



Катарина
Лопаткина

ДИРЕКТОРСКАЯ
СЕРИЯ

GARAGE

РУССКИЙ
МУЗЕЙ

Правильной
дорогой
в обход

03

**ВАСИЛИЙ
ПУШКАРЁВ**

Катарина Лопаткина Василий Пушкарёв. Правильной дорогой в обход

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69870511

Василий Пушкарёв. Правильной дорогой в обход / Катарина Лопаткина: Музей современного искусства «Гараж»; Москва; 2023

ISBN 978-5-6049359-5-8

Аннотация

Василий Алексеевич Пушкарёв был назначен на должность директора Русского музея в 1951 году, в конце сталинской эпохи, и снят с неё в 1977-м, уже в годы брежневского застоя. Мнения о нём бытовали самые разные, но все сходились в одном – что он был «не так-то прост». Для самого же Пушкарёва всё было довольно просто. Его профессиональное кредо отлито в чеканном «собрать и безусловно сохранить». Приобретениями для музея «стяжатель» Пушкарёв очень гордился и добывал то, что считал для коллекции важным, везде, где только мог: у наследников художников, в других советских музеях, у зарубежных коллекционеров. А личный этический кодекс – «если идти правильной дорогой в обход, то можно чего-нибудь добиться» – служил ему все эти годы борьбы с советской бюрократией большим подспорьем.

Эта книга о советской музейной культуре, о Русском музее времён Василия Алексеевича Пушкарёва и, конечно, о нём самом. О встречах, о сенсационных выставках и «тайных комнатах» музея, которые Пушкарёв почти 25 лет заполнял произведениями запрещённых художников.

В форматах PDF A4 и EPUB сохранены издательские макеты книги.

Содержание

«Русского музея хозяин»	6
Вместо автобиографии	22
Станковая живопись Древней Руси	27
Конец ознакомительного фрагмента.	49

Катарина Лопаткина

Василий Пушкарёв.

Правильной

дорогой в обход

ДИРЕКТОРСКАЯ СЕРИЯ

GARAGE

© Музей современного искусства «Гараж», 2023

© Катарина Лопаткина, текст, 2023

© Наталья Шендрик, макет, 2023

«Русского музея хозяин»

При поиске сведений о Василии Алексеевиче Пушкарёве – советском искусствоведе и директоре Русского музея в 1951–1977 годах – одним из первых встречается слово «хозяин». Эта характеристика накрепко пристала к человеку, четверть века проработавшему в государственном музее и всю жизнь прожившему в стране, где собственность, в основном и по большей части, была государственной. Пристала, судя по всему, быстро. В ноябре 1965 года в газете «Советская Россия»¹ была опубликована статья, которая так и называлась – «Русского музея хозяин»². В тексте описывалась и прошлая, и актуальная (на тот момент) деятельность предприимчивого ленинградского директора. Отмечались его труды по собирательству икон, в самом начале которых в 1950-е годы «Пушкарёву приходилось действовать на свой страх и риск». Говорилось о внимании к работам классиков русского искусства («увозил к себе произведения Голубкиной, а сколько волнений было с приобретением работ Эрзи, Рериха, чьи работы были не в чести»). Подчеркивался интерес к современным авторам («Василия Алексеевича можно увидеть в мастерских молодых московских и ленинградских художников, и не случайно лучшие произведения Конёнкова, Пластова, Моисеенко, Аникушина, Стамо-

ва, Игнатъева, Чуйкова находятся в Русском музее»). Из статьи становится очевидно, что «хозяин» – это, прежде всего, собиратель.

Через сорок лет после выхода этой заметки искусствовед Михаил Герман в своей книге «Сложное прошедшее» (2006) излагает биографию Пушкарёва в несколько иной тональности, но приходит к тем же выводам: «Василий Алексеевич Пушкарёв ... был подлинным героем пятидесятых. После демобилизации его – партийца и потенциального идеологического лидера – зачислили в аспирантуру академии, имея в виду, что готовят именно директора Русского музея. После защиты диссертации он почти не писал, только предисловия у официальных альбомов. Исповедовал достаточно реакционные взгляды и, если верить рассказам сотрудников, не стеснясь говорил: «В Русском музее должны работать только русские люди». В Союзе художников бичевал формалистов и кадил соцреализму. И вместе с тем был, что называется, «не так прост, как казался». Не знаю, в самом ли деле он любил и чувствовал запретный тогда авангард или просто, будучи человеком умным, действовал, так сказать, на множество ходов вперед. Но, воспевая на официальных «форумах» официальные идеи, безжалостно критикуя либеральных своих коллег, особенно угнетенных «пятым пунктом»³, он последовательно сохранял собрание начала 1920-х годов, по возможности множил его, старался не давать его на слишком заметные заграничные выставки и уж тем бо-

лее оберегал от желания высшего начальства подарить иные картины Малевича или Татлина каким-нибудь иностранным друзьям очередного генсека»⁴. Что ж – сам Пушкарёв свое профессиональное кредо в итоге уместил в чеканное: «собрать и безусловно сохранить»⁵.

Выставок тоже было сделано немало: за годы его директорства их состоялось около двухсот. Некоторые приходилось делать вне зависимости от личных симпатий или антипатий (выставки Евгения Вучетича, 1959 и Владимира Серова, 1964), другие же становились по-настоящему революционными. В марте 1966 года в Русском музее открылась персональная выставка Кузьмы Петрова-Водкина – первая за долгие годы выставка авангардного художника. «Пожалуй, – вспоминал Пушкарёв, – ни одна выставка не пользовалась таким бешеным успехом. <...> Все поздравляли Русский музей с возвращением одного из лучших советских живописцев. И странно, не было ни одного начальственного окрика, выражения неудовольствия. Министерское руководство, Академия художеств, руководство Союзами художников – все вели себя так, как будто ничего выдающегося не случилось. А в Русский музей на выставку началось буквально паломничество! Не будучи уверены, что выставка откроется в столице, москвичи хлынули в Ленинград. Целыми группами ехали московские художники, искусствоведы, деятели культуры, чтобы посмотреть эту экспозицию, это чудо!»⁶

В Лектории Русского музея была прочитана первая публичная лекция о творчестве Петрова-Водкина, на которую билеты спрашивали уже при выходе из метро на Невском проспекте. «Полгода Русский музей держал эту выставку в своих залах, ждал, пока Третьяковская галерея наберется смелости и откроет её у себя. Это нужно было для полной реабилитации мастера»⁷.

