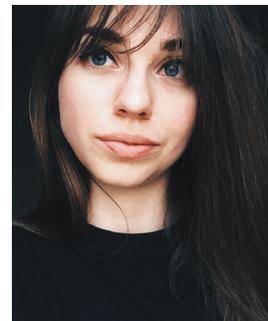




ПЕТРОВА Дарья Александровна
научный сотрудник отдела учета фондов
Государственной Третьяковской галереи,
Москва, Российская Федерация
Darya A. PETROVA
Researcher,
State Tretyakov Gallery,
Moscow, Russian Federation,
dasha_petrova.1992@mail.ru



УДК 7.038.1(470+571):069.4"192/193"
ГРНТИ 13.51.09
ВАК 24.00.03

DOI: 10.36343/SB.2021.27.3.003

Графическое наследие русского авангарда как объект комплектования в Третьяковской галерее (1920–1930-е годы)

The Graphic Heritage of the Russian Avant-Garde as an Object of Acquisition in the Tretyakov Gallery in the 1920s–1930s

Статья посвящена выявлению особенностей комплектования фондов Третьяковской галереи произведениями графики русского авангарда в 20–30-е гг. XX в. в контексте изменения тенденций государственной культурной политики того времени. Исследование выполнено на основе данных Книг поступлений Третьяковской галереи и документов, хранящихся в Отделе рукописей музея. Проанализирована политика приобретения художественных произведений в музейные коллекции, изучена деятельность Музея живописной культуры, произведен анализ поступлений в Третьяковскую галерею. Прослежено изменение вектора культурной политики в первые годы советской власти, взявшей на вооружение реализм в качестве основного идеологического инструмента. Установлено, что графические произведения русских художников-авангардистов стали достоянием фондов Третьяковской галереи в результате двух больших поступлений – после расформирования Государственного музейного фонда (1927 г.) и вследствие ликвидации Музея живописной культуры (1929 г.).

Ключевые слова: музей, русский авангард, Государственная Третьяковская галерея, Музей живописной культуры, комплектование музейных фондов, графика, «левое» искусство.

Среди многообразных явлений отечественной культуры русский авангард по праву занимает особое место, представляя собой магистральное направление, обозначившее

поистине революционное обновление во всех сферах искусства. Мастера-авангардисты ориентировались на новейшие разработки западноевропейских художников, при этом не-

изменно отождествляя себя с национальной традицией.

Ощущение творческой актуальности, радикального взаимообогащения и синтеза в изобразительном искусстве, а также стремление русского авангарда оказать значимое влияние на разворачивавшуюся параллельно с его развитием беспрецедентную социально-политическую трансформацию, обусловили высокую степень его воздействия на художественный процесс всего XX столетия, причем не только в России, но и во всем мире.

Художественные музеи закономерно были вовлечены в поток изменений художественно-творческих тенденций, связанных с развитием идей авангарда и затронувших как экспозиционно-выставочную, так и фондовую работу. В данной связи большой значимостью обладает изучение различных аспектов, определяющих момент отклика музейных учреждений на трансформационные тренды, доминировавшие в художественной жизни: насколько быстро музейное собрание, обладающее весомым авторитетом, сможет, адаптируясь к изменениям, скорректировать концепцию комплектования фондов и связанную с ней закупочную политику. Опыт Третьяковской галереи в первой трети XX в. представляется в данном смысле полезным и достаточно показательным примером, изучение которого поможет современным музеям оптимально реагировать на динамичные изменения, происходящие в пространстве художественного творчества.

Исследуемый вопрос изучался в последние десятилетия в основном в связи с изысканиями в области истории культурного строительства и художественной жизни в первые десятилетия советской власти [1] [17] [22], в работах по истории русского авангарда [7] [9], а также в той или иной степени рассматривался учеными, анализировавшими историю музейного дела в 20–30-е гг. XX в. [8] [10] [21]. В целом на сегодняшний день достаточно хорошо освещены в научной литературе различные аспекты культурной политики советской власти по отношению к «левому искусству» (эта политика оказывала непосредственное воздействие на практику комплектования фондов ведущих художественных музеев), од-

нако собственно музейно-практический ракурс темы, связанный с особенностями фондовой работы в Третьяковской галерее, почти не подвергался научному анализу в основном из-за слабой обеспеченности соответствующими источниками.

Настоящая работа призвана отчасти заполнить описанную лакуну, что будет способствовать более глубокому и объективному пониманию характеристик музейной политики первых десятилетий советской власти, а также позволит раскрыть особенности и обстоятельства признания искусства русского авангарда на уровне музеев национального масштаба.

