

Никита Ерофеев

Живопись или фотография? Алексей Федоров-Давыдов и проблема экспонирования фотоматериалов в Третьяковской галерее¹

Статья посвящена одному из направлений научной деятельности А.А. Федорова-Давыдова в конце 1920-х — начале 1930-х годов. Его увлечение фотографией оказало значительное влияние на организацию таких новаторских по содержанию и оформлению проектов, как «Выставка произведений революционной и советской тематики» и «марксистская комплексная экспозиция». Фотография воспринималась им как своеобразная альтернатива живописи. Искусствовед сформулировал свою концепцию комплектования собрания музея в целом и формирования фотографической коллекции в частности. С целью контекстуального раскрытия темы были проанализированы архивные материалы из фондов Третьяковской галереи.

Ключевые слова:

Федоров-Давыдов, ГТГ,
фоторепортаж, фотомонтаж, фоторепродукция,
марксистские экспозиции,
«вульгарный марксизм», группа «Октябрь».

Алексей Александрович Федоров-Давыдов (1900–1969) работал в Третьяковской галерее недолго, с 1929 по 1934 год, однако стал одной из ярких фигур в истории музея. (Ил. 1.) С его именем связана эпоха марксистских экспозиций, когда в научную работу активно внедрялся социологический метод. Этот период в жизни Федорова-Давыдова вызывал разные оценки как у современников, так и у авторов, изучавших его труды начиная с 1970-х годов. Его считали одним из главных рупоров «вульгарного марксизма» в советском искусствознании. В литературе сформировалось неоднозначное отношение к его радикальным социологическим построениям, которые впоследствии многими воспринимались как временные «заблуждения»². Однако постепенно все большее внимание исследователей стали привлекать именно эти «перегибы» и попытки их внедрения в музейную работу³.

Занимаясь художественной критикой в 1920-е годы, Федоров-Давыдов стремился расширить рамки своих исследовательских интересов. Его привлекали формы творчества актуальные и «революционные», связанные не только с традиционным станковым искусством, но и с искусством бытовой вещи. Для него изучение гравюры, плаката, текстиля, кино представляло интерес с точки зрения синтеза их художественного

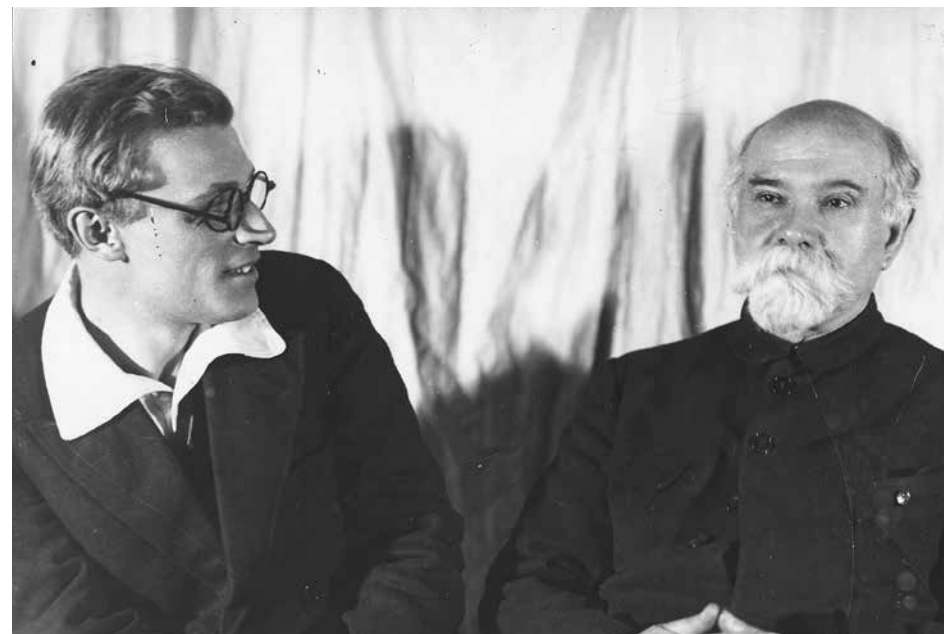
- 1 В основе статьи — доклад «Фотография на “Выставке произведений революционной и советской тематики” 1930 года в Третьяковской галерее», прочитанный на круглом столе «Экспонирование архивных материалов: традиции и новаторство» в Третьяковской галерее, 11 сентября 2019 года.
- 2 Подобные формулировки использовали ученики Федорова-Давыдова. Так, Г.Ю. Стернин писал: «...наша наука давно извлекла из этих ошибок необходимые уроки, что для самих носителей вульгарно-социологических взглядов они довольно скоро стали пройденным этапом» [21, с. 689]. В.С. Турчин также считал, что профессор в начале 1930-х годов «впал в грех “вульгарной социологии”, от которой впоследствии отказался» [23, с. 55].
- 3 Например, анализу советских музейных практик 1920–1930-х годов, связанных с внедрением принципов социологической школы, посвящены статьи А. Ефица и М. Силиной, опубликованные в сборнике Центра экспериментальной музеологии [2, с. 107–205].

и прикладного значения, а также агитационной роли в условиях построения нового советского общества, что в совокупности с его увлечением фотографией оформилось в новаторскую программу комплексной экспозиции, оказавшей впоследствии значительное влияние на выставочную деятельность Третьяковской галереи. В начале 1930-х именно фотоматериалы стали необходимой частью опытов музея по превращению экспозиции из хронологически последовательной демонстрации отдельных работ в показ исторических процессов сообразно представлению о том, что искусство во все времена являлось выразителем интересов тех или иных социальных групп [30, с. 57]. Федоров-Давыдов считал необходимым выявить классовую идеологию с помощью подбора экспонатов безотносительно их художественной ценности.

Наиболее активной фазе «кураторской» деятельности убежденного марксиста предшествовал значимый период научной работы, как теоретической, так и практической. До прихода в музей он принимал участие в организации «Выставки советской фотографии за 10 лет» 1928 года, проходившей в залах Государственной Академии художественных наук. (Ил. 2.) Эта экспозиция стала крупнейшим фотографическим событием 1920-х годов и первой советской ретроспективой достижений в области художественной и научно-технической съемки. Здесь демонстрировались разные творческие подходы к работе фотографа, как традиционные, так и новаторские. Будучи представителем Главнауки Наркомпроса, Федоров-Давыдов входил в комитет и жюри выставки [19, с. 31–32].

Также он неоднократно выступал в печати по фотографическим вопросам. Первые его высказывания о фотографии можно найти в обзоре художественной жизни Москвы в журнале «Печать и революция». В мае 1924 года молодой автор написал отзыв о выставке фотографов-пикториалистов, где отметил их технические успехи в области фотопечати, а также противоречивость художественных методов представителей данного направления⁴. С одной стороны, он считал их опыты важными на фоне «современного кризиса живописи», с другой — констатировал ограниченные возможности пикториализма, вся

4 «Фотографическая выставка» была организована Русским фотографическим обществом. В экспозиции были показаны работы Н. П. Андреева, А. Д. Гринберга, Д. П. Демуцкого, Ю. П. Еремина, П. В. Клепикова, М. С. Наппельбаума, Н. И. Свищова-Паолы, В. И. Улитина и других авторов [16].



1. Алексей Федоров-Давыдов (слева) и директор Третьяковской галереи Михаил Кристи. 1933. Фотоархив ГТГ

«художественность» которого заключалась в «расплывчатости, в стирании контуров предметов, в некоей обволакивающей дымке, создающей то, что называется “настроением”» [31, с. 124–125].

Уже в этой небольшой заметке можно отметить две тенденции, которые будут присутствовать в последующих текстах Федорова-Давыдова: во-первых, фотография являлась важной частью общего художественного процесса, во-вторых, ее значение усиливалось на фоне отсутствия возможностей у живописцев найти достойную форму отражения достижений революционной эпохи. В конце 1920-х — начале 1930-х годов он касался подобных проблем в разных публикациях. Например, писал о влиянии светописа на русскую живопись XIX века, полагая, что передвижники «взяли от фотографии ее обобщающую светотень» [29, с. 56]. Однако наиболее детально Федоров-Давыдов изложил свои взгляды в двух статьях, посвященных иностранным фотохудожникам.