Выставка Петрова-Водкина стала «блокбастером» Русского музея – на ней были показаны 164 живописные работы и 127 листов акварелей и рисунков, а также гравюры и эскизы декораций. Запрос на авангард в обществе был огромным и такой масштабный показ, конечно, не мог остаться незамеченным. Но состоялась она почти случайно – благодаря административным талантам Василия Пушкарёва. В 1964 году исполнялось 25 лет со дня смерти Кузьмы Петрова-Водкина, и Правление московского Дома литераторов решилось организовать его выставку. С письмом-запросом на выдачу произведений в Русский музей обратился Константин Симонов⁸. Лауреат шести Сталинских премий, Секретарь Союза писателей СССР, Симонов был исключительно влиятельным человеком – отказать ему было невозможно. В статье «Выставка, которой могло не быть»⁹ Пушкарёв вспоминает и с восторгом (но очень скрупулезно!) описывает все хитросплетения организации этого проекта, приводя последовательно свою переписку с Министерством культуры СССР

по этому поводу. Если кратко резюмировать: обратившись в Министерство «через голову» Симонова, Пушкарёв расставил своему руководству ловушку. Он написал, что Русский музей выдаст картины в Центральный дом литераторов только после собственной выставки – как бы поставив таким образом министерство перед фактом её проведения. «Афера» Пушкарёва сработала – и наилучшим образом, Министерство культуры СССР не усмотрело за всем этим ничего криминального. В итоге небольшая выставка – всего четыре живописных произведения – была открыта в Москве в марте 1965. Первая большая советская ретроспектива Петрова-Водкина в ленинградском Русском музее прошла в марте 1966 и в сентябре этого же года в Москве, в Третьяковской галерее. А затем в 1967 году – в несколько сокращенном виде – в Чехословакии, Румынии, Болгарии и Польше. «Петров-Водкин из полузабытого живописца предстал явлением мирового масштаба», – резюмировал Пушкарёв¹⁰.

Пушкарёв стремился «ввести» Петрова-Водкина и в постоянную экспозицию советской живописи. В отделе советского искусства с момента приобретения музеем в 1935 году находилось лишь одно полотно мастера – «1919 год. Тревога» (1934). Но при генеральной реэкспозиции 1962 и 1965 годов в постоянную экспозицию была включена картина «Смерть комиссара» (1928), которую Пушкарёв в 1962 году смог получить из запасников Центрального музея Вооружённых сил СССР, где она «пылилась» практиче-

ски с момента своего создания. «В 1962 году, – вспоминал Пушкарёв, – музей выбраковывал ненужные ему картины, в числе которых оказалась и картина «Смерть комиссара». Думалось, что её можно получить сравнительно легко. Но не тут-то было. Начальник управления ИЗО Министерства культуры РСФСР тов. Тарасов категорически воспротивился этому именно из-за того, что картина принадлежала кисти Петрова-Водкина. Пришлось долго доказывать, буквально выворачиваясь наизнанку, что в Русском музее нет тематических картин, что нужен нам не Петров-Водкин, а сюжет – смерть комиссара, что это имеет идеологическое значение, что картина воспитывает советский патриотизм и так далее в том же духе. Под напором таких доводов Тарасов сдался и картину, наряду с другими вещами из того же музея, передали Русскому музею»¹¹.



Кузьма Петров-Водкин
Смерть комиссара. 1928

Холст, масло

Государственный Русский музей

Поступила в 1962 году из Центрального музея вооруженных сил СССР.

Еще одной выставкой – достаточно показательной или, точнее, оттеняющей фактурную личность Пушкарёва и его стратегию – стала выставка финского искусства 1954 года, проходившая в корпусе Бенуа Русского музея.

В начале холодной войны (в конце 1940-х – начале 1950-х) количество зарубежных выставок в СССР было рекордно низким. В 1930-е годы, несмотря на стремление к установлению контроля над информационными потоками – усиление цензуры, кампании, направленные на стилистическую и идеологическую унификацию культурных практик – на территории Советского Союза прошло около пятидесяти выставок, на которых можно было увидеть произведения современных зарубежных художников 1920 – 1930-х годов. В послевоенные годы такие выставки можно было пересчитать по пальцам. Начиная с 1946 года в СССР прежде всего демонстрировали достижения в области пластических искусств политических союзников советского государства – Югославии (1947), Социалистической республики Румыния (1949), Китайской народной республики (1953). Финляндия стала первой капиталистической страной, искусство которой было показано в Советском Союзе после войны.

Показ финского искусства прошел сначала в залах Академии художеств в Москве в конце 1953 года, а затем в январе 1954 года – в ленинградском Русском музее. Это была полномасштабная ретроспектива национального финского искусства – живописи, графики, скульптуры XIX – второй половины XX века. Было показано все – от бескомпромиссной классики финской живописи типа иконических глухареЙ Фердинанда фон Вригта до выразительной современности – например, тонких графических работ Туулики Пиети-

ля¹². В каталоге отмечалось, что «финская художественная выставка в Москве включает: произведения изобразительно-го искусства с середины прошлого века до наших дней. При выборе произведений принималось во внимание пожелание с советской стороны о том, чтобы выставка отображала в первую очередь реалистическое направление. Эта выставка даст советским людям возможность познакомиться с искусством Финляндии. Такой большой выставки Финляндия ещё никогда не вывозила за пределы своей страны»¹³. Несмотря на «пожелание с советской стороны о том, чтобы выставка отображала в первую очередь реалистическое направление», советский зритель, долгие годы сидевший на «голодном пайке соцреализма», не смог не реагировать на, пусть реалистическое, но всё же другое искусство. Так упоминание о выставке финского (очень! очень! реалистического) искусства вместе с индийской выставкой 1953 года и фантомными болями от французских модернистов попало в «Записку отдела науки и культуры ЦК КПСС о «нездоровых» настроениях среди художественной интеллигенции 8 февраля 1954 года»:

«Секретарю ЦК КПСС тов. Пospelову П. Н.

Докладываем Вам о фактах, свидетельствующих о некотором оживлении влияния буржуазной идеологии среди части художественной интеллигенции. В ряде случаев дело доходит до проповеди аполитичности, безыдейности искусства и восхваления упадочного западного искусства. <...> Ком-

позитор Хачатурян поместил в журнале «Советская музыка» (№ 11 за 1953 год) статью «О творческой смелости и вдохновении». В этой статье Хачатурян ратует за «свободу творчества» против «руководящих указаний» в области искусства. Статья Хачатуряна была напечатана в журнале на видном месте с большим портретом автора и получила широкий отклик за рубежом. Одна из американских газет расценила её как признак поворота политики партии в области искусства в СССР.