Таким образом, в статье рассматриваются вопросы, касающиеся времени и обстоятельств появления произведений графики русского авангарда в коллекциях Третьяковской галереи, а также определяется, каким образом усилия национального музея, направленные на комплектование его фондов, коррелировали с тенденциями музейной политики государства.

Основу исследования составило непосредственное обращение к Книгам поступлений Третьяковской галереи, которые велись в изучаемый период, важное значение наряду с ними имели документы, хранящиеся в Отделе рукописей музея. Круг непосредственных источников дополнили материалы Государственного архива Российской Федерации (фонд А 2307 — Главное управление научных и музейных учреждений (Главнаука) Наркомата просвещения РСФСР). Необходимым элементом при проведении научных изысканий явились результаты исследовательских усилий специалистов в области искусствоведения и музееведения, изучавших наследие русского авангарда и его отражение в отечественных музейных собраниях.

По своей тематической направленности исследование носит историко-музеологический характер, поэтому вполне закономерно представляется использование методологического инструментария, присущего историческим исследованиям. В частности, историко-системный подход позволил включить работу по комплектованию фондов Третьяковской галереи в определенный исторический контекст и связать ее с культурно-

политическими тенденциями, имевшими место в рассматриваемый период. Методы компаративистики, примененные в диахронном аспекте, обеспечили сопоставление политик в области комплектования фондов, имевших место в 20-х и 30-х гг. XX в.

Следует, кроме того, сделать ряд терминологических замечаний. В рассматриваемый период художественную жизнь России представляли разнообразные движения, направления, стили, школы; многие из них в основу своего творчества положили эксперимент с цветом и формой и впоследствии вошли в историю искусства под собирательным названием авангард. Следует учитывать, что на рубеже 1910–1920-х гг. чаще употреблялись термины, которые подчеркивали либо оппозиционность искусства — «левые художники», либо новизну искусства, его временной вектор — «будущники», «будетляне», «футуристы». Термин «футуристы» был предпочтительнее в силу его интернационального использования, и после революции им стали обозначать всех левых художников [7]. Термин «левое искусство» вошел в употребление после «Выставки картин левых течений», прошедшей в апреле-мае 1915 г. в «Художественном бюро Н. Е. Добычиной» в Петрограде. Наравне с понятием «футуризм» он обозначал новаторское искусство [22].

Стремление «левых художников» к полному обновлению искусства и жизни совпало с революционной атмосферой, провозглашавшей ломку старого мира. «В футуризме, — писал А. В. Луначарский, — есть одна прекрасная черта — это молодое и смелое направление. И поскольку лучшие его представители идут навстречу коммунистической революции, постольку они легче могут стать виртуозными барабанщиками нашей красной революции» (Цит. по [1, с. 127]). Сами футуристы считали себя выразителями пролетарской идеологии. В 1918 г. в первом номере газеты «Искусство коммуны» была помещена программная статья «Дренаж искусства», в которой футуризм объявлялся идеологией пролетариата. Ее автор, один из теоретиков русского авангарда, О. М. Брик писал: «Точка зрения футуризма — точка зрения пролетариата. Футуризм и есть пролетарское искусство» (Цит. по [2, с. 53]).

Для достижения цели исследования необходимо в первую очередь проанализировать изменения государственной музейной политики в части управления деятельностью по комплектованию фондов художественных музейных собраний после революционных событий 1917 г. В аспекте трансформаций, происходивших в художественной жизни, важно привлечь к анализу факты, связанные с работой Музея живописной культуры, основу собрания которого составляли произведения художников-авангардистов. Большое значение для характеристики музейного собирательства в изучаемый период имеет определение момента смены ориентиров культурной политики молодого советского государства, выразившегося в преимущественном обращении к реализму в искусстве как основному идеологическому инструменту нового строя. Рассмотрев, таким образом, исторический контекст, следует обратиться к непосредственному анализу художественных поступлений в Третьяковскую галерею на основе соответствующей документации, при этом интерес представляет не только выявление различных аспектов, связанных с собиранием музеем произведений авангарда в 1920-е гг., но и определение факторов, влиявших на комплектование его фондов в последующий период.

В первые послереволюционные годы в многоаспектной и динамичной художественной жизни страны происходят значительные изменения. Крупные живописцы, скульпторы, графики под впечатлением революционных событий активно создают не только различные формы агитационно-массового искусства, но и образы «новой действительности» в станковых произведениях. Изменилась и социокультурная роль музея, который наряду с решением задач хранения и изучения наследия развернул широкую культурно-просветительную деятельность. Кардинально трансформировалась тактика и стратегия музейного собирательства, появились новые критерии отбора и методы комплектования. Музейные коллекции должны были укрупняться, строиться в хронологической и типологической последовательности. На заседаниях ученого совета в 1918 г. директор Третьяковской галереи И. Э. Грабарь, внесший

неоценимый вклад в развитие музея и формирование его коллекций, впервые стал говорить о пополнении фондов работами современных художников и о закупке не только живописи, скульптуры, но и графики.