2. Советская фотография за 10 лет. 1928. Обложка каталога выставки
Фотоархив ГТГ



3. Ласло Мохой-Надя. Живопись или фотография. 1929. Обложка книги
Музей российской фотографии, Коломна

В 1929 году вышла книга Ласло Мохой-Надя «Фотография и живопись» с предисловием Федорова-Давыдова, выступившего в роли редактора перевода работы венгерского авангардиста [12, с. 7–12]. (Ил. 3.) Последний являлся для искусствоведа, с одной стороны, «искателем и остроумным изобретателем», с другой — заложником идеологии своего класса, «в лучшем случае мелкобуржуазным радикальным интеллигентом». Обращая внимание на ряд «идеологических и формальных недостатков» книги, ученый описал собственное понимание роли фотографии в современном искусстве. Он считал, что фотограф заблуждался в своих оценках функций картины и фотоотпечатка — Мохой-Надь условно разделил сферы влияния между фотографией и живописью, отдав «первой — изобразительность, а вторую сводя к чисто красочным построениям». Федоров-Давыдов указывал на утопичность данного подхода, говоря о том, что само понятие «картина»

уходит в прошлое вместе с «гибелью капиталистического общества», и живопись в принципе «обречена на вымирание»; осуждал формалистический подход, где не учитывалась практическая составляющая, так как обществу не нужен «эксперимент ради эксперимента, поиски новой формы ради самой формы». По его мнению, анализ фотоискусства должен строиться с учетом реальных социальных потребностей, решить которые имеет возможность только советская фотография в силу политической ситуации: «Лишь механический характер производства, массовость и размножаемость произведений могут сделать искусство пригодным для покоящегося на базе высокой индустрии будущего социалистического общества» [12, с. 9].

Главным достоинством фотографии как вида изображения Федоров-Давыдов считал отсутствие внутри нее «пропасти между художественной изобразительностью и практической документацией». А актуальность теоретических трудов Мохой-Надя для отечественного читателя объяснял интересом к теме широких масс, ростом количества фотолюбителей и отсутствием литературы по фотографической эстетике⁵.

Вторую статью о фотографии Федоров-Давыдов посвятил московской выставке Джона Хартфилда, которая проходила в ноябре-декабре 1931 года [35, с. 313]. На страницах журнала «Бригада художников» он проанализировал творчество немецкого художника с тех же социологических позиций [24, с. 35–40]. «Воинствующее искусство» фотомонтажа вызвало у искусствоведа исключительно положительную оценку в силу его политического и агитационного значения. Работы являлись «оружием партии» и образцом с точки зрения идеологического содержания, так как демонстрировали «лицо современной немецкой буржуазии и растущее революционное движение германского пролетариата» [24, с. 36].

Федоров-Давыдов считал Хартфилда пролетарским художником, который лишь частично не преодолел связанные с дадаистским прошлым «остатки формализма и механицизма». К ним относились: «непреодолимый идеализм», «интеллигентский пессимизм», «любование цветом и фактурой, сдвиги и острота сопоставлений». Для критика

5. Теперь критик считал однозначно «недостаточными» традиционные представления пикториалистов о «художественности», как подражании приемам живописи» [12, с. 7].

эволюция художественного языка немецкого фотомонтажера — «это путь “левого” художника от идеологии анархистствующего мелкого буржуа к идеологии революционного пролетариата» [24, с. 37–38]. В представленных на выставке произведениях рецензент отметил уравновешенность, лаконизм, сдержанность, внутреннюю динамику, которые стали следствием успешного использования основных приемов новой техники, таких как игра с ракурсами, масштабами, планами, дорисовками и шрифтами.

Федоров-Давыдов даже советовал советским художникам учиться у немецкого коллеги. Например, избегать перегрузки композиции и внедрять в свои работы «элемент сатиры, острой насмешки». По его мнению, несмотря на повсеместное распространение фотомонтажа в печати, оформлении торжеств и стенгазет, этому особому виду искусства не хватало «общественного, теоретического и практического внимания». Рассуждая о причинах агитационного успеха работ Хартфилда, он акцентировал внимание читателя на основном преимуществе фотографии, заключающемся в «подлинности отдельного фотографического изображения» (как отдельной части монтажа).

Творчество иностранных художников искусствовед помещал в советский социокультурный контекст, говоря о востребованности фотографии в среде фотолюбителей, работников печати, авторов стенгазет и плакатов. Переходить от частных вопросов к большим эстетическим проблемам, волнующим широкие массы — характерная черта многих публикаций Федорова-Давыдова этого периода. Это фокусирование на общественных запросах безусловно носило субъективный характер. Тем не менее аналогичное понимание миссии фотографии разделяли многие передовые художники, и он нашел единомышленников в группе «Октябрь», объединившей «производственников в области архитектуры, индустриальных искусств, кинематографии, фотографии, живописи, графики и скульптуры»⁶.

Став активным членом этого творческого союза, он даже агитировал коллег в Третьяковской галерее присоединяться к октябристам. Об этом оставил запись в дневнике художник Борис Эндер, которому

6 Всероссийское объединение работников новых видов художественного труда «Октябрь» было создано в октябре 1928 года. После выхода Постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» 1932 года объединение прекратило свое существование [14].

искусствовед помог устроиться в музей для работы по оформлению залов [33, с. 273]. Главной его задачей являлось цветовое решение экспозиции, включавшее подбор краски для стен и сочетание разных произведений на стенах одного помещения [11, с. 508–526]. Скорее всего, он также принимал участие и в работе над этикетажом и стендами с фотоматериалами.

В 1929 году Федоров-Давыдов возглавил отдел новейшей живописи и начал работать над постоянной экспозицией музея. Ему удалось выставить несколько фотомонтажей и фотографий Эль Лисицкого и Александра Родченко в зале № 27, в разделе «Беспредметная живопись и производственное искусство» [15, с. 125]. Он планировал продолжить эту работу и рассчитывал на помощь самих художников. 18 февраля искусствовед направил письмо Родченко: «Мне очень нужно побеседовать с Вами по ряду вопросов, касающихся Ваших работ в Третьяковке. Прошу Вас назначить мне время (утреннее), когда бы я мог быть у Вас или сами зайдите в Галерею. Последнее тем более, что мы выставили Ваши работы и Вам, вероятно, интересно взглянуть» [3, с. 119]. Скорее всего, результатом этой встречи стала передача Родченко и Степановой в дар музею ряда работ, о чем пойдет речь ниже.

Главным проектом Федорова-Давыдова, связанным с показом фотографии, стала «Выставка произведений революционной советской тематики» 1930 года. Искусствовед руководил процессом подготовки экспозиции. Это был смотр современных, идеологически выверенных произведений, где помимо фотографии, живописи, графики и скульптуры были представлены архитектурные макеты, полиграфическая продукция и фильмы. Подобный опыт отвечал идеологии группы «Октябрь» и должен был расширить круг видов искусства, входящих в сферу выставочных интересов галереи и последующего комплектования ее фондов.

В ноябре 1929 года в московские газеты был направлен текст обращения с призывом к художникам принять участие в выставке⁷. Работы

7 Письмо в редакции газет «Правда», «Известия», «Вечерняя Москва» и «Рабочая Москва» от 16 ноября 1929 года. ОР ГТГ. Ф. 8, II. Ед. хр. 293. Л. 4.

поступили от представителей разных творческих профессий, учебных заведений и предприятий Москвы и Ленинграда. Отбором предметов занимались сотрудники отдела новейшей живописи. В опубликованном путеводителе по экспозиции Федоров-Давыдов обозначил этот процесс как «систематическое собирание новых тематических произведений, путем смотра того, что <...> имеется среди продукции изоискусств» [4, с. 3].

Из-за большого количества обращений художников выставка открылась на месяц позже планируемого срока — 1 апреля 1930 года⁸. Она заняла четыре зала в постоянной экспозиции музея, а ее разделы были посвящены этапам становления советского государства: «Октябрьская революция. Ленин», «Гражданская война и создание Красной армии. Голод. Борьба с разрухой. Партия и Советы», «Индустриализация и соц. реконструкция промышленности. Коллективизация сельского хозяйства. Коммунальное строительство», «Новый быт. Культурная революция». С 1929 года в музее работала фотолаборатория, систематически выполнявшая заказы на съемку. «Выставка произведений революционной советской тематики» была зафиксирована фотографом на камеру. Отснятый материал поступил в фотоархив, где сохранились 17 оригинальных негативов на стекле форматом 24 × 30 см⁹. Сегодня благодаря этим материалам, а также путеводителю, инвентарным книгам и документам, хранящимся в отделе рукописей Третьяковской галереи, можно частично реконструировать экспозицию.