Откровеннее проявляются эти нездоровые настроения среди художников. В книгах отзывов о выставках индийского и финского изобразительного искусства, организованных в Москве в конце 1953 года, имеются следующие записи: «Как хорошо, что в картинах и скульптуре нет политики...», «Прекрасная выставка, спасибо товарищам индусам! Как будто дышали свежим воздухом. Нужно, чтобы и у нас показывали народу работы художников различных направлений». Имеется много записей с восхвалениями упадочно-го западного искусства: «...дайте нам Гогэна, Монэ, Марке и т. д., и т. д., избавьте нас от Герасимовых, Соколовых-Скаля и т. д. Дайте нам искусство!», «Когда мы увидим Сезанна (а это неизбежно), все поймут, что это великий классик», «Искусство финских художников современно – это главное», «... как очень даровитых скульпторов хочется отметить Рэнвалло¹⁴, Тукийяйнена¹⁵ и Аалтонена¹⁶. В сравнении с Вучетичем, Манизером они – просто великие ваятели».

Во многих записях ставится вопрос об открытии вновь Музея нового западного искусства, закрытого в 1947 году Постановлением Правительства: «Была индийская выставка – теперь финская, смотришь и думаешь, а где у нас такой музей, где мы могли бы видеть лучшие образцы нового искусства. Он был, и был в этом здании¹⁷ и уже 4 года зрители возмущены, что не видят Манэ, Монэ, Ренуара, Дега, Ван Гога, Сезанна, Гогэна, Матисса, Пикассо. Мы должны их видеть». <...>

Зам. зав. Отделом науки и культуры ЦК КПСС П. Тарасов
Зав. сектором Отдела П. Лебедев
Зав. сектором Отдела В. Иванов»¹⁸.

Для Русского музея эта выставка была «сторонней» в том смысле, что сотрудники не занимались непосредственно её подготовкой: по сути, музей лишь предоставлял помещение для готового выставочного проекта. Однако выступая в 1954 году по радио в связи с месячником русско-финской дружбы, Пушкарёв уверенно и подробно рассказал об огромном успехе финской выставки во вверенном ему музее: «Показанная в начале этого года в залах Русского музея в Ленинграде выставка имела большой успех у ленинградцев. Достаточно сказать, что за двадцать дней, в течение которых была открыта выставка, её посетило 55 тысяч зрителей. Почти ежедневно выставку осматривало более двух тысяч трудящихся нашего города, а в воскресные дни число посети-

телей выставки доходило до 8 тысяч человек. Это является яркой иллюстрацией большого интереса советских людей к культуре нашего соседа – финского народа, к его жизни, мирному труду и быту»¹⁹. Для Русского музея и её директора тяга советского зрителя к вольнодумству была только плюсом – 55 000 посетителей за 20 дней и сегодня отличный результат, что уж говорить о 1950-х годах! Настоящий «блокбастер»! В общем, независимо от внешних обстоятельств (в этом случае – брожение умов и нависшая угроза партийной проработки всех причастных), Пушкарёв из всего старался извлекать для музея максимальную выгоду – большую посещаемость, деньги, новые произведения и многое другое, старательно при этом избегая личной «известности».

Ангелина Щекин-Кротова вспоминала: «Когда была выставка натюрморта, начиная от русского и потом советского натюрморта²⁰, так всё было подобрано, так замечательно, так перекликались натюрморты. Казалось бы, ну что такое натюрморт? Вещи. Но так была отражена наша эпоха и наши все эти забитые, проваленные периоды и соцреализм. И замечательные натюрморты Штеренберга, его натюрморт с керосиновой лампой, замечательные натюрморты Тышлера и замечательные натюрморты Кузнецова <...>. Я расплакалась даже, до того потрясла меня эта выставка. Я потом Пушкарёву сказала: “Василий Алексеевич, как вы здорово организовали. – “Это не я, это не я, я уехал в это время в Японию, это без меня там нашкодили”. А потом оказалось, что он всё по-

добрал, всё организовал, при помощи своего острого взгляда сделал экспозицию, а потом уехал, чтобы его не обвиняли. И хлопал глазами: “Это без меня безобразничали, я же не хотел такого”»²¹.

Надо сказать, что эта выставка русского натюрморта стала для директора музея одной из лакмусовых бумажек на радикализм и показала, что от него он был далек. В документах художницы Татьяны Глебовой, постоянно критиковавшей руководство Русского музея за нерешительность, сохранился черновик письма (или записки) в связи с конференцией, приуроченной к выставке. Она писала: «...действительно надо иметь смелость, чтобы противостоять реакционному невежеству и не снять с экспозиции натюрморт Малевича. Случай, о котором Пушкарёв в своей «отповеди» предусмотрительно умолчал. Удивительно, с какой снисходительностью Пушкарёв отнесся к недопустимым и беспримерным ошибкам, допущенным в каталоге, объясняя их якобы трудностями печатания. Повторяю, что о снятом через три дня после открытия прекрасном натюрморте Малевича Пушкарёв умолчал. О снятых перед открытием работах ленинградских художников: Аркашуни, Глебовой, Егошина, Крестовского, помещенных в каталоге²², Пушкарёв заявил, что они якобы были сняты по художественным причинам, что работы эти не удержались по качеству, а ценителей произведений перед открытием было двое – Пушкарёв и Лапина, оба не художники. В конце своей речи Пушкарёв сказал, что часто

произведения, отвергаемые ранее, вдруг высоко оцениваются и получают признание и что в таком случае он тоже меняет свое мнение и присоединяется к оценке высших инстанций, так он считает правильным вести музейную работу. После такого циничного признания Пушкарёв стал хвалиться тем, что за последнее время он приобрел много работ таких художников как П. Кузнецов, Кончаловский, Фальк, Гончарова и др. Он, по-видимому, считал, что это большая смелость – наконец признать то, что было признаваемо 60 лет назад»²³.

Приобретениями для музея Пушкарёв действительно гордился – и для пополнения (и сохранения!) собрания Русского музея сделал очень много, работая над этим с большим энтузиазмом, изобретательностью, азартом. Возникающие на этом пути препятствия его не пугали. Воспоминания Пушкарёва наталкивают на мысль, что трудности даже в какой-то мере подстегивали его в решении непростых задач. В формировании музейного собрания главным источником этих трудностей было то, что собирал он для музея (читай – государства), но в соответствии с собственными представлениями о том, что же все-таки должно пополнять музейные фонды, и согласно этическим принципам, по которым всё то, что способствовало поступлению намеченного произведения в «его» коллекцию, было благом. Совокупность этих принципов, емко сформулированная самим Пушкарёвым, стала подзаголовком этой книги – «Правильной дорогой в

