1920-х гг. наметилась тенденция к регулярному проведению выставок в стенах музеев, что совпало по времени с изменением роли музея в обществе. Музей начинают рассматривать как один из главных инструментов в политико-просветительской работе.

Эволюция в выставочной деятельности происходила и по ряду экономических причин. Страна за десять лет преодолела разруху, что позволило музеям работать довольно активно. На выставочную деятельность повлияло возобновление в конце 1920-х гг. культурных контактов со странами Запада. Постепенно на выставки стали обращать более пристальное внимание члены профессионального сообщества, представители государственных органов. Успешные выставочные проекты привлекли внимание общественности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе была изучена и проанализирована выставочная деятельность художественных музеев Москвы в 1920-е гг. В ходе исследования выявлено, что становление музейной выставки как вида самостоятельной и активной музейной деятельности произошло не сразу, а заняло более десяти лет, начавшись еще до 1917 г. и завершившись уже к 1930-м гг.

Изучение временных выставок художественных музеев Москвы 1920-х гг. дало возможность констатировать, что временная выставка как форма работы в те годы уже вошла в арсенал музейных практик, но еще не стала ведущим, ключевым направлением. Выявлено, что на протяжении первого десятилетия после установления советской власти осмысление временной выставки как важнейшей части музейной деятельности еще только велось профессиональным сообществом. Однако установлено, что именно на временных выставках начали отрабатываться новые экспозиционные приемы, призванные сделать музей понятнее и ближе трудящемуся населению, неискушенному посетителю. Стремление превратить музей в один из главных инструментов политико-просветительной работы вызовет радикальные изменения в подаче экспозиционного материала. Такая тенденция получит широкое распространение в последующее десятилетие.

В ходе исследования удалось уточнить состояние и изменения, происходившие в музейном ландшафте Москвы, который был нестабилен: количество музеев существенно менялось. В 1917 г. в Москве было шесть художественных музеев, но уже к 1923 г. их количество увеличилось до двадцати трех. К концу 1920-х гг. в связи с реорганизацией и упорядочиванием музейной сети в столице осталось одиннадцать музеев художественного профиля. Выявлено, что в результате строительства музейной сети музейные коллекции Москвы стали значительно разнообразнее, они постепенно

сформировались в полноценные художественные комплексы, которые сохранились в своей основе до настоящего времени.

Подтверждено, что в начале 1920-х гг. художественными музеями Москвы руководили в основном представители старой интеллигенции, глубоко знавшие специфику музейной работы, рассматривавшие музей как институт сохранения и изучения культурного наследия (И.Э. Грабарь, Н.И. Романов и др.). Вторую группу составляли художники, которые не обладали таким значительным музейным опытом и рассматривали музей в первую очередь с искусствоведческих позиций, часто были настроены на эксперимент (А.М. Родченко, П.В. Вильямс). В конце 1920-х г. происходит постепенная смена кадров и в числе руководителей музеев оказываются чиновники — политически благонадежные, но не имевшие профессионального опыта и соответствующего образования (В.П. Полонский).

Музейные коллективы в начале 1920-х гг. действовали в условиях еще не завершившейся Гражданской войны, общей разрухи в стране, нехватки финансирования, отсутствия помещений под экспозиции и временные выставки, в сложных бытовых условиях. Эти тяжелейшие обстоятельства тормозили рабочие процессы и мешали планомерной профессиональной работе. Общие черты музейных преобразований в стране были намечены еще в 1912 г. на Предварительном съезде музейных деятелей. Они были обсуждены и конкретизированы на Всероссийской конференции 1919 г. Но в первую очередь необходимо было сохранить коллекции, перераспределить собрания согласно новым планам музейного строительства, оборудовать под музеи помещения, часто требовавшие серьезного ремонта музейных зданий. Большого внимания требовали постоянные экспозиции музеев. В одних музеях их надо было создать практически с нуля, в других — перевесить согласно новым идеям, политическим и музейным. Время активной выставочной практики наступило не сразу.

В ходе исследования проанализированы не только планы и проекты музейных специалистов, но и то, как они могли быть восприняты публикой,

особенно неподготовленной. Сопоставление данных о быте рабочих столицы с графиком работы музеев дало возможность констатировать, что в начале 1920-х гг. возможности рабочих посещать музеи были ограничены. Проведение свободного времени в музее всеми категориями населения в этот период еще только складывалось в отдельную форму досуга. Но выявлено, что рост посещаемости музеев на протяжении 1920-х гг. всё же произошел: посещение музеев становилось привычным делом, в том числе для трудящихся. Посещение же выставок как отдельного «продукта» музейной деятельности станет распространенной культурной практикой в более поздние годы.

Анализ прессы 1920-х гг., обращенной к широкому кругу читателей, показал, что она выполняла в основном культурно-просветительскую функцию. В статьях почти никогда не ставились профессиональные вопросы об экспозиционно-выставочной деятельности. Авторы рассматривали выставку с позиции искусствоведа, историка искусства, уделяли внимание биографии художника, его творчеству, в то время как сама экспозиция оставалась без внимания. Музееведческие периодические издания с большими тиражами появятся позднее. Только со второй половины 1920-х гг. содержание статей в журналах постепенно начинает меняться. В отдельных статьях выставку станут характеризовать как форму музейной работы, давая критические оценки развеске, составу выставки.

Выявлено, что в самой среде профессионального музейного сообщества отношение к музейной выставке с точки зрения необходимости ее организации в музее тоже сложилось не сразу. Постепенно, на протяжении десятилетия музейные специалисты пришли к общему мнению, что временная выставка является неотъемлемой и эффективной формой работы музея. Это сразу нашло отражение в музейной терминологии. В течение 1920-х гг. формируется профессиональная терминология выставочной работы. К концу 1920-х гг. в профессиональном языке прочно закрепилось определение

«временная выставка», которое специалисты стали уверенно отделять от понятия «экспозиция».

Анализ большой группы источников личного происхождения: писем, дневников, мемуаров представителей музейного сообщества, в том числе приехавших в 1920-е гг. из-за рубежа для знакомства с новой Россией, — подтвердил живой интерес с их стороны к музейной работе. Осознание того прорыва, который совершили музеи России, создав впервые в мире музеи современного искусства, произойдет позднее и окажет влияние на мировую музейную практику. В качестве примера можно привести Музей современного искусства в Нью-Йорке, в интеллектуальных истоках создания которого лежал опыт его первого директора, Альфреда Барра, историка искусств, музееведа, полученный во время посещения московского Музея живописной культуры в январе 1928 г.

В ходе исследования нами выявлено чуть более ста (118) выставок, организованных в художественных музеях Москвы. Некоторые типы выставок существовали и ранее, еще до революции. Например, персональные выставки художников. Но появились и новые формы, например, юбилейные выставки. Какие-то выставки остались как явление в 1920-х гг. и не получили продолжения в последующие годы (технологические выставки). Совокупность выявленных выставок позволила предложить следующую типологию музейных выставок.

По содержанию:

- тематические выставки;
- выставки новых поступлений;
- выставки-отчеты;
- юбилейные выставки;
- коммеморативные выставки;
- технологические выставки или производственные.

По месту представления:

- внутримuseumные;
- передвижные выставки.

В начале работы над диссертацией существовало предположение, что выставка как отдельное (и весьма активное) направление музейной работы сформировалось постепенно и довольно поздно. Это предположение подтвердилось: действительно, именно рассматриваемый период 1920-х гг. стал ключевым для развития этой формы музейной деятельности.

В ходе исследования проведены реконструкция и музееведческое осмысление процесса организации музеями выставок в своих стенах в 1920-е гг. Установлено, что в тяжелейших условиях музейная выставка претерпела процесс становления и обрела статус важнейшей формы музейной работы, отличной от устройства и поддержания постоянных экспозиций, что стало вкладом в развитие музейной практики и музееведческой мысли.

Список принятых сокращений

- АХРР** — Ассоциация художников революционной России
- ВОКС** — Всесоюзное общество культурной связи с заграницей
- Всекохудожник** — Всероссийский союз кооперативных товариществ работников изобразительного искусства
- Вхутеин** — Высший художественно-технический институт
- Вхутемас** — Высшие художественно-технические мастерские
- ВЦИК** — Всероссийский Центральный Исполнительный Комитет
- ГА РФ** — Государственный архив Российской Федерации
- ГАХН** — Государственная академия художественных наук
- Главискусство** — Главное управление по делам художественной литературы и искусства
- Главлит** — Главное управление по делам литературы и издательств РСФСР
- Главнаука** — Главное управление научными, научно-художественными и музейными учреждениями РСФСР
- Главполитпросвет** — Главный политико-просветительный комитет Наркомпроса РСФСР
- ГМИИ (ГМИИ им. А.С. Пушкина)** — Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина
- ГМНЗИ** — Государственный музей нового западного искусства
- ГМФ (Госмузфонд)** — Государственный музейный фонд
- ГОСИЗДАТ (ГИЗ)** — Государственное издательство РСФСР
- ГТГ** — Государственная Третьяковская галерея
- Губпрофсовет** — Губернский совет профессиональных союзов
- ГЭ** — Государственный Эрмитаж
- Коминтерн** — Коммунистический (Третий) Интернационал
- ЛЕФ** — Левый фронт искусств
- МБРХ** — Международное бюро революционных художников
- МГУ** — Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