Вопросами приобретения художественных произведений в музейные коллекции в это время занималась созданная в 1918 г. при Музейном бюро отдела ИЗО Наркомпроса Государственная закупочная комиссия под руководством графика и живописца Д. П. Штеренберга. В ее состав входили директора, ученые секретари музеев, инспекторы отдела изобразительного искусства Наркомпроса, известные живописцы, скульпторы, графики, искусствоведы: Н. И. Альтман, В. В. Кандинский, П. В. Кузнецов, К. С. Малевич, И. И. Машков, О. В. Розанова, Н. Н. Пунин, В. Е. Татлин, Н. А. Удальцова, Р. Р. Фальк, С. В. Чехонин, А. В. Шевченко. Многие из них были связаны с авангардистскими течениями, преобладавшими в это время в искусстве, и перевес «левых» во многом был результатом деятельности отдела ИЗО Наркомпроса. Тем не менее анализ поступивших в собрание Третьяковской галереи в эти годы произведений позволяет сделать вывод, что такая расстановка сил в Наркомпросе не повлияла на закупочную политику Галереи [4]. Музей продолжал пополнять свои фонды, ориентируясь на лакуны в собрании и на многообразии современного художественного процесса, приобретая все самое ценное, созданное художниками, принадлежащими к разным направлениям и течениям.

В русле послереволюционных культурных преобразований ведущие «левые» художники — К. С. Малевич, В. В. Кандинский, В. Е. Татлин, А. М. Родченко и другие — выступили в 1918 г. с инициативой создания Музея живописной культуры, которая получила мощную поддержку со стороны отдела ИЗО Наркомпроса и наркома А. В. Луначарского. Изначально музей располагался в бывшем особняке князей Голицыных и стал первым в стране музейным собранием современного искусства, созданным самими художниками, так как крупные художественные музеи, не считая подлинным искусством работы «левых» направлений, стремились комплектовать фонды современными произведениями лишь тех мастеров, которые

получили признание еще до революции. «Чтобы послужить ценным материалом для будущих музейных деятелей, новым художникам, — писал К. С. Малевич, — надлежало пройти вековой стаж подвалов и чердаков, быть заплеванными прессой и общежитием» (Цит. по [9]).

«Левые» художники считали, что функции комплектования фондов, создания экспозиции и художественного воспитания должны быть переданы им. Такая позиция некоторое время находила поддержку и в Отделе ИЗО Наркомпроса, в одной из деклараций которого говорилось: «Художники как единственно компетентные в вопросах современного искусства и как силы, создающие художественные ценности, только одни и могут ведавать приобретениями современного искусства и руководить делом художественного воспитания страны» ((Цит. по [8, с. 48–49])).

«В результате, — отмечает А. И. Карлова, — новейшие художественные поиски и эксперименты живущих художников впервые не только стали объектом музейного коллекционирования, но были объявлены вершиной и лучшими достижениями всей истории искусства. Более того, и в истории искусства ценными признавались лишь изобретения и новаторство» [10, с. 133]. Об этом в своих воспоминаниях писал и И. Э. Грабарь: «В начале 1921 года реалистическое, жизненное, даже просто “предметное” считалось признаком некультурности и отсталости. Многие даровитые живописцы стыдились своих реалистических “замашек”, пряча от посторонних глаз простые, “здоровые” этюды и выставляли только опыты кубических деформаций натуры, газетные и этикетные наклейки и тому подобный вздор» [5, с. 283]. В январе 1924 г. Музей живописной культуры переехал в одно из помещений ВХУТЕМАСа и стал филиалом Третьяковской галереи.

Между тем в первой половине 1920-х гг. отношение власти к «левому» искусству отнюдь не являлось статичным. Так, в начале десятилетия, по свидетельству В. С. Манина, в художественной жизни страны стали появляться перегруппированные творческие силы, которые переняли лозунг пропаганды советской действительности, перехватив инициативу у авангардных художников. Искусство стало

средством агитации, «живыми картинками недавнего героического прошлого» [17, с. 98].