обход»²⁴. На фоне советской действительности трикстерские черты Пушкарёва проступали лишь ярче. Самые заливчатские его приключения коротко перечислены в небольшом документальном фильме «Тихая война Василия Пушкарёва» (2007)²⁵. Здесь и рассказ о ловко сформулированных письмах в Министерство культуры, чтобы провести большую ретроспективу Кузьмы Петрова-Водкина в 1966 году, и о сокрытии от министерской комиссии произведений Казимира Малевича, чтобы избежать «утечки» работ за рубеж, и о «длинноногой-блондинке-красавице-бортпроводнице», которую Пушкарёв ангажировал отвлекать внимание таможенника, когда вёз из Парижа в двух огромных старинных чемоданах архив Бакста (даже не «себе», а в Третьяковскую галерею (!), о чём в своих мемуарах Пушкарёв упоминал, конечно, не без горечи). И так далее и тому подобное. Но это далеко не всё. В полчаса экранного времени 25 лет работы не уместишь. И каких лет! Эти годы – конец сталинской эпохи, хрущевская оттепель и брежневский застой – по-своему оттеняли пушкарёвские «провалы» и «успехи». И сегодня, почти 50 лет спустя после увольнения Пушкарёва из Русского музея, кажется, что время дает нам возможность взглянуть на его работу беспристрастно. Что-то в его трудах и подходах сегодня может показаться непонятным и даже странным, а что-то, напротив, очень современным и актуальным. Вспоминаю, как в 2005 году в Германии на лекциях в рамках образовательной программы для молодых ли-

дерев в области культуры я выводила в блокноте сакраментальное «Fundraising is Friendraising». Сегодня я понимаю, что в ноябре 1963 года, собираясь в Париж и пакуя в свой командировочный чемодан сушеные грибы, клюкву, бруснику и черный хлеб, а в 1969 – расписные прялки, Пушкарёв делал именно это. Прямо скажем – до того, как это стало трендом.

Эта книга – попытка рассказать о советской музейной культуре, о Русском музее времен Василия Алексеевича Пушкарёва и, конечно, о нём самом. Во многом – с его собственных слов. Он оставил воспоминания о поездках за границу, сохранились письма и служебные документы – тексты выступлений, отчеты и записки. И во всех них – даже в самых официальных – всегда уловима особая пушкарёвская интонация, слегка задиристая и энергичная – голос главного «афериста» советского музейного дела постсталинского времени и эпохи развитого социализма.

Вместо автобиографии

Родился я в 1915 году в слободе Анастасиевка Ростовской области. Родители умерли рано. Двенадцати лет пошел впервые в школу. После семилетки окончил Ростовское художественное училище, где увлекся искусствоведением. В училище, как известно, все были «гениями», в том числе и я. Это означало, что мы почти ничего систематически не изучали и мало что знали. За знанием пошел на рабфак и одновременно преподавал в школе рисование и черчение.

В 1938 году был принят во Всероссийскую Академию художеств (Институт им. И. Е. Репина) на искусствоведческий факультет. В июне 1941 года ушел на фронт в дивизию народного ополчения. Участвовал в боях на Ленинградском и Волховском фронтах. Был ранен. После войны вернулся в институт, закончил учебу. Потом была аспирантура, где защитил диссертацию кандидата искусствоведения. С начала 1951 года стал директором Государственного Русского музея.

Вот тут-то и началось! На протяжении 27 лет, пока меня терпели на этом месте, приходилось противостоять сначала двум комитетам РСФСР и СССР по делам искусств – а потом и двум министерствам культуры. И все-таки работать было весело: каждый день ходить по острию ножа и каждый день чувствовать, что ты «преодолеваешь», что ты живешь так,

как хочешь жить.

Уже в 1952 году удалось добиться специального постановления ЦК КПСС о мерах помощи Русскому музею: чуть увеличилась зарплата сотрудникам, и, главное, невиданное в тех условиях – произошло увеличение штатов более чем на 150 человек. Постановление было секретным. Потом удалось перевести Русский музей в ведение Министерства культуры СССР – опять каких-то благ прибавилось. Однако, когда стало возможным говорить о России, Русский музей снова перевели в РСФСР, ибо, естественно, не может существовать Россия без Русского музея. Основными направлениями в деятельности музея стали приобретение экспонатов, главным образом, советского времени, организация выставок незаслуженно полузабытых и забытых художников, организация постоянных экспозиций всех видов русского искусства.

Приобретать надо было подлинные художественные произведения, а их, как известно, создавали «формалисты». Это Куприн, Крымов, Лентулов, Машков, Кузнецов, Кончаловский, Фаворский, Матвеев, Конёнков, Шевченко и другие. За ними шли молодые «формалисты»: Дейнека, Чернышев, Чуйков, Ромадин, С. Герасимов и даже Пластов одно время ходил в формалистах. Естественно, я посещал мастерские этих и многих других художников, каждый раз увозя в Ленинград их произведения. Работы совсем молодых художников отыскивались на московских и ленинградских выставках. Пока москвичи спорили и громили формалистов

на выставке, посвященной 30-летию МОСХ, лучшие вещи с этой выставки оказались в Русском музее. Конечно, процесс этот не такой простой. Он требовал напряжённой работы, постоянных поисков, ухищрений, обходов, маневров. Но и результат радовал душу, поднимал творческое настроение коллектива музея. Более двенадцати тысяч произведений живописи и скульптуры пополнили коллекцию советского искусства, и она оказалась разнообразной, представляющей этот период лучше, чем в любом другом музее страны.

О временных выставках можно рассказывать много. Достаточно вспомнить, что ежегодно их устраивалось от 10 до 20. Русский музей своим авторитетом вернул советской культуре многих полузабытых художников или утвердил значение того или иного мастера. Крупным событием в художественной жизни страны явилась выставка К. С. Петрова-Водкина 1965 года. Творчество этого художника рассматривалось не только как формалистическое, но и как вредное советской культуре и советскому народу явление. На неё было в буквальном смысле паломничество не только ленинградцев, но и москвичей. Полгода Русский музей держал эту выставку в своих стенах, полгода ждал, пока Третьяковская галерея наберется смелости и откроет её у себя. Это нужно было для полной реабилитации творчества выдающегося мастера. Ещё более крупным событием стало открытие выставки русского и советского натюрморта. Это был грандиозный праздник, торжество настоящей живописи. Жанр,

который считался прибежищем формализма, удалось реабилитировать. Как после выставки Петрова-Водкина, так и после «Натюрморта» появилась многочисленная искусствоведческая литература о них.

Живопись и скульптура в Русском музее показывалась, начиная с Древней Руси и кончая современным искусством. Прикладное искусство – в том же многообразии. Всего постоянная экспозиция занимала 164 зала, а теперь лишь 26. Русский музей, завоевавший мировую известность, сейчас влачит жалкое существование захудалой галереи.

И так я пережил на посту директора Русского музея эпоху Сталина, «великое десятилетие» Хрущева и «благоденствие» брежневского времени. Несмотря на различие этих исторических эпох, в них было и нечто общее. Существовала и исправно действовала триада правил: инициатива наказуема, за самостоятельность надо платить и, если идти правильной дорогой в обход, то можно кое-что сделать. То, что инициатива наказуема, я чувствовал ежедневно. Часто вызывали меня «на ковер» в Ленинградский горком и обком партии, в оба министерства культуры; до сих пор я имею выговоры от министерств культуры, но они не мешают мне жить. В свое время я привык к наказуемости инициативы, и у меня выработался условный рефлекс: стоило только услышать звонок от какого-либо вышестоящего начальства, я безошибочно догадывался, за что будет взбучка, какие брать «оправдательные» документы и какой тактики придерживаться.