МЖК — Музей живописной культуры

МОПР — Международная организация помощи борцам революции

МОССХ — Московский союз советских художников

МОСХ — Московский союз художников

Наркоминдел (НКВД) — Народный комиссариат иностранных дел

Наркомпрос (НКП) — Народный комиссариат просвещения РСФСР

НОЖ — Новое общество живописцев

ОБМОХУ — Общество молодых художников

ОИРУ — Общество изучения русской усадьбы

ОМХ — Общество московских художников

ОПИ ГИМ — отдел письменных источников Государственного исторического музея

ОР ГМИИ — отдел рукописей Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина

ОР ГТГ — отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи

ОСТ — Общество станковистов

ОХР — Объединение художников-реалистов

РАБИС (или Сорабис) — Союз работников искусств, с 1924 г. — Всерабис (Всесоюзный профессиональный союз работников искусств)

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства

РКИ — Рабоче-крестьянская инспекция

РККА — Рабоче-крестьянская Красная Армия

СНК — Совет народных комиссаров РСФСР

Торгсин — Всесоюзное объединение по торговле с иностранцами (Торговый синдикат)

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ**I. Источники***Неопубликованные**Государственный архив Российской Федерации (ГА РФ)*

1. ГА РФ. Р-4085. Оп. 12А. Народный комиссариат рабоче-крестьянской инспекции РСФСР. Инспекция просвещения и пропаганды. 1918–1931 гг. Д. 336.
2. ГА РФ. Ф. А-2307. Главное управление научных и музейных учреждений (Главнаука) наркомата просвещения РСФСР; сектор науки наркомата просвещения РСФСР. 1921–1933 гг. Оп. 13. Д. 12.
3. ГА РФ. Ф. А-2307. Главное управление научных и музейных учреждений (Главнаука) наркомата просвещения РСФСР; сектор науки наркомата просвещения РСФСР. 1921–1933 гг. Оп. 3. Д. 209.
4. ГА РФ. Ф. 259. Совет министров РСФСР. Оп. 126. Д. 3973.
5. ГА РФ. Ф. А-406. Народный комиссариат рабоче-крестьянской инспекции РСФСР. 1920–1934 гг. Оп. 12. Ед. хр. 1395.

*Отдел письменных источников**Государственного исторического музея (ОПИ ГИМ)*

6. ОПИ ГИМ. Ф. 54. Материалы Музейного отдела Главнауки Наркомпроса. Оп. 1. Ед. хр. 165, 504, 527, 566.

Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ)

7. РГАЛИ. Ф. 645. Главное управление по делам художественной литературы и искусства (Главискусство) Наркомпроса РСФСР (Москва, 1928–1933). Оп. 1. Ед. хр. 201.

8. РГАЛИ. Ф. 664. Московский музей живописной культуры (1919–1929), 1921–1929 гг. Ед. хр. 1. Д. 11 (1), (2).
9. РГАЛИ. Ф. 664. Московский музей живописной культуры (1919–1929), 1921–1929 гг. Оп. 1. Д. 9.
10. РГАЛИ. Ф. 878. Южин Александр Иванович (наст. фам. Сумбатов, князь; 1857–1927) — артист, драматург, директор Малого театра. Оп. 1. Ед. хр. 2489.
11. РГАЛИ. Ф. 941. Государственная академия художественных наук (ГАХН) (Москва, 1921–1931). Оп. 10. Ед. хр. 40.
12. РГАЛИ. Ф. 1328. Полонский Вячеслав Павлович (наст. фам. Гусин; 1886–1932) — критик, литературовед. Оп. 3. Ед. хр. 56.
13. РГАЛИ. Ф. 1911. Рогожско-Симоновский музей (филиал Государственной Третьяковской галереи), 1919–1928 гг.
14. РГАЛИ. Ф. 1946. Мешков Василий Никитич (1867–1946) — художник. Оп. 1. Ед. хр. 32.

Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи

(ОР ГТГ)

15. ОР ГТГ. Ф. 8П. Научная деятельность. Оп. 1. Ед. хр. 47, 62, 73, 91, 92, 93, 94, 121, 123, 128, 150, 151, 153, 276, 293, 296, 298, 306, 399.

Отдел рукописей Государственного музея изобразительных искусств

им. А.С. Пушкина (ОР ГМИИ)

16. ОР ГМИИ. Отчеты. Ед. хр. 430.
17. ОР ГМИИ. Ф. 5. Оп. 3. Выставки. Ед. хр. 6, 11, 12, 18а, 31, 41, 42, 44, 317.
18. ОР ГМИИ. Ф. 13. Оп. 1. Фонд Государственного музея нового западного искусства, общее делопроизводство.
19. ОР ГМИИ. Ф. 55. Терновец Б.Н.
20. ОР ГМИИ. КП 2508/48.

Российский государственный архив кинофотодокументов (РГАКФД)

21. 2-36973 ч/б. «Антиалкогольная выставка». Государственная Третьяковская галерея. 1929 г.

Опубликованные

Мемуары, воспоминания, дневники

22. Альфред Барр, Джери Эбботт — Русский дневник. 1927–1928. М., Ад Маргинем, 2025.
23. Безрукова Н.Б. Музейная жизнь Москвы 1920-х годов в дневниках В. Беньямина, А. Барра и Дж. Эббота. Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры, № 2 (51) / Июнь 2022. С. 28–34. (в статье осуществлен перевод фрагментов дневника Дж. Эббота: Abbott J. Russian Diary, 1927–1928 // October. 2013. Vol. 145. P. 125–223).
24. Глеб Борисович Смирнов. Воспоминания о 20-х // Горький Медиа URL: <https://magazines.gorky.media/zerkalo/2010/35/vospominaniya-o-20h.html?ysclid=ldkd5zpcj691613374> (дата обращения: 20.10.2024).
25. Грабарь И.Э. Моя жизнь : Автобиография : Этюды о художниках. М.: Республика, 2001. 493 с.
26. Непримечательные достоверности: свидетельские показания любителя стихов начала XX века / Л.В. Розенталь ; [вступ. ст., публ. и коммент. Б.А. Рогинского]. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
27. Новоженова А. Вот, наконец, популярное искусство! // Открытая левая. 2014. 3 июня. URL: <http://openleft.ru/?p=3006> (дата обращения: 17.05.2023).
28. Новоженова А. Лучше я буду здесь, чем в любом другом месте на Земле // Открытая левая. 2014. 8 апр. URL: <http://openleft.ru/?p=2437> (дата обращения: 17.05.2023).
29. Орешников А.В. Дневник. 1915–1933: в 2-х кн. / Сост. П.Г. Гайдуков, Н.Л. Зубова, М.В. Катагощина, Н.Б. Стрижова, А.Г. Юшко; отв.ред. П.Г. Гайдуков. М.: Наука, 2010.

30. Терновец Б.Н. Письма. Дневники. Статьи / Б.Н. Терновец ; сост.; вступ. статья, тексты к разделам и коммент. Л.С. Алешиной, Н.В. Яворской. М.: Советский художник, 1977. 359 с.: ил.
31. Удальцова Н.А. Дневники, статьи, воспоминания. Жизнь русской кубистки. М., 1994.
32. Чегодаев А.Д. Моя жизнь и люди, которых я знал : воспоминания / князь Андрей Чегодаев. М.: Захаров, 2006.
33. Abbott J. Russian Diary, 1927–1928 // October. 2013. Vol. 145. P. 125–223.
34. Barr A. H. Russian Diary 1927–28 // October. 1978. Vol. 7. P. 10–51.

Периодическая печать

35. Вестник работников искусств: орган ЦК Всерабис. М., 1920–1926.
36. Жизнь искусства : [еженедельник художественно-литературный, театральный] : орган Ленинградского облоно. Л: Теакинопечать, 1923–1929.
37. Известия ЦИК и ВЦИК от 03.10.1928 г.
38. Искусство в массы. Журнал. 1929–1930. Выпуски 1–12.
39. Искусство трудящимся. Театр. Кино. Музыка. Живопись Еженедельник при Науч.-худож. секции Гос. ученого совета. М.: 1924–1926.
40. Красная нива: литературно-художественный еженедельный журнал Москва: Известия ЦИК СССР и ВЦИК, 1923–1929.
41. ЛЕФ. Журнал левого фронта искусств. М.–Пг.: Государственное издательство, 1923–1925.
42. НОВЫЙ ЛЕФ. Журнал левого фронта искусств. М.: Государственное издательство, 1927–1928.
43. Печать и революция [Текст] : журнал марксистской критики искусств. М.: Гос. изд-во, 1921–1929.
44. Прожектор. Илл. литературно-худ. и сатирический журн. / под ред. Н. Бухарина и А. Воронского. М., 1923–1929.
45. Рабочая неделя: рабочий иллюстрированный еженедельник : Издание газеты «Труд». М.: Труд, 1923–1926.

46. Эcran: рабочий журнал: Рабочий журнал. Эcran: еженедельный журнал «Рабочей газеты». М.: Рабочая газета, 1923–1930.

Каталоги и путеводители

47. 4-я выставка картин группы художников «Жизнь — творчество»: кат. М., 1924.