В книге поступлений отражен процесс сбора экспонатов, продолжавшийся около полугода. Предметам присваивался инвентарный номер вне зависимости от того, были ли они в итоге отобраны для демонстрации в залах или нет. Позднее одна часть работ была возвращена владельцам, а другая — осталась в галерее (получена в дар, либо приобретена музеем, о чем сохранились записи в инвентарных книгах). В графе «Источник поступления» указывалось «на выставку социальная тематика» или «на выставку соц. тематика»¹⁰.

Если говорить о фотоматериалах, то они зачастую не воспринимались как ценный материал, достойный музейного хранения, лишь

8 В Отделе рукописей ГТГ сохранилась копия письма от 4 февраля 1930 года, направленного в Музей революции СССР, с извещением о переносе открытия выставки. ОР ГТГ. Ф. 8, II. Ед. хр. 293. Л. 38.

9 Негативы зарегистрированы в фотоархиве 1 марта 1931 года (№ 7437–7446, 7450–7456). См.: Инвентарная книга негативов № 1 Научно-справочного отдела фото-киноматериалов Государственной Третьяковской галереи № 1–9995. С. 220–221.

небольшая их часть сохранилась в фотоархиве Третьяковской галереи. Например, до наших дней дошел комплект из шести фотографий «Кабинета абстракций» — экспозиции современного искусства, оформленной Эль Лисицким для галереи земли Нижняя Саксония в Ганновере¹¹. (Ил. 4.) Материалы поступили от самого художника и были зарегистрированы в инвентарной книге 27 декабря 1929 года как изображения «оборудования музейного помещения»¹². Один из этих снимков был показан на «Выставке произведений революционной советской тематики» вместе с крупноформатным отпечатком с изображением интерьера советского павильона «Пресса» в Кельне. Источник поступления и судьба последней фотографии после экспонирования неизвестна.

Эль Лисицкий использовал остроумные конструктивные решения для оформления выставочных пространств, такие как зеркала и разного рода мобильные витрины с движущимися панелями. Фотографии его опытов заняли достаточно неожиданное место на выставке. (Ил. 5.) Федоров-Давыдов поместил их в разделе «Новый человек», где можно было ознакомиться с произведениями, которые развивали «мысль о борьбе с пьянством и религией методами политпросветработы» [4, с. 13]. Вероятно, по замыслу автора экспозиции, снимки каким-то образом доказывали эффективность борьбы с подобными антисоветскими явлениями. В путеводителе оба экспоната описаны так: «оформление Лисицким выставки в Кельне»¹³. При сравнении этого текста с фотографией экспозиции становится очевидно, что «Кабинет абстракций» ошибочно приписан к выставке «Пресса». Сложно сказать, сколько подобных неточностей содержится в издании, так что представление о «Выставке произведений революционной и советской тематики» можно получить лишь при сопоставлении информации из нескольких источников.

10 В это время все произведения, поступившие на выставки в галерею, было необходимо вносить в Инвентарную книгу КРТГ. Первое указание о поступлении экспонатов для выставки относится к 11 ноября 1929 года (работы художника К. К. Зефирова), а последнее — к 27 апреля 1930 года (работы художника П. С. Добрынина). См.: Государственная Третьяковская галерея. Инвентарная книга КРТГ № 2. № 3509–5650/56. Начата 17.09.1929. Окончена 24.07.1930. С. 349–350, 494.

11 РФТ-76, 78, 86, 88, 93, 97. На «Выставке произведений революционной и советской тематики» был показан один снимок РФТ-76.

12 Государственная Третьяковская галерея. Инвентарная книга КРТГ № 2. № 3509–5650/56. Начата 17.09.1929. Окончена 24.07.1930. С. 378.

13 Также в экспозиции был показан фотомонтаж Лисицкого «Трибуна оратора» 1924 года, который хранится сегодня в отделе графики XX века Третьяковской галереи (инв. Арх. гр. 2174).



4. Эль Лисицкий. Кабинет абстракций
Фрагмент экспозиции в галерее
земли Нижняя Саксония
в Ганновере. 1927. Фотоархив ГТГ

При регистрации поступивших произведений зачастую возникала путаница, поскольку не все материалы своевременно фиксировались в документации музея. Так, 24 января 1930 года Александр Родченко и Варвара Степанова преподнесли в дар галерее 15 своих работ: фотографии и типографские оттиски (обложки, страницы книг и журналов)¹⁴. Но помимо этого художники передали еще и какое-то количество произведений для показа на выставке. (Ил. 6.) В фотоархиве хранится фотомонтаж Родченко «К живому Ильичу» — макет обложки альманаха журнала «Красная новь», посвященной смерти вождя. (Ил. 7.) Данную работу легко найти в путеводителе и опознать на снимке экспозиции.



5. Выставка произведений революционной
и советской тематики. Зал IV — «Новый быт.
Культурная революция». Разделы «Книга,
искусство, клуб на борьбу с религией и
пьянством», «Новый человек», «Здоровый»
1930. Фотоархив ГТГ

(Ил. 8.) Однако она была зарегистрирована спустя два года после открытия выставки, 13 ноября 1932 года¹⁵.

- 14 Все эти материалы сохранились в фотоархиве Третьяковской галереи, но из-за абстрактных описаний в путеводителе крайне сложно определить те экспонаты, которые не попали в объектив фотографа. Поэтому трудно сказать, какие конкретно фотографии, обложки и страницы журналов были показаны на выставке. Степанова специально для выставки оформила работы на паспарту. 24 января 1930 года дирекция Третьяковской галереи направила художникам два благодарственных письма, копии которых сохранились в отделе рукописей. ОР ГТГ. Ф. 8, II. Ед. хр. 293. Л. 36–37.
- 15 Государственная Третьяковская галерея. Инвентарная книга КРТГ № 4. № 6227–7026. Начата 23.08.1931. Окончена 07.11.1933. С. 411.

Аналогичная история произошла с экспонатом, размещенным между вторым и третьим залами, который достаточно конкретно описан в тексте: «...место экспоната в проходе символизирует НЭП, как переходный период к развернутому социалистическому строительству. Фигура рабочего с поднятой рукой (фото Жемчужного), указывает на...» (далее текст обрывается и идет описание следующего зала) [4, с. 8]. Речь идет о работе кинорежиссера Виталия Жемчужного, которая также была зарегистрирована в музейной документации лишь в 1932 году и сейчас хранится в фотоархиве. (Ил. 9.)¹⁶

Фотография позволяла показать достижения в области архитектуры. Например, раздел «Строим» был целиком посвящен фабрикам, современному жилью и общественным зданиям. (Ил. 10.) В другом разделе, посвященном «вопросам нового быта и строительства новой культуры социалистического общества», можно было ознакомиться со стендом «Путиловская церковь» со снимками перестройки храма при заводе в рабочий клуб¹⁷.

Широко представленное на выставке искусство кинематографа демонстрировалось с помощью «кинокадров» таких фильмов, как «Дворец и крепость», «Броненосец Потемкин», «Стачка», «Мать», «Октябрь», «Конец Санкт-Петербурга», «Чины и люди», «Старое и новое». (Ил. 11.) Отдельные кадры, напечатанные фотоспособом, поступили в Третьяковскую галерею из Главискусства, Совкино и Межрабпомфильма¹⁸. Их размещение на одном стенде подразумевало формирование у зрителя представления о кинокартине в целом. Больше всего было «показано» фильмов Сергей Эйзенштейна¹⁹. Режиссер, также являвшийся членом общества «Октябрь», в своих статьях доказывал, что «кадр и монтаж —

16 Государственная Третьяковская галерея. Инвентарная книга КРТГ № 4. № 6227–7026. Начата 23.08.1931. Окончена 07.11.1933. С. 411.

17 Церковь при Путиловском заводе была построена в 1906 году на средства работников завода. В 1925 году храм был закрыт, здание было перестроено под заводской клуб «Красный Путиловец». Проект перестройки составил архитектор А. С. Никольский, хорошо знакомый с конструктивными особенностями здания, так как в 1900-е годы он участвовал в работе над первоначальным проектом. Архитектор представил на выставку несколько работ, в том числе и этот стенд с фотографиями.

18 «Список из вещей, доставленных в ГТГ для выставки "Социальной тематики"». ОР ГТГ. Ф. 8, II. Ед. хр. 293. Л. 25.