В августе 1921 г. вышло Постановление (Приказ № 719) в котором работа отдела ИЗО Наркомпроса в деле закупки признавалась неудовлетворительной. Наркомпросу в его практической деятельности, следовало не проводить политику в интересах других групп и течений, а обеспечить в первую очередь возможность художественного развития реалистического течения в живописи и скульптуре [3, л. 274]. Но в то же время руководящим принципом в области искусства объявлялась «равноценность всех направлений в искусстве при условии талантливости, полезности и здоровой оригинальности» [17, с. 107].

В январе 1922 г. А. В. Луначарский в цикле статей «Советское государство и искусство» писал: «...В такую эпоху, как наша, искусство должно было бы прежде всего быть идеологией, как это и бывало во времена предыдущих революций. <...> Оно должно было бы быть способом организации эмоций народных масс в их нынешнем ураганном движении» [16]. Между тем, считал нарком, большинство «правых» художников далеки от революции по настроению, а «левые», эмоционально выражающие историческое время, в своем творчестве проявляют тенденцию к чистому формализму, к полной пустоте содержания и беспредметности, и «пока они отвергают идейное и образное содержание художественного произведения», никакого идеологического искусства они дать не могут [16]. В. И. Ленин высказывал опасения по поводу широкого распространения футуристических произведений и предлагал поддержать реалистическое направление в искусстве. «Прошу Вас помочь мне в борьбе с футуризмом и т.п. <...> Нельзя ли найти надежных антифутуристов?» — писал он в одном из своих писем (Цит. по [1, с. 127]).

В. С. Манин полагает, что «левые» руководители отдела ИЗО потерпели поражение, поскольку не смогли решить основную задачу — утверждение искусства в качестве средства пропаганды социалистических идей». В руководстве отдела в 1922 г. «левых» художников сменили пролетарские «правые» художники [17, с. 94]. С 1925 г. начался процесс выселения Музея живописной культуры из стен Высших

художественно-технических мастерских. При этом правление галереи стремилось сохранить его как отдельную площадку для экспонирования современного искусства, не включая при этом в состав своих помещений. Таким образом, решались две задачи: галерея «соприкасалась» с современным искусством и одновременно сохраняла «чистоту» экспозиции.

В обращении руководства галереи в Наркомпрос говорится: «...Для самой Третьяковской галереи сохранение музея имеет также чрезвычайно большое значение. Одной из основных задач Галереи является ее непосредственная связь с современным искусством и с современной жизнью. Это может быть достигнуто только путем организации филиалов, где экспозиция материала должна производиться по иным принципам, чем в самой Галерее, связанной необходимостью экспонировать свои коллекции в историческом порядке. <...> Согласно разработанному Галереей плану, Музей Живописной Культуры будет играть роль резервуара, в котором должны предварительно собираться произведения современных художников, что даст возможность их сравнения и взаимной оценки, поможет выяснению и более точной кристаллизации намечающихся новых течений и облегчит и уточнит отбор художественных произведений, которые затем должны служить пополнением как для основной галереи, так и для других столичных и провинциальных музеев» [19, л. 35].

В коллекцию Третьяковской галереи произведения авангарда более или менее массово стали попадать не в 1920-х гг., как это можно было бы предположить, а на рубеже 1920–1930-х гг., когда в культурной жизни страны началась унификация художественного процесса: изменилось отношение власти к авангарду и последовала определенная государственная политика по свертыванию остатков экспериментальных формально-аналитических тенденций в искусстве и реорганизация Музеев живописной культуры. Так, проведенный нами анализ Книг поступлений Третьяковской галереи [11] [12] [13] [14] [15] показал, что первые произведения авангардных художников появились в собрании галереи лишь в 1927 г., после расформирования Государственного музейного фонда (Табл. 1).

Таблица 1

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

Table 1

List of Drawings by Avant-Garde Artists That Came to the Collection of the State Tretyakov Gallery from the State Museum Fund

№	Художник	Наименование произведения
1.	М. М. Аксельрод	«Автопортрет»
2.	Р. Н. Барто	«Портрет неизвестной дамы»
3.	А. Н. Бенуа	«Конная охота» «Эскиз»
4.	К. Ф. Богаевский	«Звездная ночь» «Пейзаж. Эскиз»
5.	Л. А. Бруни	«Железинка. Ручей»
6.	Б. С. Земенков	«Сорок сороков» «Горящие камни»
7.	С. Д. Игумнов	«Пустырь»
8.	В. В. Кандинский	«Линейная композиция»
9.	А. И. Кравченко	«Париж. Набережная»
10.	Н. П. Крымов	«Пейзаж с домом»
11.	Н. Н. Купреянов	«Железнодорожные пути»
12.	Е. А. Львов	«Натюрморт – стол с цветами и посудой» «Пейзаж. Аллея»
13.	П. В. Митурич	«Портрет М.Н. Емельянова»
14.	Ю. Л. Оболенская	«Машкоп» - бухарский водонос»
15.	Л. С. Попова	«Беспредметное»
16.	А. М. Родченко	«Архитектурная фантазия» «Архитектурная фантазия»
17.	В. Ф. Степанова	«Цирк. Музыкальные клоуны»
18.	В. А. Фаворский	«Сергиево. Двор усадьбы»

В начале 1929 г., несмотря на все усилия творческой общественности, Музей живописной культуры был закрыт, а часть его коллекции подлежала передаче в фонды Третьяковской галереи (Табл. 2).