48. VII выставка картин и скульптуры «Революция, быт и труд»: кат. 2-е изд. М.: Изд-во АХРР, 1925.

49. Альбрехт Дюрер и его гравюры. К 400-летней годовщине смерти художника (1528–1928). М., 1928.

50. Батенин А. Государственный музей мебели: Иллюстрированный каталог. М.: издание Государственного Музея Мебели, 1925. 112 с.

51. Вся Москва: Адресная и справочная книга на 1923 г. М.: Гос. изд-во, 1923.

52. Вторая выставка картин «Маковец» («Искусство — жизнь»): кат. М., 1924.

53. Выставка в память двадцатипятилетия со дня смерти Павла Михайловича Третьякова. 1898–1923. М., 1923. 35 с.

54. Выставка графики «Освободительные движения XVI–XX вв.», организованной к XI годовщине Октябрьской революции. М.: ГМИИ, 1928.

55. Выставка рисунков французских художников конца XIX и начала XX века: Подробный иллюстрированный каталог / сост. С.И. Лобанов. М., 1925. 62 с., 18 ил.

56. Выставка «Женщина в русской живописи». 8 марта 1925 г. М.: Гос. Третьяковская галерея, 1925. 14 стр.

57. Выставка картин К.Ф. Юона. М., 1926. 52 стр., вкл. илл.

58. Выставка картин художников: Л.Г. Лозовский. Анатолий Микули. Б.А. Смирнов. Дмитрий Соболев. П.П. Фатеев: кат. М.: МИИ, 1923.

59. Выставка новых приобретений (гравюры и литографии): Подробный иллюстрированный каталог / сост. К.А. Зеленина, Е.К. Рылова, Т.А. Боровая. М.: ГМНЗИ, 1927. 49 с., ил.
60. Выставка произведений художников группы «Бубновый валет». М.: Гос. Третьяковская галерея, 1927. 16 стр.
61. Выставка художественных произведений В.И. Сурикова. М.: Гос. Третьяковская галерея, 1927. 94 стр., 9 л. илл.
62. Выставка «Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции». М., Гос. Третьяковская галерея, [1927]. [6] стр.
63. Выставка рисунков современного американского художника Луи Лозовика: Краткий каталог / авт. ст. Б. Раппопорт. М., 1928. 7 с.
64. Выставка картин заслуженного деятеля искусств профессора живописи Павла Кузнецова. М.: Гос. Третьяковская галерея, 1929, 43 с.
65. Выставка произведений К.С. Малевича. М.: Гос. Третьяковская галерея, 1929. 10 стр., вкл. илл.
66. Выставка «Окна сатиры РОСТА». М., 1929. 24 стр., вкл. илл.
67. Гравюры Г.И. Скородумова. М., 1927.
68. Гравюры Фрэнка Брэнгвина: кат. выст. с поясн. текстом / сост. Н.И. Романов. М., 1926.
69. Гравюра И.А. Соколова. М., 1929.
70. Европейский город в старой и новой графике. М., 1926.
71. Из рабочей молодежи Ленинграда. [М., Гос. Третьяковская галерея, 1929]. 68, [3] стр., вкл. илл.
72. Иллюстрированный каталог / вступ. ст. Б. Н. Терновца. М.: изд. ГМНЗИ, 1928. 131 с., 32 ил.
73. Илья Ефимович Репин. 1844–1924. Каталог юбилейной выставки М.: Гос. Третьяковская галерея, 1924. 39 стр.
74. Каталог 26-й выставки Московского товарищества художников. М., 1924.
75. Каталог выставки «4 искусства». М.: ГАХН, 1925.

76. Каталог выставки западноевропейской революционной иллюстрации 1-го мая 1925 г.: поясн. текст и список изобр. М., 1925.
77. Каталог выставки современного французского искусства / авт. ст. А.В. Луначарский, П.С. Коган, Б. Терновец, А. Эфрос; сост. кат. Т.М. Пахомова, В.А. Сидорова, Т.А. Боровая, Н.В. Яворская, Е.К. Рылова, А.С. Галушкина, Л.В. Розенталь, С.И. Лобанов. М., изд. Комитета выставки, 1928. 2-е изд. 72 с., 22 л. ил.
78. Каталог антиалкогольной выставки в помещении Государственной Третьяковской галереи. М.: Главискусство, 1929. 20 стр.
79. Каталог юбилейной выставки произведений В.Д. Поленова. М.: Гос. Третьяковская галерея, 1924. 32 стр.
80. Каталог выставки произведений Д.Г. Левицкого. М., 1922. 15 стр.
81. Каталог выставки картин художников Агапьевой Н.Н., Захарова И.И., Сергеева С.П., Фейнберга Л.Е. и посмертных произведений Валентина Александровича Яковлева. М., 1922.
82. Каталог выставки произведений П.П. Кончаловского. М., Творчество, [1922]. 14 стр., вкл. илл.
83. Каталог выставки произведений К.А. Коровина. М., 1922.
84. Каталог выставки этюдов, эскизов, рисунков и графики из жизни и быта Рабоче-Крестьянской Красной армии. М., 1922.
85. Каталог Первой выставки станковых художников: Живопись, скульптура, графика: ил. кат. М.: МИИ, 1923.
86. Каталог выставки Р.Р. Фальк. М., «Творчество», [1924]. 10 стр.
87. Каталог выставки произведений А.В. Шевченко. М., [1924]. 11 стр., вкл. илл.
88. Каталог Русского отдела Международной книжной выставки во Флоренции в 1922 году. М., Пг.: Гос. изд., 1923.
89. Каталог юбилейной выставки И.С. Остроухова. М.: Гос. Третьяковская галерея, 1925. 15 стр.
90. Каталог выставки «Гравюра СССР за 10 лет» (1917–1927). М., 1927.

91. Каталог посмертной выставки произведений Б.М. Кустодиева. М.: Наркомпрос РСФСР; Главискусство. Главнаука, 1929.
92. Каталог 3-й выставки скульптуры Общества русских скульпторов (ОРС), состоящего в ведении Главискусства Наркомпроса РСФСР. М., 1929.
93. Кэте Колльвиц. 1867–1927: выставка гравюр к 60-летию художницы. М., 1928.
94. Л.Н. Толстой в искусстве и печати: краткий путеводитель по юбилейной выставке в ознаменование столетия со дня рождения Л.Н. Толстого. М.: Изд. Наркомпроса РСФСР, 1928.
95. Мастера Голубой Розы. М., Третьяковская галерея, 1925. 15 стр. Немецкое искусство последнего пятидесятилетия: Каталог выставки / сост. Т.М. Пахомова, В.А. Сидорова, Н.В. Яворская; авт. ст. Б. Терновец. М.: Мосполиграф, 1925. 32 л., ил.
96. Музей игрушки: Об игрушке, кукольном театре, начатках труда и знаний и о книге для ребенка / Составили: Н. Бартрам, И.Е. Овчинникова; Государственный музей игрушки музейного отдела Главнауки Наркомпроса. Л.: Academia, 1928.
97. Отчетная выставка материалов археологической экспедиции ГМИИ. М., 1928.
98. Офорты И.И. Нивинского: кат. выст. с поясн. текстом / сост. В.Я. Адарюков. М., 1925.
99. Перцов П.П. Художественные музеи Москвы : Путеводитель / П. Перцов. М., Л.: Гос. изд-во, 1925.
100. Пахомов Н.П. Путеводитель по Государственной Третьяковской галерее [Текст] / Н. П. Пахомов. 2-е изд. М.; Л.: Гос. изд-во, 1928. 131 с.
101. Пушкин в Третьяковской галерее. 125 [лет] (1799–1924). М., Гос. Третьяковская галерея, 1924. 56 стр.
102. Ремесла Древнего Египта: краткое объяснение выставки, организованной к 11 годовщине Октябрьской революции. М., 1928.

103. Современная английская гравюра и литография: кат. выст. с поясн. текстом / авт. текста В.М. Невежина. М., 1926.
104. Союз художников и поэтов «Искусство — жизнь» («Маковец»). Первая выставка картин, май 1922: кат. М., 1922.
105. Телешов Н. Музей Московского Художественного театра / Н. Телешов; под общей редакцией П. С. Когана. М.: Театропечать, 1929.
106. Терновец Б. Выставка новых приобретений (живопись, рисунок). Подробный иллюстрированный каталог. М., ГМНЗИ, 1927. 71 с., ил.
107. Тугендхольд Я. Первый музей новой западной живописи. М.: Творчество, 1923.
108. У истоков русской живописи. Каталог выставки в ознаменование двухсотлетия со дня основания Академии наук СССР. М., Гос. Третьяковская галерея, 1925. 138 стр., 16 л. илл.
109. Федор Степанович Рокотов. Каталог выставки портретов. Сост. (Гос. Третьяковская галерея). Вступ. статья И. Э. Грабаря. изд., 1923. 41 с.
110. Французский рисунок XVI–XIX века. М.: ГМИИ, 1927.
111. Фотографическая выставка: кат. М., 1924.
112. Художественные музеи Москвы. Путеводитель. М.: Моск. коммунал. хоз-во. 1926 г.
113. Цветная ксилография, ее приемы и возможности. М., 1929.

Материалы и документы

114. Выставочные ансамбли СССР, 1920–1930-е годы : материалы и документы / Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств Российской акад. художеств, Федеральная арх. служба Российской Федерации, Российский гос. арх. экономики, Гос. науч.-исслед. музей архитектуры им. А.В. Щусева ; [сост.: И. В. Рязанцев и др.]. М.: Галарт, 2006. 467 с.