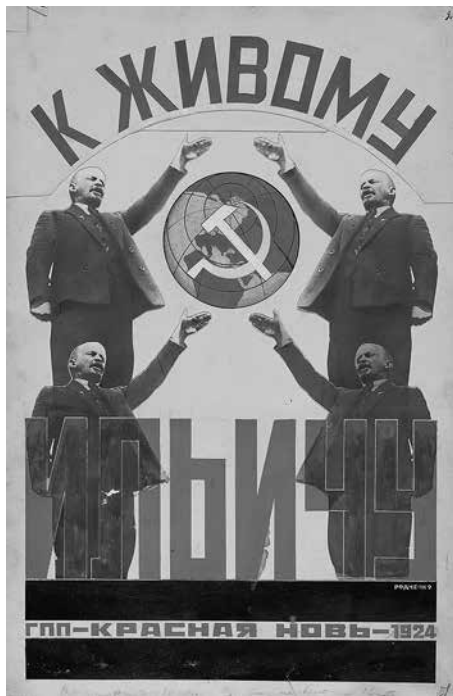
19 С помощью кинокадров на выставке было показано четыре фильма Эйзенштейна: «Стачка», «Броненосец Потемкин», «Октябрь», «Старое и новое». Федоров-Давыдов был хорошо знаком с теоретическими работами режиссера. В предисловии к книге «Изобразительное строение фильма» 1936 года искусствовед комментирует его труды, посвященные «монтажному кино» [13, с. 12].



6. Работы Александра Родченко, переданные в дар Третьяковской галерее в 1930 году. Фотоархив ГТГ

основные элементы кино» и если взять два кадра и соединить их, то этот синтез позволит зрителю считать некий единый смысл, «как в японской иероглифике, где два самостоятельных идеографических знака ("кадра"), поставленные рядом, взрываются в новое понятие» [32, с. 85].

Судя по всему, для Федорова-Давыдова такой статичный показ фильмов являлся вполне приемлемым. Он считал, что каждый кадр можно рассматривать отдельно, а основой для изобретения кино стала документальная природа фотографии: «Кинематография зародилась как простая репродукция, "как живая фотография". Изобразительность ее на первых порах была только простым техническим средством фиксации натуры. <...> Превращаясь затем в искусство, вырабатывая свой изобразительный "язык", кино исходит именно из изобразительного



7. Александр Родченко. *К живому Ильичу*. 1924. Макет обложки альманаха Фотоархив ГТГ

понимания своей специфики. Задача ставится так: превратить пассивную репродукцию в активное искусство» [28, с. 3].

Одним из первопроходцев этого метода являлся Эль Лисицкий, который активно использовал отпечатки с кинокадрами и фрагментами пленок в оформлении международной выставки «Фильм и фото», проходившей с 1929 по 1931 год в Германии, Австрии и Японии. (Ил. 12.) Будучи комиссаром ее советского раздела, художник сам отбирал работы фотографов [1, с. 462]. Если говорить о представленных там авторах, то многие были показаны и за рубежом, и в Третьяковской галерее. Дублировались даже некоторые экспонаты (например, известный снимок Аркадия Шайхета «Монтаж конструкции глобуса на Центральном телеграфе»).



8. Выставка произведений революционной и советской тематики. Зал I — «Октябрьская революция. Ленин». Раздел «Ленин». 1930 Фотоархив ГТГ

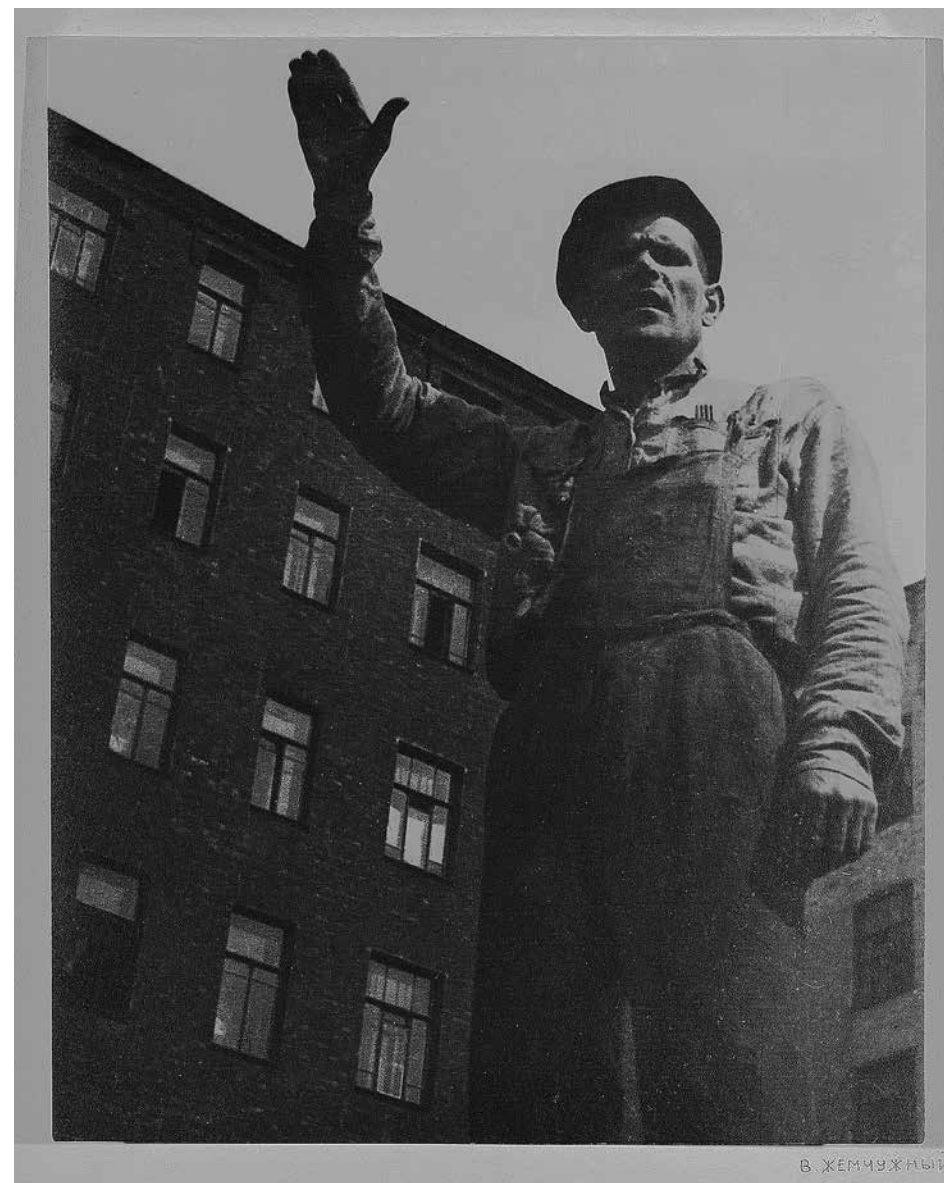
«Фильм и фото» и «Выставка произведений революционной и советской тематики» проходили параллельно и имели схожие задачи: показать значимость новых видов искусства в современных условиях. В обоих случаях отмечалось стремление к яркой агитационности и художественной новизне. Организация экспозиций базировалась на принципе взаимодействия разных видов творчества ради создания целостного впечатления у зрителя. Главной целью выставок являлась демонстрация стиля революционной эпохи, который наиболее ярко репрезентировали такие молодые виды искусства, как фотография и кино. Федоров-Давыдов видел именно в них яркое выражение идеологии пролетариата — класса победителя, установившего свою диктатуру в первые годы советской власти.

В Третьяковской галерее были выставлены различные фотоматериалы: авторские отпечатки в рамках, фотохроника на стендах, фотомонтажи, фотографии из журналов и книг²⁰. В 1930 году фотоискусство впервые столь широко экспонировалось в залах музея. Однако набор тем исключал присутствие на выставке тех фотографов, чье творчество уже не укладывалось в представления о «революционном и советском». Если на «Выставке советской фотографии за 10 лет» были показаны работы фотографов-пикториалистов, то спустя два года их работы оказались выведены за рамки «советского» и уже не демонстрировались. К тому моменту ведущей силой советской фотографии стали фоторепортеры. Внутри этого направления уже выделились две партии, которые претендовали на лидерство: члены объединения «Октябрь» (Александр Родченко, Борис Кудояров, Варвара Степанова, Виталий Жемчужный) и их оппоненты, которые годом позднее организовали Российское объединение пролетарских фотографов (Аркадий Шайхет, Семен Фридлянд, Макс Альперт, Михаил Озерский, Елизавета Микулина).

Тематика их работ была одинаковой, обе группы агитировали за новую культуру, новый быт, новую технику, но художественное исполнение отличалось. Фотографы «Октября» соединяли идеологические и эстетические задачи, уделяя обеим равное внимание, и активно использовали такие «фирменные приемы», как наклон горизонта и диагональная композиция, крупная деталь на первом плане, резкие ракурсы. В сентябре 1931 года журнал «Пролетарское фото» объявил о большевистской перестройке фотографии и обвинил фотографов «Октября» в «левоформалистических увлечениях» [5, с. 6]. Поиски новых форм уступили место декларативному единству метода с опорой на общедоступность и сюжетность искусства.