Надо сказать, что некоторые из этих работ, переданных в галерею в качестве образца передового пролетарского искусства для показа современных течений в живописи и графике, в начале 1930-х г. были представлены в новой «марксистской экспозиции» уже как образец «тупика» искусства буржуазного [21].

В конце 1929 г. начали выработываться новые подходы к оценке авангардного искусства, которое трактовалось как формалистическое. В 1933 г. появляются трактаты о вреде формализма, о его классово-враждебной сущ-

ности. На протяжении 1930-х гг. публикуются многочисленные статьи, направленные против формализма и натурализма в искусстве.

19 мая 1936 г. председатель Комитета по делам искусств при Совнаркомом СССР П. М. Керженцев написал в докладной записке И. В. Сталину и В. М. Молотову о том, что за последние 20–25 лет Третьяковская галерея и Русский музей приобретали произведения сплошь формалистического и натуралистического порядка. Эти «ничтожные по своему художественному значению и в целом случае вредные» произведения занимают значительную часть выставочной площади, в то время как картины художников-реалистов «консервируются в запасниках». Автор призвал изъять из общих экспозиционных залов

Таблица 2

Список произведений графики, поступившей в собрание Государственной Третьяковской галереи из Музея живописной культуры

Table 2

List of Graphic Works That Came to the Collection of the State Tretyakov Gallery from the Museum of Pictorial Culture

№	Художник	Наименование произведения
1.	Л. А. Бруни	«Голова юноши» «Натюрморт с блюдом» «Пруд»
2.	К. А. Вялов	«Дворник»
3.	П. П. Кончаловский	«Пруд» «Натюрморт» «Хрусталь»
4.	А. В. Лентулов	«Храм Христа Спасителя»
5.	П. В. Митурич	«Пруд в лесу» «Окно» «В школу» «Школа» «Коровы в роще» «Декоративный эскиз» «Конструкция»
6.	Н. Х. Максимов	«Пейзаж с фигурами» «Виолончелист»
7.	Д. П. Штеренберг	«Рюмка» «Натюрморт с кружевом»
8.	Г. А. Стенберг	«Конструкция»
9.	А. А. Экстер	Эскизы театральных костюмов
10.	О. В. Розанова	Эскизы вышивок, обложек книг и модных костюмов
11.	П. В. Кузнецов	«Натюрморт с бокалом»
12.	А. М. Родченко	«Конструкция»
13.	В. Н. Чекрыгин	«Автопортрет» Несколько фигурных композиций

произведения формалистического и грубо-натуралистического характера, созданные за последние 25 лет, и переместить их в особое помещение, закрытое для массового зрителя [6, с. 308–309].

В 1937 г. был составлен список произведений для «экспозиции в открытом доступе». Наряду с другими в него вошли работы А. В. Лентулова, К. С. Малевича, И. И. Машкова, А. М. Родченко, А. Г. Тышлера, Р. Р. Фалька, П. Н. Филонова [20]. И это свидетельствует о том, что после появления упомянутой докладной записки еще какое-то время в залах галереи продолжали экспонироваться работы

лидеров русского авангарда. Но вскоре картины этих художников были изъяты из экспозиции, убраны в запасник и вернулись на стены Третьяковской галереи лишь в 1995 г.