115. Из истории художественной жизни СССР. Интернациональные связи в области изобразительного искусства. 1917–1940. / Алешина Л.С., Яворская Н.В. М.: Искусство, 1987.
116. История Третьяковской галереи. XX век. 1913–1925 : в 2 кн. / Гос. Третьяковская галерея. М., 2022.
117. К истории международных связей Государственного музея нового западного искусства (1922–1939) / [авт.-сост. Н.В. Яворская; под общ. ред. И.Е. Даниловой]. М.: Сов. художник, 1978. 472 с.

II. Литература

118. 100 лет Государственному Музею изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. 1912–2012. Т. 1, 2. М., Гамма-Пресс. 2012.
119. Авангард. Список № 1: каталог выставки к 100-летию Музея живописной культуры. М., 2019. 360 с.
120. Автономова Н. Государственный Румянцевский музей — Музей изящных искусств. Из истории формирования собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина. // Русское искусство. III/2012.
121. Адашкина Н. Государственная Третьяковская галерея и Музей живописной культуры: к истории взаимоотношений // Авангард и остальное. Сборник статей к 75-летию А.Е. Парниса. М.: Три квадрата. 2013.
122. Александрова Н.А. «Венок усадьбам... К 100-летию основания и 30-летию возрождения Общества изучения русской усадьбы (ОИРУ)» // Русская усадьба : Сборник Общества изучения русской усадьбы / Рос. акад. Художеств; НИИ теории и истории изобразительных искусств; науч. ред.-сост. М.В. Нащокина. СПб: Коло, 2023. Вып. 29 (45). С. 639– 657.
123. Альтшулер, Брюс. Авангард на выставках: новое искусство в XX веке / Брюс Альтшулер ; [пер. с англ.: Екатерина Курова]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018.

124. Безрукова Н.Б. Пятый Пролетарский музей. История создания и деятельности художественного музея Москвы в 1920-е гг. // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2020. № 8. С. 52–65.
125. Безрукова Н.Б. Б.Н. Терновец и музейная практика 1920–1930-х годов. // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1. С. 43–49.
126. Безрукова Н.Б. Музейная жизнь Москвы 1920-х годов в дневниках В. Беньямина, А. Барра и Дж. Эббота. Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры, № 2 (51). С. 28–34.
127. Безрукова Н.Б. Новые факты к биографии Б.Н. Терновца. По материалам Российского государственного архива литературы и искусства. // Мировые тренды и музейная практика в России. Сборник статей II Международной научной конференции 14–16 апреля 2021 г. М.: РГГУ, 2023. С. 77–85.
128. Безрукова Н.Б. П.С. Коган и организация художественных выставок СССР в Италии в 1920-е годы // Academia. 2024. № 1. С. 133–139.
129. Беляева А.М. Музей на фоне меняющейся эпохи: выставочная деятельность Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина за 100 лет: в 2 т. М.: Индрик, 2021.
130. Бонами З.А. Как читать и понимать выставку. Анатомия выставки / Зинаида Бонами. М.: АСТ, 2021. 190 с.
131. Бонами З.А. Выставка в художественном музее: от произведения искусства к событию культуры // Актуальные проблемы выставочной деятельности художественных музеев. XXXVII Випперовские чтения. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2007.
132. Гафар Т.В. Художественный музей в социокультурной среде региона : автореферат дис. ... кандидата исторических наук : 24.00.01 / Гафар Татьяна Викторовна; [Место защиты: Волгогр. гос. мед. ун-т]. Волгоград, 2009. 30 с.
133. Гимпельсон Е.Г. Советские управленцы. 20-е годы: / рук. Кадры гос. Аппарата СССР // РАН. Ин-т Рос. Истории. М., 2001.

134. Головин С.А. Имущественная дифференциация доходов населения СССР в 20–30-е годы XX века / 30-е годы XX века. // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки: Научный журнал N. 11 (66) /2008. С. 177–186.
135. Горелов О.И. Цугцванг Михаила Томского: Штрихи к портрету. Серия: Люди России. М.: Росспэн, 2000.
136. Ефиц А. Зритель, будь активен! Как музеи рассказывали об искусстве в 1920–1930-е годы. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024. 320 с.
137. Жуков Ю.Н. Сохраненные революцией. М.: Моск. рабочий, 1985.
138. Закс А.Б. Первая Всероссийская конференция по делам музеев. Февраль 1919 г. По материалам ОПИ ГИМ // Труды Государственного исторического музея. М.: ГИМ, 1982. Вып. 55. С. 149–157.
139. Закс А.Б. Речь А.В. Луначарского на конференции по делам музеев // Археографический ежегодник за 1976 год. М.: Наука, 1977. С. 210–216.
140. Зубанова Н.А. Государственный музей керамики в 1928–1932 гг.: опыт построения музея «производственного типа» [Электронный ресурс] // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2017. № 9 (30). URL: https://history.rsuh.ru/jour/article/view/441?locale=ru_RU (дата обращения: 25.10.2024)
141. Из рукописи: Нюренберг, Амшей Маркович (1887–1979). Одесса–Париж–Москва. // Масловка. Городок художников URL: <https://www.maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=565> (дата обращения: 20.10.2024).
142. Изучение музейного зрителя: сборник методическо-просветительного отдела : с восемью диаграммами и планом Галлерей / Л.В. Розенталь. М.: Гос. Третьяковская галерея, 1928.
143. Кабо Е.О. Очерки рабочего быта [Текст] : Опыт монографического исследования домашнего рабочего быта / Е.О. Кабо. М.: книгоизд-во ВЦСПС, 1928.

144. Каган Ю.М. И.В. Цветаев. Жизнь. Деятельность. Личность. М.: Наука, 1987.
145. Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры / Калугина Т.П. СПб, 2008. 242 с.
146. Кантор С.Г. Альфред Барр и интеллектуальные истоки музея современного искусства. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019.
147. Об искусстве. Том 2 (Русское советское искусство). Об отделе изобразительных искусств // Наследие А.В. Луначарского. URL: <https://www.maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=565http://lunacharsky.newgod.su/lib/russkoe-sovetskoe-iskusstvo/ob-otdele-izobrazitelnyh-iskusstv/> (дата обращения: 20.10.2024).
148. Лебина Н.Б. Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии. 1920–1930 годы. СПб.: Журнал «Нева». Издательско-торговый дом «Летний Сад», 1999.
149. Лебина Н.Б. Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. М: Новое литературное обозрение, 2015. 483 с.
150. Луначарский А.В. Статьи об искусстве. М.-Л.: Искусство. 1941 г.
151. Майстровская М.Т. Музей как объект культуры. XX век: искусство экспозиционного ансамбля. М.: Прогресс-Традиция, 2018. 680 с.
152. Майстровская М.Т. Музей как объект культуры. Искусство экспозиционного ансамбля. Начало XXI века. М.: Прогресс-Традиция, 2022. 580 с.
153. Майстровская М.Т. Музей как объект культуры: искусство экспозиционного ансамбля. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 672 с.
154. Михиенко Т. Н. Борис Эндер и Третьяковская галерея // Третьяковские чтения 2020. Материалы отчетной научной конференции. М.: ГТГ, 2022. С. 508–526.

155. Музей и власть. Государственная политика в области музейного дела (XVIII–XX вв.): В 2 ч. / Под ред. С.А. Каспаринской. М.: НИИК, 1991. Ч. 1–2.
156. Музейная выставка: история, проблемы, перспективы / Мазный Н.В., Поляков Т.П., Шулепова Э.А. М., 1997.
157. Музейный зритель в процессе художественно-воспитательной работы. Опыт изучения / Изучение музейного зрителя. ГТГ, 1928.
158. Невский В.А. Художественные выставки и ознакомление широких народных масс с живописью. Кострома: Советская типография, 1920. 320 с.
159. О культурном строительстве. М.: Работник просвещения, 1930.
160. Преображенский Н.Ф. Жилищный вопрос при диктатуре пролетариата. М.-Л.: Московский рабочий, 1928.
161. Публика художественных музеев и выставок в России [Текст] : социологические свидетельства 1920–1930-х годов / Государственный институт искусствознания ; [вступ. ст., сост., примеч. Ю.У. Фохт-Бабушкина]. СПб: Алетейя, 2014.
162. Равикович Д.А. Формирование государственной музейной сети (1917 – I пол. 60-х гг.). М., 1988.
163. Салиенко А.П. «Чуждое и непонятное» искусство. Книги отзывов посетителей художественных музеев и выставок как источник изучения «массового зрителя» 1920-х гг. // Вестник Московского Университета. Серия 8. История. 2019. № 6. С. 176–192.
164. Салиенко А.П. Судьба «Серебряного века» в 1920-е годы. Выставки непролетарского искусства // Исторические Исследования, № 2, С. 246–251. URL: <http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/29/96> (Дата доступа: 12.02.2025).
165. Сальникова Т.А. Художественный музей в коммуникационном пространстве региона : автореферат дис. ... кандидата культурологии : 24.00.03 / Краснодар. гос. ун-т культуры и искусств. Краснодар, 2006. 23 с.