На «Выставке произведений революционной и советской тематики» фоторепортеры еще выступали «единым фронтом». Тогда их объединяло стремление к популяризации фотографии в рамках клубной работы

20 В первом зале были размещены фотомонтажи Александра Родченко и Бориса Эндера. Во втором зале было показано большое количество документальных кадров, фотомонтаж Елизаветы Микулиной, снимки Виталия Жемчужного и Семена Фридлянда. В третьем зале — фото из журнала «СССР на стройке», фотографии Аркадия Шайхета, Михаила Озерского, Бориса Кудоярова, Макса Альперта, Варвары Степановой, снимки и фотообложки журналов Александра Родченко, «фотомонтажные таблицы» в разделе «Строим». В четвертом зале — фото Альперта, Микулиной, Родченко, Фридлянда и Кудоярова, фотомонтаж Степановой, снимки Лисицкого.



9. Виталий Жемчужный. *Рабочий с поднятой рукой*. 1928. Фотоархив ГТГ



10. Выставка произведений революционной и советской тематики. Зал III — «Индустриализация и соц. реконструкция промышленности. Коллективизация сельского хозяйства. Коммунальное строительство». Раздел «Строим» 1930. Фотоархив ГТГ

и организации кружков при предприятиях. В разделе «Рождается в творческой инициативе масс» был выставлен снимок «В цеху на собрании» фотолюбителя Татулова, представителя рабочей молодежи Москвы²¹. В этой части выставки, целиком посвященной творчеству самодеятельных художников, экспонировались картины и карикатуры самоучек, а также детские рисунки²². Можно предположить, что этот раздел стал

21 В Отделе рукописей сохранилась копия справки от 10 октября 1930 года об участии М. Л. Татулова в выставке. ОР ГТГ. Ф. 8, II. Ед. хр. 293. Л. 79.



11. Выставка произведений революционной и советской тематики. Зал I — «Октябрьская революция. Ленин». Разделы «Революционное народничество» и «1905 год — генеральная репетиция Октября». 1930. Фотоархив ГТГ

своеобразным отголоском выставки «ИЗО рабочей молодежи Ленинграда», организованной в Третьяковской галерее несколько ранее, осенью 1929 года при активном участии Федорова-Давыдова. Тогда в залах музея демонстрировались живописные декоративные панно, эскизы мебели, модели одежды и архитектурные проекты. В каталоге искусствовед писал с необычным для него восторгом: «...молодое самодеятельное

22 Детские рисунки для выставки были получены в редакции журнала «Мурзилка» в декабре 1929 и списаны в 1937. См.: Государственная Третьяковская галерея. Книга поступления (КРТГ №2). С. 405–406.

искусство выступает здесь радостно и весело, полное жизни, без метания и суетни, интеллигентского нытья и внутреннего разлада» [25, с. 20]. Он высоко ставил рабочее художественное движение по причине разочарования в «большом» искусстве, оторванном «от основных процессов общественного производства и социально-политической жизни» [25, с. 5]. Позднее отношение к нему меняется, Третьяковская галерея дистанцируется от подобного материала, а Федоров-Давыдов в своих публикациях больше не обращался к подобным темам.

Снимки документального характера в это время уже активно использовались в музее. Репродукции могли подменять оригиналы на передвижных выставках, часто фотохроника служила для демонстрации исторического контекста того или иного явления в русском искусстве [6, с. 77–80]. В начале 1930-х сформировался лозунговый характер экспозиции, структура которой подразумевала иллюстрирование догм и сведение роли любого произведения искусства к демонстрации определенных исторических процессов. Данная кураторская методика игнорировала значение личности, а иногда — даже имени художника.

Поэтому на выставке 1930 года не было указано авторство многих снимков, а обязательства документальной точности в показе тех или иных революционных событий носили условный характер. Функцию фотохроники могли играть не только репортажные фотографии, но и постановочные «кинокадры». Например, борьба с иностранными интервентами во время Гражданской войны была проиллюстрирована «документальными фото и кинокадрами на полотняном щите», а «борьба и победа Особой Дальне-Восточной Армии дана на фото и кинокадрах» (информация об авторах в путеводителе отсутствовала) [4, с. 6–7]. Выставка стала для Федорова-Давыдова пространством для рекомбинации и монтажа.

Экспозиция не имела большого успеха в художественной среде, «ни зрители, ни критики эксперимент не поняли» [17, с. 177]. В Отделе рукописей Третьяковской галереи сохранилась стенограмма дискуссии о выставке, состоявшейся 24 мая 1930 года. Большинство ораторов критиковали сумбурность в оформлении и «аритмию общего впечатления». Многие отметили, что фотография более приспособлена к отражению «революционной и советской тематики». Наиболее резко обозначил эту проблему в своей речи сотрудник Третьяковской галереи Николай Машковцев: «...кажется, что главной задачей выставки была дискредитация живописи вообще — и эта задача выполнена». И далее: «...выставка



12. Советская секция выставки *Film und Foto*. Цюрих, 1929. Архив университета искусств, Цюрих

наталкивает на мысль, что плакат и рисунок сильнее живописи, а фото сильнее и того, и другого». Наконец: «зритель должен сделать абсолютно неправильный вывод, что советские художники служат делу революции хуже, чем фотоаппарат»²³.

Прозвучали и конкретные замечания в адрес способа показа фотографических материалов, а именно: несомасштабность фотоотпечатков и картин, а также невозможность демонстрации кинематографа с помощью «кинокадров», так как кино «теряет свой главный признак —

23 Протокол собрания, посвященного диспуту о «Выставке произведений революционной и советской тематики» от 24 мая 1930 года. ОР ГТГ. Ф. 8, П. Ед. хр. 293. Л. 64.



13. Посвящается «Октябрю»
Карикатура из журнала *Искусство в массы*. 1930. № 7

динамику». К художественному уровню снимков тоже выдвигались претензии — сотрудник Эрмитажа Иосиф Орбели заявил об отсутствии фотографий «подлинной жизни».

На диспуте прозвучало мнение скульптора Исидора Фрих-Хара: «Зритель приходит смотреть искусство, а ему показывают буквы»²⁴. Действительно стены залов были завешены листами рукописного текста с номерами, названиями и аннотациями разделов, цитатами Ленина и Маяковского. По окончании осмотра рекомендовалось ознакомиться с изданиями по революционному искусству. Подбором книг занималась библиотека музея. Были специально заказаны книги издательства АХРР «К десятой годовщине Октября» и «Война войне»²⁵. В отделе рукописей сохранилась копия обращения с просьбой прислать эти издания²⁶. Путеводитель заканчивался описанием книжного раздела: «...это книги по вопросам марксистского истолкования искусства, книги о революционном искусстве, каталоги выставок крупнейших течений и направлений советского изоискусства. Этим книгам принадлежит также своя часть в общем деле выявления содержания Октябрьской революции и социалистического строительства в специфических формах изоискусства» [4, с. 14].

Выставка проходила в период обострения противостояния между Ассоциацией революционных художников и группой «Октябрь». Журнал ассоциации «Искусство в массы» опубликовал разгромную статью «Изоискусство в роли дезорганизатора (О выставке социальной тематики в Третьяковке)». Экспозицию раскритиковали за сумбурную развеску, качество экспонатов и отсутствие художественных критериев при их отборе: «...какая же тут может быть эстетическая оценка в этой безвкусной мешанине, где чисто сделанный документ-фотография помещен рядом (не нарочно ли?) с шершавым, сырым этюдом студийца» [7, с. 22]. В том же номере была напечатана карикатура «Посвящается „Октябрю“» (ил. 13), направленная на Федорова-Давыдова и его единомышленников, с изображением петуха, вытирающего клюв носовым платком, и текстом: «Навозну кучу разрывая Петух сказал вздыхая: “Хоть бы крупинка от зерна, а то сплошной навоз. Я только зря испачкал нос”» [7, с. 16].

24 Протокол собрания, посвященного диспуту о «Выставке произведений революционной и советской тематики» от 24 мая 1930 года. ОР ГТГ. Ф. 8, II. Ед. хр. 293. Л. 63.

25 Имеются в виду следующие издания АХРР: *Война войне*: [альбом-сборник]. М.: АХРР, 1925; *К десятой годовщине Октября* (Как украшать город: площадь, улицу, здание, клуб и т. д.). Под ред. К. Мальцева. М.: АХРР, 1927.