Новые поступления 1930-х гг. в собрание графики в целом отражали общее развитие отечественного искусства в русле социалистического реализма. На выставках и непосредственно у самих художников приобретались работы, показывающие новый советский быт и счастливую советскую действительность. Однако следует отметить, что сотрудники Галереи всегда понимали задачи комплектования значительно шире и объективнее, чем

Таблица 3

**Тематика графических работ, приобретенных
Государственной Третьяковской галереей в конце 1920-х- конце 1930-х гг.**

Table 3

**Subjects of Graphic Works the State Tretyakov Gallery
Acquired at the End of the 1920s–1930s**

№	Художник	Наименование произведения
1.	Б. М. Кустодиев	«Портрет Шеповаловой» «Портрет Ф.И. Шалыпина» «Портрет артиста Ершова» «Купчиха» «Лебедянь. Пейзаж с церковью»
2.	Е. Е. Лансере	«Окраины Эривани. Улица Норк» «Айсорка-мать»
3.	К. С. Петров-Водкин	«У окна. Париж»
4.	Н. П. Ульянов	«Портрет матери» «А.С. Пушкин с женой» «Дидро и его брат кюре»
5.	Л. А. Бруни	«Детская» «Портрет Нины Константиновны Бруни, жены художника» «Лягушка» «Пальмы»
6.	Н. Н. Купреянов	«Кормящая мать» «Парусники в тумане» «Зеркало» «Игрушки» «Урок» «Урок музыки» «Пение»
7.	П. В. Митурич	«Кисловодск» «Хвалы́нск на Волге»

это предписывал жесткий идеологический контроль. Об этом, в частности, свидетельствуют результаты анализа Книг поступлений на предмет приобретения графических работ, представленные в следующей таблице [11, л. 36] [12, л. 338] [13, л. 991–993, 998–999, 968] [14, л. 5, 165] [15, л. 229, 486, 471, 474] (Табл. 3).

В настоящем исследовании были впервые введены в научный оборот и подверглись анализу данные о пополнении фондов Третьяковской галереи произведениями русской авангардной графики в первые два десятилетия советской власти. Подводя итоги, следует отметить, что в послеоктябрьские годы графика художников-авангардистов не являлась объектом коллекционирования в Третьяковской

галерее; первые произведения авангардного искусства (всего 23 работы, принадлежащие 18 художникам) поступили в галерею в 1927 г., после расформирования Государственного музейного фонда. Возможность представить в коллекции, а не только отдельными произведениями, искусство наиболее радикальных направлений появилась лишь после закрытия в 1929 г. Музея живописной культуры и передачи значительной части его собрания в фонды Третьяковской галереи.

Изменение социально-политической ситуации в стране в конце 1920-х — 1930-е гг. не могло не отразиться на принципах культурной деятельности, в том числе и закупочной политике Третьяковской галереи. В результа-

те анализа данных о новых поступлениях в это период выяснилось, что музей пополнился работами художников, большая часть которых относится к реалистическому направлению. Начавшаяся борьба с формализмом и натурализмом в искусстве приняла характер идеологической кампании: было заявлено и широко пропагандировалось, что эти направления не имеют отношения ни к советским реалиям, ни к советскому искусству.

Таким образом, политизация культуры, искусства и общественной жизни в 1930-е гг. привела к деформации всех видов музейной деятельности, в том числе и комплектования

фондов. В отношении современной графики Третьяковской галереи, это, в частности, проявлялось в сужении тематики и направлений комплектования, изъятии из коллекции произведений, противоречащих идеологическим установкам и политическим догмам. Признанное формалистическим искусство авангарда постепенно переместилось в запасники, а в фонды стали поступать преимущественно картины в стиле социалистического реализма, несмотря на стремление сотрудников приобретать работы художников разных направлений и школ с целью отражения всего спектра современного искусства.

Darya A. PETROVA

Researcher,
State Tretyakov Gallery,
Moscow, Russian Federation,
dasha_petrova.1992@mail.ru

The Graphic Heritage of the Russian Avant-Garde as an Object of Acquisition in the Tretyakov Gallery in the 1920s–1930s

Abstract. The study aims to (1) answer the question about the time and circumstances in which works of Russian avant-garde graphics appeared in the collections of the Tretyakov Gallery, and (2) determine how the efforts of the national museum aimed at acquiring its funds correlated with trends in the state's museum policy. The study was carried out based on data from the Tretyakov Gallery's inventory books and documents stored in the museum's Department of Manuscripts. In the process of work, the author turned to the books of the Tretyakov Gallery acquisitions kept during the period under study, documents stored in the Department of Manuscripts of the museum, materials of the State Archive of the Russian Federation, as well as results of research by specialists in art and museum studies who examined the legacy of the Russian avant-garde and its reflection in Russian museum collections. The author mainly used methodological tools inherent in historical research: a historical-systems approach and methods of historical-comparative studies. The author analyzes changes in the state museum policy in managing the acquisition of art museum collection funds after the revolutionary events of 1917. She also investigates the work of the Museum of Pictorial Culture, whose collection included works of avant-garde artists. The author determines the moment of change in the orientations of the young Soviet state's cultural policy; the predominant use of realism in art was the main ideological instrument of this policy. She analyzes the works of art the Tretyakov Gallery received, reveals the avant-garde works the museum obtained in the late 1930s, identifies the trends that influenced the acquisition of the gallery funds in the subsequent period. The author has established that the works of avant-garde graphics became the property of the Tretyakov Gallery funds after two large-scale acquisitions – after the dissolution of the State Museum Fund (1927) and after the liquidation of the Museum of Pictorial Culture (1929). In the 1930s, there was a deformation of all museum activities, including the acquisition of funds. In relation to the collection of modern graphics at the Tretyakov Gallery, this deformation, in particular, manifested itself in the narrowing of the subject matter and directions of acquisition, and the withdrawal from the collection of works that contradicted ideological attitudes and political dogmas.