166. Семенова Н.Ю. Московские коллекционеры: С.И. Щукин, И.А. Морозов, И.С. Остроухов: Три судьбы, три истории увлечений / Н. Семенова. М.: Молодая гвардия, 2010.
167. Семенова Н.Ю. Пролетарские музеи // Энциклопедия русского авангарда. Том 3. История. Теория. Книга 2. Н–Я. / Под ред. Ракитина В.И., Сарабьянова А.Д. М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2014.
168. Силина М.М. Эмоциональное мышление» и «самоговорящие вещи»: к истории аффекта в советских музеях в 1920–1930-х годах / Политика аффекта. Музей как пространство публичной истории. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
169. Силина М.М. Объект, функция, классификация: формирование профиля советских художественных музеев в 1920–1930-е годы / Альманах ЦЭМ: номер 1. М.: ЦЭМ, V–A–C Press, 2020.
170. Сто лет Третьяковской Галлерей. //Под общ. ред. П.И. Лебедева. М.: Искусство. 1959 г.
171. Струмилин С.Г. Бюджет времени русского рабочего и крестьянина в 1922–1923 году. Стат.-экон. очерки. М.; Л.: Экономическая жизнь, 1924. 155 с.
172. Сундиева А.А. История одной декларации // Вестник Томского государственного университета. 2007. № 300 (1). С. 74–79.
173. Сундиева А.А. Формирование категориального аппарата музееведения первой трети XX в. // Академические и вузовские музеи: роль и место в научно-образовательном процессе. Томск, 2009. С. 172–180.
174. Третьяковские чтения. 2013: материалы отчетной научной конференции / Гос. Третьяковская галерея. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2014.
175. Троцкая Н.И. Музейное строительство и революция // Наука и искусство. 1926. №1. С. 29–53.
176. Углева Н.В. Государственный Музей мебели. Обсерватория культуры. 2015. № 4. С. 64–69.
177. Федоров-Давыдов А. Советский художественный музей. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933.

178. Хаскелл Ф. Эфемерный музей: картины старых мастеров и становление художественной выставки. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2022.
179. Цыденова С.Э. Художественный музей как музеефикатор советской культуры: на материале художественного музея им. Ц. Сампилова : диссертация ... кандидата культурологии : 24.00.03. Улан-Удэ, 2006. 176 с.
180. Шмит Ф.И. Исторические, этнографические, художественные музеи. Харьков: Издательство «Союз», 1919.
181. Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. Л.: Academia, 1929.
182. Щербина Е.В. Временные экспозиции музеев Московского Кремля XIX-XX веков: проблематика и исторический анализ : диссертация ... кандидата исторических наук : 24.00.03. М., 2003. 253 с.
183. Яворская Н.В. История Государственного музея нового западного искусства (Москва). 1918–1948. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2012. 480 с., ил.

Литература на иностранных языках

184. Altshuler, B. Biennals and Beyond — Exhibitions That Made Art History, Volume 2: 1962–2002 / Bruce Altshuler. London : Phaidon, 2013.
185. Altshuler, B. Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History, Volume 1: 1863–1959 / Bruce Altshuler. London : Phaidon, 2008.
186. Silina Maria, La muséologie soviétique de l'entre-deux-guerres, Culture & Musées 28 (2017) : 231–235.

Интернет-ресурсы

187. Музей нового западного искусства. URL: <http://www.newestmuseum.ru/> (дата обращения: 01.06.2025).
188. Румянцевский музей. Виртуальная реконструкция. URL: <http://rumyancev.pushkiuseum.art/> (дата обращения: 01.06.2025).

Приложение № 1. Список художественных музеев Москвы на 1923 и 1929 гг. ²⁵⁶

№№	Наименование музея ²⁵⁷	Дата основания	Статус на 1923 г.	Статус на 1929 г.
1.	Государственная Оружейная палата	1806 г.	Действует	Действует
2.	Государственный Румянцевский музей	1831 г. (Санкт-Петербург)	Действует	Расформирован
3.	Государственная Третьяковская галерея	1856 г.	Действует	Действует
4.	Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина	1894 г.	Действует	Действует
5.	Государственная Цветковская галерея	1909 г.	Действует	Расформирован
6.	Государственный музей изящных искусств	1912 г.	Действует	Действует
7.	Государственный музей академического Большого театра	1918 г.	Действует	Действует
8.	Государственный музей Восточных культур	1918 г.	Действует	Действует
9.	Московский музей живописной культуры	1919 г.	Действует	Расформирован
10.	Государственный музей нового западного искусства	1918 г. ²⁵⁸	Действует	Действует
11.	Государственный музей игрушки	1918 г.	Действует	Действует

²⁵⁶ 1923 г. — максимальное количество художественных музеев. 1929 г. — стабилизация музейной сети.

²⁵⁷ Наименования музеев, существовавших до 1917 г., указаны по состоянию на 1918 г.

²⁵⁸ Музей нового западного искусства (*Первый Музей новой западной живописи (Щукинское отделение)*) был открыт в ноябре 1918 г. *Второй Музей (Морозовское отделение)* — 1 мая 1919 г. *Первый и Второй Музеи новой западной живописи* были объединены в 1923 г., получив общее название *Музея нового западного искусства*).

12.	Государственный музей фарфора	1918 г.	Действует	Действует
13.	Государственный музей мебели	1919 г.	Действует	Расформирован
14.	Государственная коллекция уникальных музыкальных инструментов	1919 г.	Действует	Действует
15.	Музей иконописи и живописи им. И.С. Остроухова	1918 г.	Действует	Расформирован
16.	Музей художественного труда	1923 г.	Действует	Не удалось установить информацию
17.	Государственный музей московского академического Художественного театра	1923 г.	Действует	Действует
18.	Первый пролетарский музей	1918 г.	Действует	Расформирован
19.	Второй пролетарский музей	1919 г.	Действует	Расформирован
20.	Четвертый пролетарский музей	1919 г.	Действует	Расформирован
21.	Пятый пролетарский музей	1919 г.	Действует	Расформирован
22.	Шестой пролетарский музей	1919 г.	Действует	Расформирован
23.	Седьмой пролетарский музей ²⁵⁹	1919 г.	Действует	Расформирован

²⁵⁹ Информацию про Третий и Восьмой пролетарские музеи установить не удалось.

**Приложение № 2. Сравнительная таблица населения Москвы и посещаемости
художественных музеев Москвы в 1920-е гг.**

Год	Население Москвы	Третьяковская галерея (чел.)	Музей нового западного искусства (чел.)	Музей живописной культуры (чел.)	Первый пролетарский музей (чел.)	Музей фарфора (чел.)	Музей игрушки (чел.)
1917	1 854 400	<i>Данные не выявлены</i>	<i>Первый музей новой западной живописи был основан в 1918 г. Второй — в 1919 г.</i>	<i>Музей основан в 1919 г.</i>	ноябрь–декабрь 1918 г. — 1 049	<i>Музей основан в 1918 г.</i>	<i>Музей основан в 1918 г.</i>
1920	1 028 200	1920 г. — 200 344 1921 г. — 203 857 ²⁶⁰	<i>Данные не выявлены</i>	<i>Данные не выявлены</i>	1919 г. — 7 959 1920 г. — 11 668 1921 г. — 18 220	с мая по июль 1921 г. посетило — 4 194 ^{261,262}	с 7 ноября 1920 г. по 7 ноября 1921 г. — 33 765 ²⁶³
1923	1 542 900	1922–1923 гг. — 187 329 ²⁶⁴	1924–1925 гг. — 27 198 ²⁶⁶	С 15 октября 1922 г. по	1922 г. — 15 061 ²⁶⁹	<i>Данные не выявлены</i>	<i>Данные не выявлены</i>

²⁶⁰ История Третьяковской галереи. XX век. 1917–1925. Гос. Третьяковская галерея. М., 2022. С. 88.

²⁶¹ ОПИ ГИМ. Ф. 54. Оп. 1. Ед. хр. 504. Л. 1.

²⁶² В музее активно проводились экскурсии. Обозначим несколько групп экскурсантов этого периода: экскурсия представителей заводов Гарднера и Кузнецова, первых московских инструкторских курсов, высших тульских художественно-педагогических курсов, Тамбовского Института народного образования.

²⁶³ Из указанного числа взрослых посетителей было только 8 %. ОПИ ГИМ. Ф. 54. Оп. 1. Ед. хр. 165. Л. 16.

²⁶⁴ ОР ГТГ. 8П. Ед. хр. 47. Л. 20.

²⁶⁶ Яворская Н.В. История Государственного музея нового западного искусства (Москва). 1918–1948. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2012. С. 127.

²⁶⁹ РГАЛИ. Ф. 1946. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 2.

		1923–1924 гг. — 202 850 1924–1925 гг. — 201 167 ²⁶⁵		1 января 1923 г. — 950 1923–1924 гг. — 3 700 ²⁶⁷ С 15 октября 1924 г. по 1 сентября 1925 г. — 6 500 ²⁶⁸			
1926	1 995 252	<i>Данные не выявлены</i>	1926–1927 гг. — 29 322 ²⁷⁰	С 1 октября 1926 г. по 1 октября 1927 г. — 6 826 ²⁷¹	<i>Музей расформирован в 1923 г.</i>	<i>Данные не выявлены</i>	<i>Данные не выявлены</i>
1928	2 127 200	1928 г. — 299 341 1929 г. — 253 000 ²⁷²	<i>Данные не выявлены</i>	<i>Данные не выявлены</i>	<i>Музей расформирован в 1923 г.</i>	<i>Данные не выявлены</i>	<i>Данные не выявлены</i>

²⁶⁵ Данные указаны с учетом Рогожско-Симоновского филиала, посещаемость которого за этот период составила 3 031 чел. ОР ГТГ. Ф. 8 П, ед. хр. 73. Л. 3.