26 Письмо в издательство АХРР от 13 января 1930 года. ОР ГТГ. Ф. 8, II. Ед. хр. 293. Л. 35.

«Октябрь» активно участвовал в этой публичной дискуссии и также не стеснялся с определениями. В главном теоретическом издании группы 1931 года, «Изофронт. Классовая борьба на фронте пространственных искусств», содержатся следующие эпитеты в адрес оппонентов: «пошляки», «мещане-ремесленники», «вчерашние иконописцы», «убежденные эпигоны», «враги и рутинеры» [8, с. 10–36]. Однако вскоре редакция, выпустившая данный сборник, сочла нужным внести исправления, оформленные в виде вклейки на первой странице. Текст на вклейке содержал отказ от ряда положений, в том числе и критики в адрес АХРР, а также объяснение, что «Октябрь» пересмотрел свои установки, пока версталась и печаталась книга. Признание собственных ошибок и публичное покаяние не убедило тех, кому эти извинения предназначались. В журнале «За пролетарское искусство» вышла разгромная рецензия на эту «идеологически вредную книгу», в которой автор задавал справедливый вопрос — стоило ли тогда выпускать сборник статей и не играет ли вклейка с предисловием «роль фигового листка» [9, с. 8–12].

На фоне ожесточенной полемики новаторская деятельность Федорова-Давыдова вызвала раздражение коллег²⁷. Вероятно, дискуссия внутри коллектива привела к тому, что многие предложения искусствоведа были отвергнуты, в том числе из орбиты выставочных интересов музея исключена художественная фотография. Ученый остался недоволен этим решением и считал его результатом некомпетентности коллег, о чем публично высказался на заседании, посвященном проблемам искусства плаката в Коммунистической академии: «Надо признать, что большинство художников и критиков относится к фото с исключительным презрением, проистекающим из их глубочайшей невежественности в области фотографии. Ведь за границей и в СССР налицо огромное художественное фотодвижение, имеющее большие и серьезные завоевания, и, несмотря на это, у нас этим делом не занимаются ни научно-исследовательские учреждения, ни печать, ни музеи. А Третьяковская галерея в лице ее руководства считает, что фото — не искусство, потому что изображение в нем получается механическим путем — “взял аппарат и щелкнул”. Я предложил всему составу директора Галереи пощелкать, выйдет ли у них то, что выходит у настоящих

27 Например, сотрудник галереи, художник и функционер АХРР Фридрих Лехт оказывал сопротивление зачислению Бориса Эндера в штат Третьяковской галереи [11, с. 514–515].

художников фото — у Игнатовича, Шайхета, Родченко и др. Это лучше всего убедило бы их в том, что в искусстве дело заключается не в том, от руки или аппаратом создаются художественные образы, а в том, что бы уметь видеть и правильно видеть и передавать нашу современность и ее завоевания» [27, с. 62]. Такой «могущественный вид искусства», как фотография, оказался не нужен музею, и систематическое собирание работ современных авторов прекратилось.

Однако полностью отказаться от использования фотоматериалов в выставочной работе никто не собирался. В конце марта 1929 года в музее была создана специальная комиссия по опытной марксистской экспозиции под председательством Федорова-Давыдова, которая решила показывать «не только живопись, но также скульптуру, архитектуру, графику, лубок, народное искусство, прикладное искусство, фотографию»²⁸. Этот эксперимент был невозможен без привлечения большого количества фоторепродукций. Центром их собирания стал фотоархив Третьяковской галереи, в комплектовании фондов которого Федоров-Давыдов принимал участие. Например, 9 октября 1931 года передал «восемь фотографий с памятников Полтавского музея», а 10 ноября «отпечаток с иконы из музея Царскосельского Александровского дворца “От убогого Мити Казанского”»²⁹. Многие фотографии поступили в фотоархив из других музеев: Оружейной палаты, Исторического музея, Музея Большого театра и т. д. Однако большая часть таких фотоотпечатков была приобретена у частных лиц или поступала в дар.

В 1931–1932 годах Федоров-Давыдов работал над «марксистской комплексной экспозицией» русского искусства второй половины XIX — начала XX века. В ее оформлении и структуре можно увидеть черты «Выставки произведений революционной и советской тематики». В книге «Советский художественный музей» искусствовед писал о том, что именно она стала первым опытом «политической выставки в доселе беспартийной галерее» [30, с. 60–61], а главным итогом этого

28 Отчет о работе Комиссии по опытной марксистской экспозиции [январь — февраль 1930 года]. ОР ГТГ. Ф. 8, II. Ед. хр. 298. Л. 50.

29 Книга № 1 регистрации фотоотпечатков. № 1–286. Начата 18.11.1929. Окончена 26.12.1934. С. 23.

эксперимента стало формирование принципа «комплекса» искусств, когда демонстрировались не только живопись, графика и скульптура, но и предметы быта, книги, репродукции и т. д. В фотоархиве сохранились снимки новой экспозиции, организованной ученым. (Ил. 14.) Фотографии вновь стали важной частью визуального ряда, так как помогали рассказать о классовой сути разных видов искусства. С их помощью демонстрировались поиски социально ангажированного изобразительного языка в архитектуре, костюме и театральных декорациях.

В зале № 22 сбоку от дверного проема зритель мог увидеть композицию из фотоотпечатков, картин, мебели и других предметов. (Ил. 15.) Этот раздел экспозиции был посвящен взаимоотношениям между искусством и «дворянско-буржуазным блоком» — господствующими классами во второй половине XIX века, когда союз крупной промышленной буржуазии, аристократии и церкви породил «свою идеологию» и «свое классовое искусство как часть этой идеологии» [26, с. 86]. Например, появление неорусского стиля в архитектуре было продемонстрировано с помощью планшета со снимками московских общественных и частных сооружений, таких как Цветковская галерея, Политехнический музей, Исторический музей, Дом купца Игумнова, Музей П. И. Щукина. Часть выставленных тогда отпечатков с характерными следами клея на обороте, оставшимися после демонтажа экспозиции, сохранилось до наших дней в фотоархиве. На другом стенде были смонтированы три репродукции, из них удалось обнаружить две: фотокопию портрета графа Шереметева в облике царского сокольничего XVII века и копию снимка декораций постановки оперы Римского-Корсакова «Снегурочка» в Большом театре в 1893 году³⁰. Этот монтаж искусствовед считал наиболее удачным, однако его пришлось убрать из зала по причине «методико-экспозиционных трудностей» [30, с. 73].

А в проходе между залами № 18 и 19 посетители могли ознакомиться с фотомонтажом «Народничество и народолюбчество». (Ил. 16.) Здесь помимо текста исторической справки, были помещены фотографии революционеров и снимки организованных ими террористических

30 «Портрет графа С. Д. Шереметева в костюме сокольничего XVII века». Фотограф К. И. Бергамаско. 1870-е. Фотокопия 1932. ОФ ГТГ. 8563/4; «Постановка оперы Н. А. Римского-Корсакова "Снегурочка" 1893 года в Большом театре. Сцена из II действия "Дворец Берендея". Неизвестный фотограф. Конец 1890-х. Фотокопия 1932. ОФ ГТГ. 160/15.

31 Негативы сохранились в фотоархиве музея (ОФ ГТГ. Негативы № 9115, 9116, 9122).

32 «Портрет Александра II». 1875. Фотограф С. Л. Левицкий. ОФ ГТГ. Инв. РФТ-163.



14. Марксистская комплексная экспозиция. Зал № 22. 1932
Фотоархив ГТГ



15. Марксистская комплексная экспозиция. Зал № 22. 1932
Щит с монтажом в зале дворянско-буржуазного блока 1880–1890-х годов. Фотоархив ГТГ

актов, а в центре — композиция из разрезанного ножницами портрета Александра II, посвященная покушению на царя и символизирующая удар по царизму, нанесенный народниками и народолюбцами. Для работы над этим стендом в фотолаборатории музея были сделаны копии снимков с макета бомбы и памятной медали «1 марта 1881 года»³¹, а также переснята оригинальная фотография императора, созданная одним из пионеров русской фотографии С. Л. Левицким³².