За самостоятельность я платил мизерностью своей зарплаты. Она всегда была у меня по крайней мере в два раза меньше, нежели у директора Третьяковской галереи. А вот насчет правильной дороги, уж извините, я всегда шел правильной дорогой, и никто меня не смог сбить с этого пути. Я был счастлив, я попал на свое место, работал с интересом и напряжением так долго! За четверть века музей был приведен в определенный порядок, его коллекция увеличилась на 120 тысяч экспонатов. Экспедиционные привозы дали музею 14 тысяч произведений народного искусства и 500 первоклассных икон. А из-за границы мне удалось привезти, помимо архивов, не менее 1500 произведений Ларионова, Гончаровой, Бакста, Серова, Добужинского, Анненкова и других художников.

Конечно, после такого «долготерпения» меня «ушли по собственному желанию». Эта форма избавления от неудобных была разработана идеально. Сначала организовывался «компромат», а потом «великодушно» отпускали. Это было уже время, когда качества руководителя учреждения расценивались по «личной преданности» вышестоящему партийному начальству.

Февраль 1990

Василий Пушкарёв²⁶.

Станковая живопись Древней Руси

Из выступления Василия Пушкарёва на семинаре директоров художественных музеев РСФСР (1957):

«Товарищи! Вы только подумайте какой славный исторический путь прошел русский народ и вместе с ним другие братские народы. Какая у него замечательная многовековая культура и искусство. Народы Советского Союза во главе с русским народом совершили Октябрьскую революцию, преодолели все трудности хозяйственной отсталости, одержали победу в самой жестокой войне и успешно продвигаются в строительстве социализма и коммунизма. Мы все больше и больше отдаляемся от исторической даты 1917 года. На наш народ всё с большим уважением смотрят народы других стран. К нам приезжают сотни делегаций, тысячи, а может уже и сотни тысяч туристов. В нашей стране учатся сотни зарубежных студентов. Все они хотят понять, что это за народ-богатырь, какова его культура, какое у него искусство. А можем ли мы показать наше искусство во всем его величии? Пока нет. Государственная Третьяковская галерея – только картинная галерея, Русский музей – преимущественно картинная галерея. А наше замечательное народное, прикладное искусство разбросано в сотнях разных мест и частью недоступно для обозрения, частью гибнет. Нам известны случаи, когда буквально вот уже в послевоенное вре-

мя уничтожались деревянные изделия XVII века. А сколько у нас погибло древнерусской живописи! В Каргополе более полутора тысяч икон лежали под дождем и снегом. Сейчас от них остались только доски XIV–XV, XVI и XVII веков, а живописи нет! Где-то между Тихвином и Вологдой во время войны сгорел склад икон. В Соловецком монастыре во время пожара сгорело большинство икон, в Новгороде, вот товарищи подсказали, сгорело более 500 древнейших икон. Волосы становятся дыбом, когда подумаешь, как безобразно мы относимся к охране нашей культуры и искусства. Собирать и бережливо хранить каждый памятник – вот наша задача»²⁷.



Чудо Георгия о змие, с житием в 16 клеймах

Последняя треть XVII века

Дерево, без коврика, левкас, паволока, темпера

Государственный Русский музей

Поступила в 1957 году, происходит из церкви Вознесения

села Типиницы Медвежьегогорского района Республики Карелия

Это яркое, полное великорусского ура-патриотизма и настоящей музейной драмы выступление Пушкарёва знаменовало новый, послевоенный этап собирательской деятельности советских музеев в области древнерусского и русского народного искусства. Русский музей и его директор в этом процессе выступили застрельщиками: инициировав планомерную экспедиционную работу силами Русского музея, Пушкарёв сумел убедить министерское руководство в её необходимости, и с 1958 года она стала планироваться Министерствами культуры СССР и РСФСР и вменяться в обязанность другим художественным музеям страны.

Вместе с руководящей должностью Пушкарёв, как и прочие директора художественных музеев, получил «в наследство» весь ком противоречий и сложностей, касавшихся собирательства древнерусского искусства. Как и многое другое в музейном деле 1950-х, истоки этих противоречий были в 1920 — 1930-х годах, времени формирования государственной музейной сети, национализации имущества церкви и попытки формулировать задачи и цели молодых советских музейных институций. Собирательство и научное изучение религиозного искусства затруднялось его неоднозначным статусом, необходимостью выработать новое видение — не предмет культа, но произведение искусства. Все примеры «безобразного отношения», которые Пушкарёв упоминал в своем обращении, как, впрочем, и необходимость в 1950-е

годы горячо пропагандировать собирательскую деятельность – следствие этой неоднозначности.

Когда он упоминает Каргополь, где «от икон остались лишь доски», надо иметь в виду, что в этом маленьком городе, население которого в первой половине XX столетия составляло от 4000 до 8000 человек, публичный музей был создан в 1919 году. Его основу составила частная коллекция Капитона Григорьевича Колпакова, каргопольского мещанина, знатока и собирателя старины, которую он передал в дар родному городу. С 1922 года коллекции хранились сначала в помещении духовного училища, затем в здании Крестовоздвиженской церкви, а в 1933 году музею было передано здание Введенской церкви, которое в течение нескольких десятилетий оставалось единственным зданием музея – там проводились выставки и хранились коллекции. Огромное количество церквей Обонежья в эти годы было закрыто, а иконы, книги, утварь из церквей и монастырей поступали в музей – именно так иконы, превратившиеся в доски XIV века, оказались «под дождем и снегом».

Когда речь идет о пожаре на Соловках – это события мая 1923 года: во время пожара, выжигавшего монастырские постройки трое суток, дотла выгорели Успенская и Никольская церкви. Преображенский и Троицкий соборы обгорели снаружи, но иконы в них были значительно повреждены²⁸. В иконостасе Преображенского собора уцелело лишь несколько икон²⁹.

Ну а самой наглядной иллюстрацией политики советских властей в отношении религиозного искусства была новгородская история – остановимся на ней в этой связи поподробнее. Речь идет о 1933–1934 годах, когда от руководства новгородским Комитетом по делам музеев был отстранен, а затем арестован Николай Григорьевич Порфиридов³⁰ и на его место назначен Иван Андреевич Кислицын.