²⁶⁷ 1 700 чел. от этого числа составили учащиеся ВХУТЕМАСа.

²⁶⁸ 3 000 чел. от этого числа являлись студентами ВХУТЕМАСа. РГАЛИ. Ф. 664. Оп. 1. Д. 9. Л. 3.

²⁷⁰ Яворская Н.В. История Государственного музея нового западного искусства (Москва). 1918–1948. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2012. С. 127.

²⁷¹ РГАЛИ. Ф. 664. 1 11 (1). Л. 91.

²⁷² Экскурсионных групп — 6 538. В это время социальный состав посетителей продолжает учитываться только в экскурсионных группах. Среди них 30 % — рабочие, 19 % — служащие, 46 % — учащиеся, 4 % — красноармейцы, 1 % — крестьяне. Приезжих — 51 %, местных — 49 %. Мужчин — 46 %, женщин — 27 %. ОР ГТГ. Ф. 8 П. Оп. 1. Ед. хр. 399. Л. 30.

**Приложение № 3. Список выявленных временных выставок, проведенных
в художественных музеях Москвы в 1920-е гг.**

1920 год	
Музей изящных искусств	1. Выставка конкурсных проектов и эскизов памятника «Освобожденному труду в Москве» (1–3 мая 1920 г.)
1922 год	
Третьяковская галерея	1. Выставка произведений К.А. Коровина (26 января – ?) 2. Выставка произведений П.П. Кончаловского (18 апреля – ?) 3. Выставка произведений Д.Г. Левицкого (конец 1922 г.)
Музей изящных искусств	1. Первая выставка картин Союза художников и поэтов «Искусство — жизнь» («Маковец») (30 апреля – май 1922 г.) 2. Этюды, рисунки, гравюры из жизни и быта рабоче-крестьянской Красной Армии. II выставка Ассоциации художников революционной России (23 июня – 10 июля 1922 г.) 3. Выставка картин художников Агапьевой Н.Н., Захарова И.И., Сергеева С.П., Яковлева В.А., Фейнберга Л.Е. (октябрь 1922 г.)
Музей живописной культуры	1. Выставка проекционистов (декабрь 1922 г.).
1923 год	
Третьяковская галерея	1. Выставка в память двадцатипятилетия со дня смерти П.М. Третьякова 2. Выставка портретов Ф.С. Рокотова
Цветковская галерея (Отдел рисунков ГТГ)	1. Выставка произведений В.Н. Чекрыгина
Музей изящных искусств	1. Выставка коптских тканей. Из собрания Музея изящных искусств (открылась в ноябре 1923 г.) 2. Лозовский Л.Г., Микули А.Ф., Смирнов Б.А., Соболев Д.Г., Фатеев П.П. (ноябрь 1923 г.) 3. I выставка станковых художников: Живопись. Скульптура. Графика (16 декабря 1923 г. – 13 января 1924 г.)

	<ol style="list-style-type: none"> 4. Выставка произведений живописи итальянских примитивов и итало-греческих художников (открылась в декабре 1923 г.) 5. Выставка подлинников полихромной деревянной скульптуры XV–XVII вв. и произведений мелкой средневековой пластики (открылась в декабре 1923 г.)
Музей живописной культуры	<ol style="list-style-type: none"> 1. Выставка К.С. Малевича к 25-летию творческой деятельности (январь) 2. Выставка П.В. Митурича «Памяти Велимира Хлебникова» (апрель) 3. Выставка А.А. Борисова (май)
Театральный музей им. А.А. Бахрушина	<ol style="list-style-type: none"> 1. Выставка в память 100-летия со дня рождения А.Н. Островского. Даты проведения не установлены
1924 год	
Третьяковская галерея	<ol style="list-style-type: none"> 1. Юбилейная выставка произведений И.Е. Репина 2. Юбилейная выставка В.Д. Поленова 3. Пушкин в Третьяковской галерее 4. Выставка Р.Р. Фалька 5. Выставка произведений А.В. Шевченко
Рогожско-Симоновский филиал Третьяковской галереи	<ol style="list-style-type: none"> 1. «Крестьянин в русской живописи». Открылась 8 ноября 1924 г.
Музей изящных искусств	<ol style="list-style-type: none"> 1. 2-я выставка картин Союза художников и поэтов «Искусство — жизнь» («Маковец») (20 января – 20 февраля 1924 г.) 2. 4-я выставка картин группы художников «Жизнь — творчество» (25 февраля – 25 марта 1924 г.) 3. 26-я выставка Московского товарищества художников (1–30 апреля 1924 г.) 4. Выставка фотографий Русского фотографического общества (11–30 мая 1924 г.) 5. Открытие картинной галереи. Временная выставка картин, переданных в Музей из государственных и частных собраний. К VII годовщине Октябрьской революции (открылась 10 ноября 1924 г.)

	6. Выставка античных подлинников. Новые поступления ГМИИ из Государственного музейного фонда и других собраний (открылась в конце ноября 1924 г.) 7. Выставка подлинников западноевропейской скульптуры. Новые поступления ГМИИ из Государственного музейного фонда и других собраний (открылась в декабре 1924 г.) 8. Выставка картины и рисунков художника И.И. Бродского «II Конгресс Коминтерна» (14 декабря 1924 г. – 15 января 1925 г.)
Музей нового западного искусства	1. Выставка рисунков современных французских художников (Первое отделение ГМНЗИ)
Музей живописной культуры	1. «Посмертная выставка работ художника-конструктора Л.С. Поповой» (декабрь 1924 г. – январь 1925 г.)
1925 год	
Третьяковская галерея	1. У истоков русской живописи. Выставка в ознаменование двухсотлетия со дня основания Академии наук СССР 2. Юбилейная выставка И.С. Остроухова 3. Выставка «Женщина в русской живописи» 8 марта 1925 г. 4. Выставка «Мастера Голубой розы»
Цветковская галерея (Отдел рисунков ГТГ)	1. Выставка рисунков современных русских скульпторов. 2. Выставка рисунков группы художников «Маковец» 3. Выставка рисунков группы художников: Бруни Л.А., Купреянова Н.Н., Лебедева В.В., Львова П.И., Митурича П.В., Татлина В.Е., Тырсы Н.А.
Музей изящных искусств	1. Революция, быт и труд. VII выставка картин и скульптуры Ассоциации художников революционной России (8 февраля – 20 марта 1925 г.). 2. Выставка Общества художников «4 искусства» (23 апреля – 25 мая 1925 г.) 3. Западноевропейская революционная иллюстрация (с XVI в. по 1891 г.) (1 мая – 31 августа 1925 г.) 4. Выставка памятников коптского искусства (открылась в сентябре 1925 г.)

	<ul style="list-style-type: none"> 5. Выставка французской живописи 1820–1870. Новые поступления Картинной галереи (открылась 2 октября 1925 г.) 6. Офорты Игн. Нивинского (18 октября – декабрь 1925 г.) 7. Быт и труд крестьянина в произведениях западноевропейской и русской графики (7 ноября 1925 – 17 января 1926 г.)
Музей нового западного искусства	1. «Немецкое искусство последнего пятидесятилетия» (Второе отделение)
Музей живописной культуры	<ul style="list-style-type: none"> 1. Первая выставка ОСТ (26 апреля – май 1925 г.). 2. «Левые течения в русской живописи за 15 лет» (открылась 13 сентября 1925 г.). 3. Выставка к 200-летию юбилею Академии наук (внеплановая). Ноябрь 1925 г.
Оружейная палата	1. «Выставка подделок и воспроизведений старины» (Дом боярина XVII в.)
1926 год	
Третьяковская галерея	1. Выставка картин К.Ф. Юона
Музей изящных искусств	<ul style="list-style-type: none"> 1. «Для детей про зверей» (конец января – февраль 1926 г.) 2. Гравюры Фрэнка Брэнгвина. Новые поступления (7–27 марта 1926 г. и 28 марта – 17 апреля 1926 г.) 3. А.С. Пушкин в графике (открытие 25 апреля 1926 г.) 4. Современная английская гравюра и литография. Новые поступления Гравюрного кабинета (26 сентября – 15 ноября 1926 г.) 5. Европейский город в старой и новой графике (21 ноября – декабрь 1926 г.)
Музей нового западного искусства	1. Выставка Сезанна
Музей живописной культуры	<ul style="list-style-type: none"> 1. Первая выставка Аналитического кабинета (январь 1926 г.) 2. Первая отчетная выставка Главнауки (февраль 1926 г.)
Оружейная палата	<ul style="list-style-type: none"> 1. Выставка «Реставрации и консервации железных памятников своего музея» 2. «Показательно-производственная выставка по ознакомлению с материалами и техниками»
1927 год	