Keywords: museum, Russian avant-garde, State Tretyakov Gallery, Museum of Pictorial Culture, acquisition of museum funds, graphics, “left art”.

Использованная литература:

1. Галин С. А. Исторический опыт культурного строительства в первые годы советской власти (1917–1925 гг.). М.: Высшая школа, 1990.
2. Горбунов В. В. Разработка В. И. Лениным проблемы культурного наследия. М.: Знание, 1980.
3. Государственный архив Российской Федерации. Ф. А 2307. Оп. 3. Д. 28.
4. Государственный архив Российской Федерации. Ф. А 2307. Оп. 3. Д. 59.
5. Грабарь И. Э. Моя жизнь. М.: Республика, 2001.
6. Докладная записка председателя комитета по делам искусств при СНК СССР П. М. Керженцева И. В. Сталину и В. М. Молотову о необходимости изъятия из экспозиций музеев художественных произведений русского авангарда. 19 мая 1936 г. // Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике. 1917–1953. М.: МФД, 1999.
7. Ельшевская Г. Русский авангард [Электронный ресурс] // Arzamas Academy. URL: <https://arzamas.academy/materials/1202> (дата обращения: 29.08.2021).
8. Кан Д. Современная западная музейная теория: что она может сказать о русских музеях эпохи революции и о современном музееведении? // Русский авангард: проблемы репрезентации и интерпретации: сб. по материалам конф. СПб.: Palace Editions, 2001. С. 47–53.
9. Карасик И. Н. К истории петроградского авангарда 1920–1930-е годы: События, люди, процессы, институты: автореф. ... д-ра искусствоведения в форме науч. доклада. М., 2003.
10. Карлова А. И. Музей современного искусства в советской и российской культуре // Вестник СПбГУ. 2009. Вып. 4. С. 131–137.
11. Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «КРТГ» № 1.
12. Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «КРТГ» № 2.
13. Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «КРТГ» № 5.
14. Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «П» № 7.
15. Книга поступлений Государственной Третьяковской галереи с шифром «Уч. оп.».
16. Луначарский А. В. Советское государство и искусство [Электронный ресурс] // Наследие А. В. Луначарского. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-7/sovetskoe-gosudarstvo-i-iskusstvo/> (дата обращения: 29.08.2021).
17. Манин В. С. Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917–1941 гг. М.: Эдиториал УРСС, 1999.
18. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. Оп. IV. Ед. хр. 19.
19. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. II. Ед. хр. 110.
20. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8. II. Ед. хр. 800.

References:

1. Galin, S. A. (1990) *Istoricheskiy opyt kul'turnogo stroitel'stva v pervyye gody sovetskoy vlasti (1917–1925 gg.)* [Historical Experience of Cultural Construction in the First Years of Soviet Power (1917–1925)]. Moscow: Vysshaya shkola.
2. Gorbunov, V. V. (1980) *Razrabotka V. I. Leninym problemy kul'turnogo naslediya* [Development of the Problem of Cultural Heritage by V.I. Lenin]. Moscow: Znaniye.
3. State Archive of the Russian Federation. Fund FA 2307. List 3. Item 28.
4. State Archive of the Russian Federation. Fund FA 2307. List 3. Item 59.
5. Grabar', I.E. (2001) *Moya zhizn'* [My Life]. Moscow: Respublika.
6. Kerzhentsev, P.M. (1999) *Dokladnaya zapiska predsedatelya komiteta po delam iskusstv pri SNK SSSR P.M. Kerzhentseva I.V. Stalinu i V.M. Molotovu o neobkhodimosti iz'yatiya iz ekspozitsiy muzeyev khudozhestvennykh proizvedeniy russkogo avangarda. 19 maya 1936 g.* [Memorandum of the Head of the Committee of Arts Affairs under the Council of People's Commissars of the USSR P.M. Kerzhentsev to I.V. Stalin and V.M. Molotov. May 19, 1936] In: *Vlast' i khudozhestvennaya intelligentsiya. Dokumenty TSK RKP(b)-VKP(b), VCHK-OGPU-NKVD o kul'turnoy politike. 1917–1953.* [Power and Artistic Intelligentsia. Documents of the Central Committee of the TSK RKP(b)-VKP(b), VCHK-OGPU-NKVD about cultural policy. 1917–1953]. Moscow: MFD. pp. 308–309. (In Russian).
7. Yel'shevskaya, G. (2019) *Russkiy avangard* [Russian Avant-Garde]. Arzamas Academy. [Online] Available from: <https://arzamas.academy/materials/1202> (Accessed: 29.08.2021).
8. Kan, D. (2001) [Contemporary Western Museum Theory: What Can It Say About Russian Museums of the Era of the Revolution and About Contemporary Museum Studies?] *Russkiy avangard: problemy reprezentatsii i interpretatsii* [Russian Avant-Garde: Problems of Representation and Interpretation]. Conference Proceedings. St. Petersburg: Palace Editions. pp. 47–53. (In Russian).
9. Karasik, I.N. (2003) *K istorii petrogradskogo avangarda. 1920–1930-e gody: Sobytiya, lyudi, protsessy, instituty.* [On the History of the Petrograd Avant-Garde. The 1920s–1930s: Events, People, Processes, Institutions]. Abstract of Art History Dr. Diss. in the Form of a Scholarly Report.
10. Karlova, A.I. (2009) *Muzey sovremennogo iskusstva v sovetskoy i rossiyskoy kul'ture* [Museum of Contemporary Art in Soviet and Russian Culture]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 6 – Vestnik of Saint Petersburg University. Series 6. 4.* pp. 131–137.
11. Receipt Book of the State Tretyakov Gallery with Code “KRTG” No. 1.
12. Receipt Book of the State Tretyakov Gallery with Code “KRTG” No. 2.
13. Receipt Book of the State Tretyakov Gallery with Code “KRTG” No. 5.

21. Пчелкина Л. Р. Как русские авангардисты строили музей [Электронный ресурс] // Arzamas Academy. URL: <https://arzamas.academy/courses/73/2> (дата обращения: 23.08.2021).

22. Ракидин В. И. Левое искусство [Электронный ресурс] // Энциклопедия русского авангарда. URL: <http://rusavangard.ru/online/history/levoe-iskusstvo/> (дата обращения: 29.08.2021).

14. Receipt Book of the State Tretyakov Gallery with Code "P" No. 7.

15. Receipt Book of the State Tretyakov Gallery with Code "Uch.op."

16. Lunacharskiy, A.V. (1967) *Sovetskoye gosudarstvo i iskusstvo* [Soviet State and Art]. [Online] Available from: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-7/sovetskoe-gosudarstvo-i-iskusstvo/> (Accessed: 29.08.2021).

17. Manin, V.S. (1999) *Iskusstvo v rezervatsii. Khudozhestvennaya zhizn' Rossii 1917-1941 gg.* [Art on the Reservation. Artistic Life of Russia in 1917-1941]. Moscow: Editorial USSR.

18. Department of Manuscripts of the State Tretyakov Gallery. Fund 8. List 4. Item 19.

19. Department of Manuscripts of the State Tretyakov Gallery. Fund 8. List 2. Item 110.

20. Department of Manuscripts of the State Tretyakov Gallery. Fund 8. List 2. Item 800.

21. Pchelkina L.R. (2019) *Kak russkiye avangardisty stroili muzey* [How Russian Avant-Garde Artists Built a Museum]. [Online] Available from: <https://arzamas.academy/courses/73/2> (Accessed: 23.08.2021).

22. Rakitin, V.I. (2012-2021) *Levoe iskusstvo* [Left Art]. In: *Entsiklopediya russkogo avangarda* [Russian Avant-Garde Encyclopedia]. [Online] Available from: <http://rusavangard.ru/online/history/levoe-iskusstvo/> (Accessed: 29.08.2021).

Полная библиографическая ссылка на статью:

Петрова, Д. А. Графическое наследие русского авангарда как объект комплектования в Третьяковской галерее в 1920-1930-е годы / Д. А. Петрова // Наследие веков. - 2021. - № 3. - С. 43-53. DOI: 10.36343/SB.2021.27.3.003

Full bibliographic reference to the article:

Petrova, D. A. (2021) The Graphic Heritage of the Russian Avant-Garde as an Object of Acquisition in the Tretyakov Gallery in the 1920s-1930s. *Nasledie vekov - Heritage of Centuries*. 3. pp. 43-53. (In Russian). DOI: 10.36343/SB.2021.27.3.003