Первый Всероссийский музейный съезд 1930 года рекомендовал музеям по всей стране ориентироваться на «марксистские экспозиции» Третьяковской галереи [18, с. 151–173]. Однако вскоре концепция музея-агитатора оказалась неприемлемой ни по содержанию, ни по форме. Отказ от столь радикальных изменений в работе галереи последовал в результате известных пертурбаций в советской культурной политике, в частности, оформленных в виде конкретных официальных

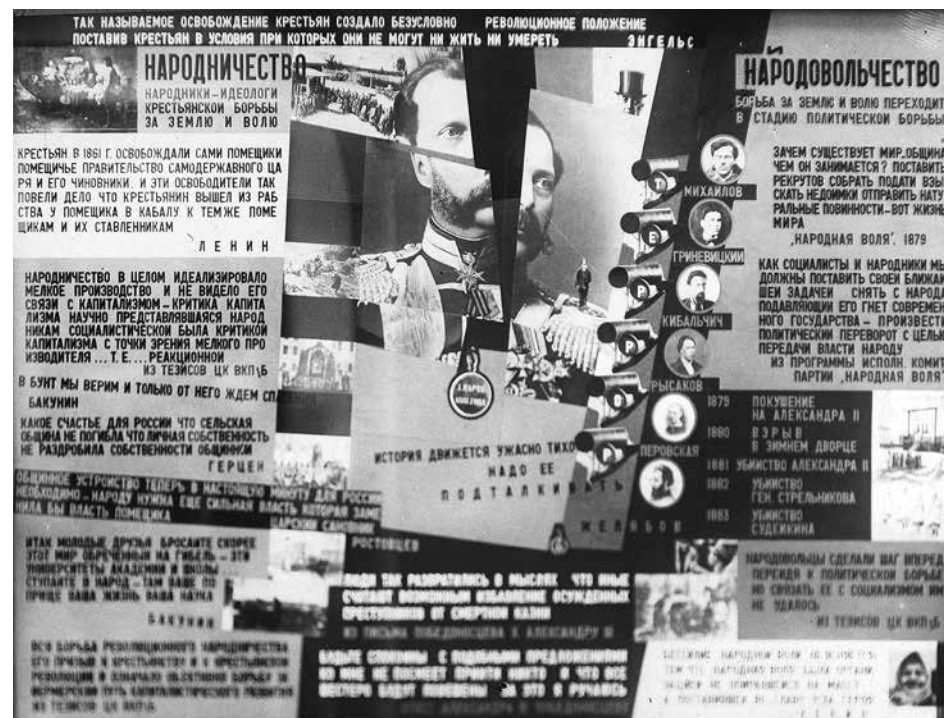
рекомендаций от Наркомата просвещения по возврату к старой системе развески произведений [10, с. 145]. Трансформация выставочного пространства, большое количество щитов с фотографиями и другими документальными материалами в залах снова осуждались профессиональным сообществом. В прессе последовали многочисленные обвинения в том, что в целом подобный подход не является подлинно марксистским, и 1 апреля 1934 года Федоров-Давыдов был вынужден уволиться из Третьяковской галереи.

При увольнении Партком музея выписал сотруднику характеристику, полную искренней неприязни. В этом документе были отмечены его буржуазное происхождение, «резко выраженные антисоветские убеждения», «халтурное» отношение к работе с аспирантами и склонность к перевиранию исторических фактов. По мнению бывших коллег, Федоров-Давыдов «не выносит товарищеской критики, которая обычно приводит его в бешенство», и в целом некомпетентен как специалист: «В вопросах искусства Ф.-Д. стоит на эклектических позициях, в которых причудливо уживаются и реакционные стороны эстетики А. Бенуа, и механический подход к объяснению искусства, выводя таковой непосредственно из экономики, и попытки прививать учение Маркса–Ленина к своей порочной концепции. Ф.-Д. не любит идейную реалистическую живопись, особенно живопись революционную, которую он всячески старается опорочить в своих высказываниях»³³.

Следующим местом работы искусствоведа стал Московский текстильный институт, где десять лет он трудился в качестве доцента, а затем профессора. В фотоархиве Третьяковской галереи хранится его коллекция фотографий, листов из альбомов, вырезок из книг и журналов, посвященная истории русского и зарубежного искусства³⁴. Эти материалы Федоров-Давыдов собрал во второй половине 1930-х годов для показа студентам во время лекций. Часть репродукций с работ Кончаловского, Клуна, Малевича, Машкова, Поповой, Татлина, Фалька, Шагала и Штеренберга он заказал в фотолаборатории галереи. Архив являлся отражением разнообразных интересов самого преподавателя.

33 Характеристику подписали 9 июня 1934 года секретарь парткома Т. Н. Дубовицкий, а также А. И. Замошкин и П. М. Сысоев. Документ опубликован в 1990 году С. В. Шумихиным [20, с. 295–296].

34 Коллекция из 468 документов была подарена музею профессором В. В. Седовым в 2020 году.



16. Марксистская комплексная экспозиция. Монтаж Народничество и народовольчество в проходе между залами № 18 и 19. 1932. Фотоархив ГТГ

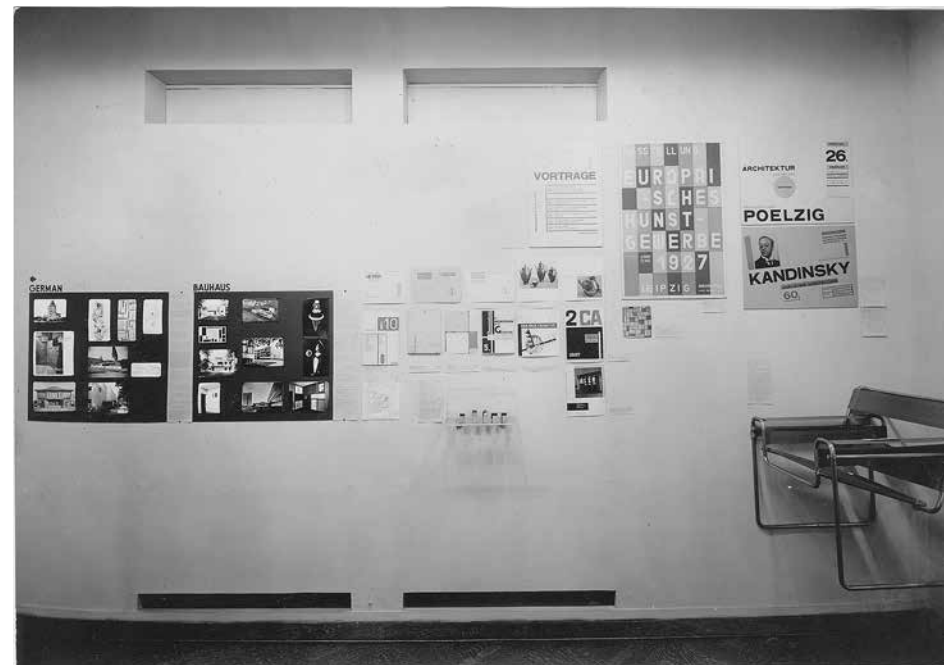
Например, в эту подборку попал кадр из фильма «Возвращение Максима» 1937 года. В последующие годы он продолжил публиковать статьи на темы, связанные со своими ранними производственными увлечениями (о плакате, карикатуре и кино). Однако фотография больше не входила в сферу его внимания как исследователя.

Энтузиазм Федорова-Давыдова оказал значительное влияние на формирование фотографического собрания Третьяковской галереи. Его метод работы над экспозицией не только расширил представления

о выставочной практике, но и послужил основанием для поступления в фотоархив массы разных материалов от редких снимков XIX века до авторских отпечатков Родченко. Введение фотографии в круг интересов художественного музея являлось частью общемировой тенденции, достаточно вспомнить фотовыставки 1930-х годов в Музее современного искусства в Нью-Йорке³⁵. Некоторые экспозиции Альфреда Барра можно сравнить с экспериментами Федорова-Давыдова по концепции и оформлению. Например, знаменитый проект «Кубизм и абстрактное искусство» (1936) был посвящен искусству XX века и влиянию современной живописи и скульптуры на фотографию, архитектуру, мебель, театр, кино, полиграфию. В залах европейского функционализма и советского конструктивизма можно было увидеть мебель, плакаты, книги, журналы и фоторепродукции. (Ил. 17.) Отдельный раздел был посвящен «абстрактной фотографии», где демонстрировались фотограммы Ман Рэя и Мохой-Надя. Набор предметов, безусловно, напоминал «комплексный принцип» формирования московской выставки 1930 года. Среди экспонатов также присутствовал снимок «Кабинета абстракций» Эль Лисицкого [34, с. 227]. Ряд художников был представлен и на «Выставке революционной и советской тематики», и на нью-йоркской выставке. Среди них можно выделить Лисицкого, Родченко и Степанову, последней Барр даже выразил благодарность за помощь в организации проекта на первых страницах каталога [34, с. 7].