Третьяковская галерея	<ol style="list-style-type: none"> 1. Выставка произведений художников группы «Бубновый валет» 2. Выставка художественных произведений В.И. Сурикова 3. Выставка «Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции»
Музей изящных искусств	<ol style="list-style-type: none"> 1. Гравюры Г.И. Скородумова (9 января – 20 марта 1927 г.) 2. Французский рисунок XVI–XIX вв. (3 апреля – май 1927 г.) 3. Массовые празднества в старой и новой графике (9 октября – конец ноября 1927 г.) 4. «Как учились в старину — как учатся теперь». Выставка для детей (октябрь 1927 г.) 5. Гравюра СССР за десять лет (1917–1927). К X годовщине Октябрьской революции (13 ноября 1927 – январь 1928 г.) 6. Реорганизация Музея изящных искусств. К X годовщине Октябрьской революции (открылась 13 ноября 1927 г.) 7. Отчетная выставка Таманской археологической экспедиции ГМИИ. К X годовщине Октябрьской революции (ноябрь 1927 г.) 8. Выставка античной терракоты. Новые поступления (декабрь 1927 г.)
Музей нового западного искусства	<ol style="list-style-type: none"> 1. Выставки Гогена, Ван Гога (по отделениям) 2. Выставка новых поступлений (Первое и Второе отделение ГМНЗИ)
Музей живописной культуры	<ol style="list-style-type: none"> 1. «Выставка произведений художника Д.П. Штеренберга» (открылась 6 марта 1927 г.). 2. 3-я выставка картин, рисунков, скульптуры ОСТ (открылась 3 апреля 1927 г.). 3. 2-я выставка работ Аналитического кабинета к 10-летию Октября «Итоги научной работы музея» (открылась 13 ноября 1927 г.).
Оружейная палата	<ol style="list-style-type: none"> 1. Производственная выставка в Отделе ткани

	2. «Выставка четырнадцати образцов использования приемов графики и красочности в художественной обработке металла русскими мастерами XVI–XVII вв.» (Дом боярина XVII в.)
Музей игрушки	1. Выставка Кукольного театра (с 20 марта по 10 апреля 1927 г.) 2. «От игр к знанию»
Музей фарфора	1. «Элементы народного быта в русском фарфоре» (октябрь–декабрь 1927 г.)
Театральный музей им. А.А. Бахрушина	1. Посмертная выставка, посвященная актеру А.И. Сумбатову-Южину. Точные даты проведения неизвестны. После сентября 1927 г. – 1928 г.
1928 год	
Музей изящных искусств	1. Гравюры Кэте Кольвиц. 1867–1927. К 60-летию художницы (открылась 14 февраля 1928 г.) 2. Гравюры Дюрера. К 400-летней годовщине смерти художника (открылась 22 апреля 1928 г.) 3. Л.Н. Толстой в искусстве и печати. К 100-летию со дня рождения (11 сентября – 15 октября 1928 г.) 4. Освободительные движения XVI – XX веков. К XI годовщине Октябрьской революции (7 ноября – 20 декабря 1928 г.) 5. Ремесла Древнего Египта. К XI годовщине Октябрьской революции (8 ноября 1928 г. – 20 февраля 1929 г.) 6. Отчетная выставка Таманской археологической экспедиции ГМИИ. К XI годовщине Октябрьской революции (8 ноября 1928 г. – 20 февраля 1929 г.)
Музей нового западного искусства	1. «Современное французское искусство». Выставка Луи Лозовика (США) — Второе отделение.
Музей живописной культуры	1. 4-я выставка картин, рисунков и скульптуры ОСТ (открылась 22 апреля 1928 г.)
1929 год	
Третьяковская галерея	1. Выставка картин заслуженного деятеля искусств профессора живописи Павла Кузнецова 2. Выставка произведений К.С. Малевича 3. Антиалкогольная выставка

	4. Выставка «Окна сатиры РОСТА»
Музей изящных искусств	<ol style="list-style-type: none"> 1. Гравюры И.А. Соколова (13 января – 13 февраля 1929 г.) 2. Война в мировом искусстве. Ко дню 11-летия Красной армии (24 февраля – 26 марта 1929 г.) 3. Женский день 8 марта (открылась 7 марта 1929 г.) 4. Б.М. Кустодиев. Посмертная выставка живописи и графики (28 апреля – 2 июня 1929 г.) 5. Первое мая в СССР (открылась 1 мая 1929 г.) 6. Третья выставка скульптуры Общества русских скульпторов (ОРС) (открылась 9 июня 1929 г.) 7. Английская книжная иллюстрация (август 1929 г.) 8. Антирелигиозная выставка (август 1929 г.) 9. Цветная ксилография (22 сентября – 25 октября 1929 г.) 10. Техника гравюры. Гравирование на металле (22 сентября – январь 1930 г.) 11. Антиалкогольная выставка (III квартал 1929 г.) 12. Искусство и культура городов Северного Причерноморья (открылась 3 октября 1929 г.) 13. Советский плакат и лубок. К XII годовщине Октябрьской революции (открылась 7 ноября 1929 г.) 14. Эгейское искусство (Искусство догреческих морских торговых государств). К XII годовщине Октябрьской революции (7 ноября – декабрь 1929 г.)
Музей нового западного искусства	<ol style="list-style-type: none"> 1. Люсьен Лафорж 2. Французский портрет конца XIX – начала XX вв. 3. Рабочий и крестьянский быт в западно-европейском искусстве
Театральный музей им. А.А. Бахрушина	1. «Грибоедов, его жизнь и творчество». Открытие состоялось 24 марта 1929 г. Даты проведения неизвестны.

Приложение № 4. Сравнительная таблица населения Москвы и тиражей московских журналов в 1920-е гг.²⁷³

Год	Население Москвы	«Красная Нива» (тираж, экз.)	«Советский экран» (тираж, экз.)	«Вестник работников искусств» (тираж, экз.)	«Искусство в массы» (тираж, экз.)	«Прожектор» (тираж, экз.)	«Искусство трудящимся» (тираж, экз.)	«Печать и революция» (тираж, экз.)
1917	1 854 400	Не издавался	Не издавался	Не издавался	Не издавался	Не издавался	Не издавался	Не издавался
1920	1 028 200	Не издавался	Не издавался	1921 г. — 8 000	Не издавался	Не издавался	Не издавался	Не издавался
1923	1 542 900	1924 г. — 75 000	Не издавался	4 000	Не издавался	Не удалось установить информацию	1924 г. — 5 000	1922 г. — 8 000
1926	1 995 252	1925 г. — 90 000	1925 г. — 50 000	1925 г. — 20 000	Не издавался	1925 г. — 70 000	1925 г. — 19 000	1925 г. — 8 000
1928	2 127 200	110 000	1929 г. — 35 000	Не издавался	1929 г. — 2 000	Не удалось установить информацию	1926 г. — 20 000	1928 г. — 4 500

²⁷³ Данные журналы были рассчитаны на широкую публику. В 1920-е гг. были попытки открывать новые журналы. Среди перечисленных изданий большой охват населения обеспечивала «Красная Нива». Но в данных журналах не было музееведческой рубрики и терминологического осмысления выставочных практик.

**Приложение № 5. Фотографии выставок в художественных музеях
Москвы 1920-х гг.**



Рис. 1. Выставка «Илья Ефимович Репин. 1844–1924». К 80-летию художника. Государственная Третьяковская галерея. 1924 г.

На фотографии видно, что этикетаж к картинам отсутствовал. В зале стоят стулья, вероятно, для отдыха посетителей.

Источник: История Третьяковской галереи. XX век. 1917–1925. Гос. Третьяковская галерея. М., 2022. С. 290



Рис. 2. Выставка «Женщина в русской живописи». Государственная Третьяковская галерея. 1925 г.

Этикетаж к картинам отсутствует. На фотографии видны стулья, которые, вероятно, предназначались для отдыха посетителей во время осмотра выставки.

Источник: История Третьяковской галереи. XX век. 1917–1925. Гос. Третьяковская галерея. М., 2022. С. 317.



Рис. 3. «Антиалкогольная выставка». Государственная Третьяковская галерея. 1929 г. Публикуется впервые.

На фотографии виден прообраз современной застройки на выставках — т.н. «выгородка».
 Источник: РГАКФД. 2-36973 ч/б.



Рис. 4. Выставка новых приобретений во II (морозовском) отделении ГМНЗИ. 1927 г. На фотографии видно, что помимо живописи на выставке присутствует скульптура и мебель. У каждого экспоната есть этикетка.

Источник: Яворская Н.В. История Государственного музея нового западного искусства (Москва). 1918–1948. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2012. С. 111.



Рис. 5. Выставка «Немецкое искусство последнего пятидесятилетия» во II (морозовском) отделении ГМНЗИ. 1925 г.

На выставке мы видим несколько видов произведений искусства: живопись, графика, скульптура. Судя по фото, этикетаж отсутствовал.

Источник: Яворская Н.В. История Государственного музея нового западного искусства (Москва). 1918–1948. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2012. С. 104.