Николай Порфиридов был уникальным специалистом и человеком неординарной судьбы. К революционному 1917 году он окончил Новгородскую духовную семинарию и Санкт-Петербургскую духовную академию по кафедре археологии и истории искусства, защитив выпускную работу по теме: «Стенные фресковые росписи новгородских церквей». Он продолжил учиться – уже в Археологическом институте – и незадолго до его окончания в апреле 1918 года получил распределение в Новгородский губернский отдел народного образования (ГубОНО). Сначала его назначили хранителем Музея древностей, а затем – руководителем Комитета по делам музеев при Новгородском ГубОНО³¹.



Усекновение главы Иоанна Предтечи

Вторая половина XVI века

Дерево, паволока, левкас, темпера

Государственный Русский музей

Поступила в 1962 году, происходит из Никольской церкви села Покшеньга Пинежского района Архангельской области

На плечи молодого специалиста (и его немногочисленных коллег) легла непростая задача организации учета памятников искусства и старины. В первой половине 1920-х годов под руководством Порфиридова была проведена первая музейная реорганизация и создана новая музейная сеть. В неё вошли музеи дворянского быта в усадьбах, музеи церковной старины, уездные музеи краеведения, Музей революции, Музей народного образования.³² Кроме того, он активно занимался формированием в Новгороде собрания картин русских и западноевропейских художников и созданием Картинной галереи (Музея нового искусства). Отстаивая право на существование в Новгороде Древлехранилища церковных ценностей, Порфиридов писал: «За полным почти отсутствием собственных сил, работа по организации новгородских музеев идет очень медленно. Сейчас все внимание поглощает Церковный музей, как в силу его первостепенного значения, так и из желания обеспечить его от тех превратностей судьбы, которыми полна была за последние годы вся его жизнь. А эти превратности были таковы, что делали работу подчас невыносимой. И тем тяжелее и горше восприни-

мались, что шли иногда от органов, от которых следовало бы ожидать лишь сочувствия и поддержки»³³.

20 августа 1928 года вышло постановление ВЦИК и Совнаркома РСФСР «О музейном строительстве в РСФСР» и работа советских музеев претерпела кардинальные изменения. Это постановление и доклады последовавшего за ним I Всероссийского музейного съезда маркировали поворот деятельности музеев от просветительной и популяризаторской к пропагандистской. От музеев требовалось «перестроить работу таким образом, чтобы они превратились в базы массовой политико-просветительной работы на основе научного показа»³⁴. Особое внимание уделялось музейным экспозициям, в построении которых на первый план вышел «показ не столько истории культуры, сколько диалектики развития общественных форм, возникновения, развития и уничтожения социальных формаций и их смены»³⁵. Новгородские музейщики пытались соответствовать: в музеях открывались выставки «Сельское хозяйство Новгородского округа и пути к его поднятию», «Промышленность Новгородского округа», «Утильсырье для станков пятилетки», «Религия как тормоз социалистического строительства», «Рост безбожного движения у нас и за границей» – но с точки зрения начальства этого было недостаточно.

В начале 1933 года Порфиридов вместе со своими коллегами оказался на скамье подсудимых. Их обвиняли в ан-

тисоветских настроениях, «политической бесхребетности», в том, что «задачу – дать трудящимся марксистскую экспозицию – правильно не разрешили»³⁶. В вину Порфиридову вменялась следующая «контрреволюционная деятельность»: «... В первые годы революции – защита бывших помещичьих усадеб от разорения советской властью, а в последующие годы, а также с момента Октябрьской революции, защита церквей и религиозных реликвий под вывеской музейно-исторической ценности»³⁷. По постановлению тройки ОГПУ он был осужден на 5 лет лагерей.

Вместо Порфиридова директором Новгородского музейного управления был назначен Иван Андреевич Кислицын. Трудовой и жизненный путь Кислицина пути Порфиридова был диаметрально противоположен. Выходец из крестьян, образование которого состояло из «трех классов сельской школы и жизненного университета сельского батрака»³⁸, Кислицын после революции вступил в ряды Красной армии. Как повествует сборник биографий комсомольских деятелей 1920-х годов «На крутом пороге» (1968 года издания), инициативный боец «предложил свои услуги и тут же получил назначение командиром одного из взводов формирувавшегoся в Котельниче отряда. Отряд назывался заградительным: он надежно заградил путь хлебным спекулянтам, мешочникам. Взвод Ивана Кислицына стал бдительным стражем хлебной монополии. Его красноармейцы понимали,

что хлеб нужен революции, голодающим центрам – Питеру и Москве»³⁹.

В мае 1918 года отряд Кислицына был переброшен в Екатеринбург, где Иван принял участие в совместном заседании екатеринбургских властей, на котором было принято решение расстрелять царскую семью. «Нынешнему поколению людей, – взволнованно пишет биограф Кислицына, – с пеленок впитывающему в себя марксистско-ленинское мировоззрение, не понять, что пережил, почувствовал в те минуты Иван Кислицын. С одной стороны он, Иван, в недавнем прошлом стоявший на самой низшей ступени общества, угнетенный и бесправный, с другой – правитель всея Руси, повелитель людей, сам земной бог! ... Может быть, Иван и жалел царя как человека, может быть, и думал о том, чтобы сохранить его как музейный экспонат и показывать народу ничтожество земного бога. Но Иван, как и все участники исторического заседания, решил, что во имя революции царь должен быть уничтожен»⁴⁰.

Учеба в 1920-х в Коммунистическом университете им. Я. М. Свердлова и работа в пропагандистской группе ЦК партии в Курске, Татарстане, Узбекистане, Смоленске привели к тому, что в 1930 году Кислицын был направлен на годовичные курсы аспирантуры в Ленинград и получил должность ученого секретаря в Государственном Эрмитаже. А затем – и директорское кресло управления Новгородскими музеями.

Историк, археолог и краевед Александр Семёнов в 1970-

х годах, собирая материалы по истории Новгородского музея-заповедника, так описывал итоги работы Кислицына: «В 1933–34 годах новгородские музеи понесли большой урон благодаря хозяйничанью в нем уголовного элемента Кислицына, оказавшегося директором музея благодаря попустительству ответственных руководителей Новгорода. Покрывая свои собственные хищения из музея, Кислицын передал ленинградскому «Антиквариату» 700 предметов из благородных металлов XII – XVIII веков для продажи за границу. Они почти все и были проданы в США, Францию, Голландию. Уже после ареста Кислицына удалось спасти от вывоза за границу 70 вещей, находившихся в «Антиквариате». Из этих вещей – 67 поступили в Эрмитаж, а три – возвращены обратно в музей (две лиможские эмали XII века и византийский аворий X века). Из музейной библиотеки Кислицын продал за границу около 4000 книг. Кислицын выкрал много золотых и серебряных вещей музея, всего свыше 500, в том числе золотую крученую цепь панагии архиепископа Пимена весом в 1200 грамм, свыше 40 золотых вещей графини Орловой-Чесменской (браслеты, медальоны, кольца, ожерелья и др.), ряд крестов и панагий с драгоценными камнями и пр. По указанию Кислицына уничтожались произведения древнерусской живописи. Были расколоты на дрова иконы XVI века из Ильинской церкви /до 50 штук/ и крупные настенные иконы из Софийского собора XVI века, в том числе и известная икона Зосимы и Савватия с клеймами /на од-

ном клейме было изображение обезглавленных бояр на пиру у Марфы Борецкой»⁴¹.