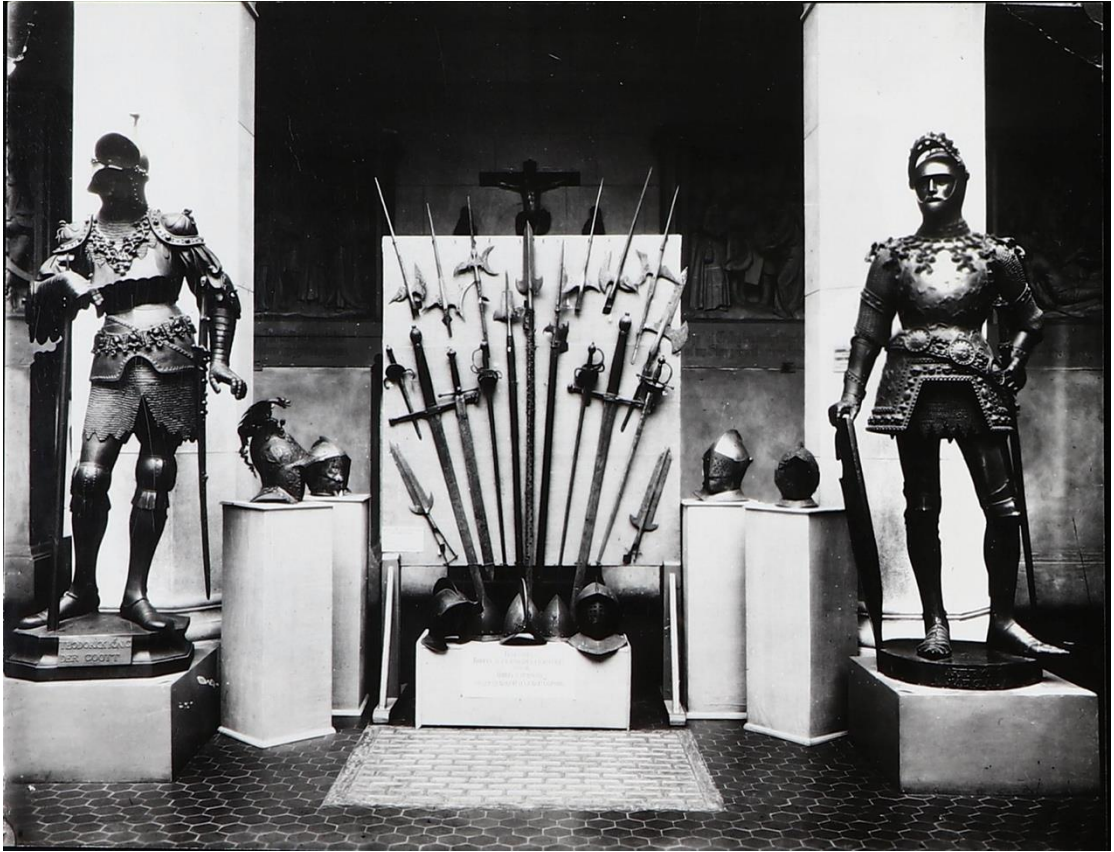


Рис. 6. Выставка «Война в мировом искусстве». 1929 г.

На фотографии видно, что выставка была организована прямо в экспозиционных залах, «поверх» основной экспозиции, что являлось нормой для музея в тот период.

Источник: ОР ГМИИ. Ф. 5. Оп. III. Ед. хр. 317. Л. 1.



Рис. 7. Выставочный зал Музея изящных искусств.

В этом зале и в наши дни организуют выставки. На фотографии мы видим временную застройку, которая актуальна и сегодня.

Источник: ОР ГМИИ. КП 2508/48. Л. 20. Альбом ГМИИ.



Рис. 8. Выставка «Война в мировом искусстве» в Музее изящных искусств.
Выставка была организована в основной экспозиции музея.
Источник: ОР ГМИИ. Ф. 5. Оп. III. Ед. хр. 317. Л. 2.



Рис. 9. Выставка «Война в мировом искусстве» в Музее изящных искусств.
На выставке использовались временные щиты. На фотографии видно, что этикетаж был
рукописным.

Источник: ОР ГМИИ. Ф. 5. Оп. III. Ед. хр. 31. Л. 27.



Рис. 10. Театральный музей им. А.А. Бахрушина. Посмертная выставка, посвященная актеру А.И. Сумбатову-Южину. Точные даты проведения неизвестны. После сентября 1927 г. – 1928 г. Публикуется впервые.

На этой и следующих фотографиях хорошо видна шпалерная развеска, отсутствие этикетаж. Также наблюдается явная попытка увязать в одной выставке несколько видов искусства: графики, живописи, фотографии, скульптуры. На выставке также использовалась мебель и одежда.

Источник: РГАЛИ. Ф. 878. Оп.1. Ед. хр. 2489. Л. 97.



Рис. 11. Театральный музей им. А.А. Бахрушина. Посмертная выставка, посвященная актеру А.И. Сумбатову-Южину. Точные даты проведения неизвестны. После сентября 1927 г. – 1928 г. Публикуется впервые.

Источник: РГАЛИ. Ф. 878. Оп.1. Ед. хр. 2489. Л. 98.



Рис. 12. Театральный музей им. А.А. Бахрушина. Посмертная выставка, посвященная актеру А.И. Сумбатову-Южину. Точные даты проведения неизвестны. После сентября 1927 г. – 1928 г. Публикуется впервые.

Источник: РГАЛИ. Ф. 878. Оп.1. Ед. хр. 2489. Л. 99.



Рис. 13. Фрагмент книжной выставки во Флоренции 1922 г. Русский отдел, входная группа. Архитектор выставки — Борис Иофан (в 1922 г. Иофан проживал в Италии). На этой и следующей фотографии мы видим временную застройку. На музейных художественных выставках в Москве в 1920-е гг. подобных экспозиционных решений не наблюдалось.

Источник: Каталог Русского отдела Международной книжной выставки во Флоренции в 1922 году. М., Пг.: Гос. изд., 1923.



Рис. 14. Фрагмент книжной выставки во Флоренции 1922 г. Русский отдел, витрина Пролеткульта. Архитектор выставки — Борис Иофан (в 1922 г. Иофан проживал в Италии).
Источник: Каталог Русского отдела Международной книжной выставки во Флоренции в 1922 году. М., Пг.: Гос. изд., 1923.

Приложение № 6. Музейная терминология 1920-х гг.²⁷⁴

1. *Бюллетень* — журнал музея.
2. *Вскрывать (связь с жизнью / современностью / экономические классовые причины)* — выявлять что-либо.
3. *Запас* — фонды музея.
4. *Зритель* — посетитель.
5. *Изучение зрителя* — исследование аудитории.
6. *Коммеморативная выставка* — выставка, организованная посмертно.
7. *Консультант* — сотрудник музея, который мог оказывать информационную поддержку посетителям.
8. *Листовка* — печатный листок с текстом (изображением) информационного характера о музее или выставке.
9. *Подготовительная ступень* — пролетарские музеи.
10. *Показ материала* — выставка.
11. *Приблизить к современности* — включать произведения современного искусства, взять курс на современное искусство, отказываться от академизма.
12. *Проработка (материалов выставки / собрания музея)* — интерпретация материалов в марксистском ключе (в свете марксистской теории).
13. *Развертывание экспозиции* — создание выставки.
14. *Свертывание выставки* — демонтаж.

²⁷⁴ Приложение демонстрирует профессиональную терминологию 1920-х гг., в частности, в сфере выставочной деятельности. Выявленный профессиональный лексикон охватывает все основные аспекты выставочной деятельности, от организационно-технических — «свертывание-развертывание», до содержательных и идеологических — «вскрывать классовые причины». Вполне сформировавшийся профессиональный язык, на котором музейные сотрудники говорили и писали о выставках, свидетельствует, что выставка начинала осознаваться как самостоятельная форма музейной работы, отличная от постоянной экспозиции. В настоящее время приведенные термины не употребляются.

15. *Технологическая выставка* — выставка, на которой демонстрируются технологии создания произведений искусства с включением в экспозицию инструментов, материалов.
16. *Установка выставки* — идея выставки, концептуальный замысел.
17. *Устройство выставки* — организация выставки как технологический процесс.

Приложение № 7. Штатные расписания музеев в 1928–1930 гг.²⁷⁵

Таблица 1. Штатное расписание ГТГ²⁷⁶

	1928–1929 гг.	1929–1930 гг.
Зав. отделением	4	6
Научные сотрудники I разряда	5	9
Научные сотрудники II разряда	11	25
Научно-технические сотрудники	1	2
Архитектор	1	1
Зав. мастерской	1	1
Фотограф	1	1
Служители	38	47
Всего штат	103	144

Таблица 2. Штатное расписание Театрального музея им. А.А. Бахрушина²⁷⁷

	1928–1929 гг.	1929–1930 гг.
Научные сотрудники I разряда	1	1
Научные сотрудники II разряда	4	5
Служители	2	2
Всего штат	14	17

Таблица 3. Штатное расписание Музея нового западного искусства²⁷⁸

	1928–1929 гг.	1929–1930 гг.
Научные сотрудники I разряда	2	2
Научные сотрудники II разряда	4	4
Научно-технические сотрудники	1	1
Служители	11	11
Всего штат	29	34

²⁷⁵ Настоящие штатные расписания приведены не полностью, в них указаны только сотрудники, которые предположительно могли быть задействованы в создании и организации выставок.

²⁷⁶ РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 201. Л. 22.

²⁷⁷ РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 201. Л. 27.

²⁷⁸ РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 201. Л. 28.