Летом 1934 года Кислицын был уволен и предстал перед судом. 8 июля 1934 года в новгородской газете «Звезда» появилась небольшая заметка «Дело музейных работников», извещающая о том, что «судебное дело работников музея... будет слушаться выездной сессией Ленинградского суда между 10 и 20 июля в помещении народного суда. Обвинительное заключение закончено. По делу вызывается до 40 свидетелей. Дело продолжится 2–3 дня»⁴². Благодаря публикациям в газете, отслеживавшей ход этого дела, известно, что обвинения «директору Новгородского музейного управления, в состав которого входили б. Софийский собор, библиотека, рукописный фонд, картинная галерея и пр.», «который не только ничего не предпринимал, чтобы упорядочить работу, но и сам уничтожал музейные памятники на топливо»⁴³, были предъявлены по постановлению правительства от 7 августа 1932 года о хищении общественной (социалистической) собственности⁴⁴. В качестве общественного обвинителя в этом деле должен был выступить «ленинградский профессор-историк Моторин»⁴⁵, но в итоге в этой роли был задействован Фёдор Васильевич Кипарисов, первый заместитель президента Государственной академии материальной культуры⁴⁶. Одним из свидетелей на процессе выступал Михаил Константинович Каргер⁴⁷, в то время сотрудник

Института археологии и заведующий кафедрой музееведения в Ленинградском институте философии, лингвистики и истории. Он дал показания о том, что «древние иконы привозились с ликвидируемых монастырей возами и сваливались в кучу, а потом, по воле Кислицына, сжигались в печах <...> что печи собора и квартиры Кислицына отапливаются иконами XVII и XVIII веков, чрезвычайно ценными», а также о том, что из Эрмитажа Кислицын был «был изгнан за легкомыслие»⁴⁸.

Третий день суда был отдан общественному и государственному обвинителям – они выступали с заключительными речами – и вынесению и оглашению приговора. Тексты этих выступлений также позволяют пролить свет на то, в чем и почему обвиняли Кислицына. Первым выступал Фёдор Кипарисов: «До прихода Кислицына музеем ведали классово-враждебные элементы. Это значило, что новому руководству, в лице Кислицына, необходимо было направить большие усилия для того, чтобы ликвидировать последствия вредительского руководства, усилить классовую бдительность. На Кислицына возлагали большие надежды органы советской власти, доверившие ему большое дело. Но Кислицын не оправдал возлагаемых на него надежд. С его приходом положение дела в музее не изменилось. «Воруй, кому не лень» – вот как было поставлено дело при Кислицыне. Когда рядовые работники музея стали разворачивать самокритику, указывая на недостатки нового руководства, Кислицын органи-

зует поход против пишущих в стенгазету, против всех, кто осмеливается критиковать <...> Тесть Кислицына оказывается уже в должности сторожа ценностей. Близкие и дальние родственники устраиваются на работу в музей. Так Кислицын создает семейственность. Сам «директор» допускает вредительские с точки зрения здравого смысла вещи по отношению к материальным ценностям музеев. Исторические иконы директор рубит на дрова и сжигает. Эти факты означают расхищение социалистической собственности пролетарского государства. ... Надо приняться по-настоящему за налаживание музейного дела в Новгороде, за сохранение неприкосновенной социалистической собственности, за превращение Новгорода в образцовый социалистический город-музей»⁴⁹.

Затем слово было предоставлено государственному обвинителю – старшему следователю Областной прокуратуры Льву Смирнову⁵⁰: «Каждое преступление – продукт классовой борьбы. Здесь мы имеем дело с расхитителями социалистической собственности пролетарского государства, с классовыми врагами и их пособниками, т. е. с преступлением против трудового народа. Когда Кислицын приходит в Новгород, где было уже много испорчено, он не стал исправлять, направлять большое дело, а покрывал преступления контрреволюционного характера, продолжал вредительские дела <...> Чрезвычайно «оригинален» факт приемки новым директором ризниц. Старую ризницу он принял только через

четыре месяца, а новую через 12 месяцев после того, как приступил к своей работе. Дело поставлено было так, что в ризницу ходят буквально все. Можно любому контрреволюционеру в таких условиях совершать безнаказанно свои преступления. И преступления совершались, покрываемые Кислицыным. Серебро (так называемое «бесхозное») следователем было найдено под лестницей, очевидно, положенное туда для того, чтобы легче его было потом украсть. Сам Кислицын стёклышком пробовал ризы, а потом ризы уносил для завершения своей «работы» над ними. От вещей исторической ценности музейные хищники отрывали часть, наживаясь, портя памятники древней культуры... В одной из описей значатся ризы тихвинской «божией матери». Сколько она весит, какого размера, серебряная или золотая – в описи не указано в целях вполне понятных. Интересно, что сжигал Кислицын? Оказывается, памятники-уникумы, которые могли занять почетное место в любом музее нашей страны или быть выгодно для пролетарского государства проданными. Так сожжены были ансамбли из многих церквей. Бронзовые люстры весом в 5 пудов⁵¹ были украдены»⁵².

Суд дал Кислицыну «10 лет изоляции в концентрационных лагерях»⁵³.

В 1957 году истории Каргополя, Соловков, Новгорода – из-за масштабы утрат памятников – выглядели очень красноречивым примером того, как делать не надо. Но «как

надо» было очевидно далеко не всем – в том числе из-за многолетнего отсутствия «официально назначенного» музея (или музеев) – носителя экспертного знания в древнерусском искусстве.

В начале 1920-х годов сразу несколько музейных собраний могли претендовать на роль «главного советского иконописного собрания»: Исторический и Румянцевский музеи, Музей иконописи и живописи, Музей русской художественной старины в Москве и Русский музей в Петрограде⁵⁴. Однако в итоге выбор – по постановлению Наркомпроса РСФСР «О музейной сети» 1924 года – пал на Исторический музей⁵⁵. Эта специализация сохранялась за музеем несколько лет и её закономерным итогом стало формирование обширного собрания икон, сосредоточенного в Отделе религиозного быта. За несколько лет в ГИМ через Государственный музейный фонд было передано почти четыре тысячи икон – из закрытых храмов и церквей⁵⁶, банковских хранилищ, усадеб, антикварных магазинов и Государственного хранилища ценностей (Гохрана), расформированных музеев⁵⁷ и частных собраний⁵⁸. В конце 1920-х годов значительное пополнение коллекции ГИМ – более 600 икон – произошло в результате ликвидации Государственного музейного фонда: все без исключения иконы музейного значения, отобранные комиссией, занимавшейся распределением икон Музейного фонда, поступили в Исторический музей.

В 1929 году – в рамках реализации резолюций I Всероссийского музейного съезда – в Историческом музее прошла структурная реорганизация: были сформированы новые подразделения – подразделение истории развития общественных форм и подразделение диалектической истории техники. Отдел религиозного быта, его коллекции и особенно его сотрудники никак не вписывались в эту новую схему. Сначала отдел был переименован и стал Отделом антирелигиозной пропаганды, а затем – расформирован. Коллекции сначала перераспределили внутри музея, позднее они были переданы за его пределы, а сотрудники – переведены или уволены⁵⁹. Иконное собрание Исторического музея было развезено по крупным и мелким музеям страны, частью продано через Мосторг, Торгсин и «Антиквариат». Сотни икон, не представлявших по мнению специалистов ценности, были уничтожены – ими топили печи⁶⁰. Восемьсот четыре иконы были переданы в Третьяковскую галерею.

В начале XX века собрание икон Третьяковской галереи насчитывало всего 62 произведения⁶¹. По сравнению с коллекциями современников частное собрание икон Павла Третьякова было незначительным: в то время коллекция Николая Лихачева насчитывала около 1500, коллекция Егора Егорова – около 1300, Николая Постникова – около тысячи икон, в собраниях Ильи Остроухова и Алексея Морозова было по несколько сотен икон в каждой. Став государственным

музеем, Третьяковская галерея, согласно уже упоминавшемуся постановлению 1924 года «О музейной сети», получила профиль по светской русской живописи XVIII–XIX столетий и в 1926 году исторически существовавшая экспозиция древнерусской живописи была в галерее закрыта. В феврале 1929 года директор галереи Михаил Кристи обращался в Главное управление научными, научно-художественными и музейными учреждениями (Главнауку)⁶² за разрешением создать отдел древнерусского искусства и пополнять его за счет изъятия икон из других музеев, но это ходатайство осталось без ответа.

Ситуация изменилась в июле 1929 года после смерти Ильи Остроухова: его обширное собрание было экстренно размещено в хранилищах Третьяковской галереи и в августе 1929 года Наркомпросу пришлось вновь вернуться к идее создания в ней древнерусского отдела. Собственно, Остроуховское собрание, славившееся шедеврами новгородских и северных мастеров XV–XVI веков, стало самым первым пополнением нового отдела. За ним последовала передача произведений древнерусского искусства из центральных и провинциальных музеев и реставрационных мастерских, а в мае-октябре 1930 года – из расформированного Отдела религиозного быта Исторического музея. Массовое закрытие и снос храмов советским государством также были источником пополнения иконного собрания Третьяковской галереи: либо сами сотрудники вывозили вещи из подлежащих

ликвидации церквей, либо иконы поступали через музейный фонд Московского отдела народного образования (МОНО) Наркомпроса РСФСР. К середине 1930-х годов в Отделе древнерусского искусства Третьяковской галереи хранилось уже почти три тысячи икон⁶³.

Ситуация в Санкт-Петербурге/Петрограде/Ленинграде была несколько иной. Собрание Русского музея было самым первым в России государственным собранием древнерусского искусства, сформированным ещё до революции. В 1898 году, в год открытия музея, в его фондах уже хранилось около пяти тысяч произведений древнерусского искусства, куда входили и иконы, и произведения декоративно-прикладного искусства⁶⁴. Коллекция пополнялась благодаря приобретениям и дарам из монастырей и частных коллекций: так, в 1913 году Русский музей выкупил собрание историка и коллекционера академика Николая Лихачева. В музее было образовано Древлехранилище памятников иконописи и церковной старины имени императора Николая II, к 1917 году в нем хранилось около трех тысяч икон⁶⁵.

После революции петроградское собрание так же, как и собрания московские, продолжало пополняться за счет национализированного имущества церквей, монастырей, дворцов, антикварных магазинов, перераспределения коллекций вновь открываемых и закрываемых музеев, а также за счет оставленных в музее частных коллекций людей, бе-

жавших от войны и революции. В это время в Русский музей были переданы художественные ценности из Александро-Невской лавры, произведения древнерусского искусства из крупнейших монастырей русского Севера – Кирилло-Белозерского, Александро-Свирского, Соловецкого, а также ряд ценнейших памятников из провинциальных музеев и Централных реставрационных мастерских⁶⁶.

Распродажи музейного имущества и деятельность «Антиквариата», отвечавшего за продажу произведений искусства и культурных ценностей за границу, (парадоксальным образом!) оставила иконное собрание Русского музея «в плюсе». Да, иконы «из Русского музея» на продажу в то время выдавали, но не в «Антиквариат», а в «Интурист»⁶⁷ – для продажи в магазине гостиницы «Европейская», и не из музейной коллекции, а из хранилищ Музейного фонда, размещавшихся на музейной территории. Более того, в музейное собрание поступали иконы из «Антиквариата»⁶⁸. В начале 1930-х годов в собрание Русского музея поступила большая часть экспонатов первой советской зарубежной иконной выставки, проходившей в 1929–1932 годах⁶⁹.

История её организации также очень любопытна и показательна во многих отношениях. Идея устройства выставки русской иконы витала в воздухе ещё в начале 1920-х, получив более конкретные очертания в 1926 году, когда Франкфуртский Städel'sche Kunstinstitut выразил готовность выде-

лить средства на показ выставки русских икон в своих стенах. В декабре 1926 года Игорь Грабарь провел переговоры с будущими возможными партнерами в Германии, Австрии, Франции и Англии. Весной 1927 года проект был одобрен Луначарским, в начале лета – коллегией Главнауки Наркомпроса, подготовлены договор и смета (все расходы должны были покрыть немцы). Однако в 1927 году по неизвестной причине выставка не состоялась. В 1928 году роль главного организатора иконного турне вместо ВОКСа принял на себя Госторг, и работа над проектом снова закипела. Кроме Парижа, Лондона, Берлина и Вены появились планы отправить выставку в тур по США. Устроителями выступали два наркомата – Наркомторг и Наркомпрос. Наркомторг видел в выставке возможность показать «товар лицом». Ответственными за подготовку выставки были Игорь Грабарь, Александр Анисимов и Абрам Гинзбург, первый председатель «Антиквариата». Грабарь в этом трио был связующим звеном между музейщиками и торговцами – он не видел никаких препятствий к продаже предметов, отобранных на выставку, если за них будет предложена достаточно хорошая цена. По мысли Грабаря, высокий научный уровень организации выставки и качество отобранного материала были призваны стать её главной коммерческой рекламой⁷⁰

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.