Барр воспринимал интерес московских левых художников к производственному искусству как своеобразный отголосок их занятий абстрактной живописью. В предисловии к каталогу выставки он писал, что большинство из них «оставили искусство, в узком смысле этого слова, ради занятий типографикой, фотографией, плакатом, кино, проектированием, сценографией, столярным делом — чем угодно, только не живописью и скульптурой» [34, с. 17]. Для демонстрации их работ искусствовед выбрал созвучную форму, продуманную, вероятно, с опорой на выставочные проекты того же Лисицкого. Однако стоит отметить, что Барр не вкладывал в свою экспозицию агитационно-политических задач и не оценивал искусство по критериям его актуальности с идео-

35 В музее было организовано несколько фотовыставок: «Муралы американских художников и фотографов» (1932), «Фотография 1839–1937 годов» (1937), «Американские фотографии Уокера Эванса» (1938) [36, с. 3].



17. Выставка *Кубизм и абстрактное искусство* в Музее современного искусства в Нью-Йорке. 1936
The Museum of Modern Art Archives

логической точки зрения. Для него живопись оставалась центром формирования тенденций для других видов искусства.

Тогда как для его советского коллеги на рубеже 1920-х и 1930-х годов фотография стала ключом к идеологически верному пониманию эпохи. Художник Борис Эндер упоминал в своем дневнике планы по «организации фотоотдела» [33, с. 282], вероятно, имея в виду желание Федорова-Давыдова собирать работы современных фотографов. «Выставка произведений революционной и советской тематики» дает представление о том, чем именно могло пополниться собрание галереи в случае одобрения его идеи.

В начале 1930-х годов Федоров-Давыдов руководствовался собственным видением «советского» в искусстве и выработывал новые

принципы его демонстрации на основе комбинации марксистского искусствознания и идеи производственного искусства. В течение нескольких лет Третьяковская галерея представляла любой экспонат именно как документ эпохи: произведения искусства были призваны на службу актуализации истории. Отличительной чертой этих опытов являлось построение экспозиции, где концепция была важнее наполнения. Федоров-Давыдов утверждал, что «выставка должна быть художественным произведением на заданную тему», «на первом плане должна быть тема, а не экспонаты»³⁶. Для характеристики этого процесса можно использовать выражение Якова Тугенхольда о «подмене литературы — телеграммой или живописи — фотографией» [22, с. 208]. Но в условиях меняющихся социокультурных реалий новаторство данного подхода быстро потеряло целесообразность. Марксистские эксперименты недолго считались единственно верным способом построения любой выставки и вскоре были навсегда исключены из музейной практики.

Тем не менее именно благодаря радикализму и ангажированности Федорова-Давыдова состоялся переворот в научной деятельности Третьяковской галереи. Перемещение искусства на острие политики сделало опыты молодого марксиста наиболее ярким эпизодом в истории экспозиционной работы музея. Однако помимо идеологической составляющей безусловного внимания заслуживает состав и оформление подобных проектов. Акцент на роли фотографии позволяет выявить неизвестные ранее точки соприкосновения с зарубежными выставочными практиками, что открывает перспективы дальнейших исследований.

36 Протокол собрания, посвященного диспуту о «Выставке произведений революционной и советской тематики» от 24 мая 1930 года. ОР ГТГ. Ф. 8, II. Ед. хр. 293. Л. 63–66.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Александр Родченко. Фотография — искусство: к 115-летию со дня рождения Александра Михайловича Родченко / Авт.-сост. А. Лаврентьев. М.: Интеррос, 2006.
2. Альманах ЦЭМ: номер 1. М.: V-A-C Press, 2020.
3. А. М. Родченко. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М.: Советский художник, 1982.
4. Выставка произведений революционной и советской тематики [Автор статьи А. А. Федоров-Давыдов]. М.: ГТГ, 1930.
5. Евгенов С. В. Фотография помогает строить социализм // Пролетарское фото. 1931. № 1. С. 3–6.
6. Ерофеев Н. П. Фотоархив и экспонирование фотографических материалов в Третьяковской галерее // Сборник докладов конференции «Фотография в музее». СПб.: Росфото, 2019. С. 77–80.
7. Изоискусство в роли дезорганизатора (О выставке социальной тематики в Третьяковке) // Искусство в массы. 1930. № 7 (15). С. 22–23.
8. Изофронт. Классовая борьба на фронте пространственных искусств / Сб. статей объединения «Октябрь»; под ред. П. И. Новицкого. М.: Л.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1931.
9. Кеменов В. С. Довольно метафизики! (Против идеализма Новицкого) // За пролетарское искусство. 1931. № 11–12. С. 8–12.
10. Лебедева И. В. Искусство авангарда в экспозициях Третьяковской галереи 1920–1930-х годов // Русский авангард: проблемы репрезентации и интерпретации / Сб. по материалам конференции, посвященной выставке «Музей в музее. Русский авангард из коллекции Музея художественной культуры в собрании Государственного Русского музея». СПб.: ГРМ, Palace Editions, 2001.
11. Михиенко Т. Н. Борис Эндер и Третьяковская галерея // Третьяковские чтения 2020. Материалы отчетной научной конференции. М.: ГТГ, 2022. С. 508–526.
12. Моголи-Наги Л. Живопись или фотография / Пред. А. А. Федорова-Давыдова. М.: Библиотека журнала «Советское фото», Акционерное издат. общество «Огонек», 1929.
13. Нильсен В. С. Изобразительное построение фильма. М.: Кинофотоиздат, 1936.
14. Петрова Л. М. Художественное объединение «Октябрь» и его политические амбиции (по материалам архивных изысканий) //

Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Вып. 171. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2014. С. 121–126.

15. Розенталь Л. В. Краткий путеводитель по Третьяковской галерее. М.: ГТГ, 1929.

16. Сабурова Т. Г. Русское фотографическое общество в Москве. 1894–1930. М.: Планета, 2013.

17. Салиенко А. П. «Выставка революционной и советской тематики» в ГТГ 1930 г. Забытый эксперимент // История искусства в России — XX век: интенции, контексты, школы. Материалы XXVIII Алпатовских чтений. М.: РАХ, 2018. С. 171–179.

18. 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 / Под ред. А. Завадского, В. Склез, К. Сувериной. М.: НЛО, 2019. С. 151–173.

19. Советская фотография за 10 лет. Каталог выставки. М.: Издание комитета выставки, 1928.

20. Стенограмма обследования Центрального музея художественной литературы, критики и публицистики комиссией Культпропа ЦК ВКП(б) 28 апреля 1934 г. / Публ., вступ. ст. и примеч. С. В. Шумихина // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения / Отв. ред. М. О. Чудакова. Рига: Зинатне, 1990. С. 290–317.

21. Стернин Г. Ю. А. Федоров-Давыдов — ученый и педагог // Федоров-Давыдов А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. М.: Искусство, 1975. С. 685–698.

22. Тугенхольд Я. А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. Избранные статьи и очерки. М.: Советский художник, 1987.

23. Турчин В. С. Профессор А. А. Федоров-Давыдов и его представление о творчестве И. И. Левитана // Исаак Левитан. К 150-летию со дня рождения. М.: ГТГ, Аякс-Пресс, 2010. С. 55–57.

24. Федоров-Давыдов А. А. Воинствующее искусство. Джон Хартфилд — пролетарский художник // Бригада художников. 1932. № 1. С. 35–40.

25. Федоров-Давыдов А. А. Изо-рам и самодеятельное искусство // Изо рабочей молодежи Ленинграда. М.: ГТГ, 1929. С. 5–20.

26. Федоров-Давыдов А. А. Марксистская история изобразительных искусств. Методологические и историографические очерки. Иваново-Вознесенск: Основа, 1925.

27. Федоров-Давыдов А. А. Массовая открытка // За большевистский плакат. Задачи изоискусства в связи с решением ЦК ВКП(б) о плакатной литературе. Дискуссия и выступления в институте ЛИЯ. М.; Л.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1932. С. 43–62.

28. Федоров-Давыдов А. А. Проблема изобразительности в кино // Кино. 1936. № 51. 22 октября. С. 3.

29. Федоров-Давыдов А. А. Реализм в русской живописи XIX века. М.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1933.

30. Федоров-Давыдов А. А. Советский художественный музей. М.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1933.

31. Федоров-Давыдов А. А. Художественная жизнь Москвы // Печать и революция. 1924. № 4. С. 120–129.

32. Эйзенштейн С. М. Драматургия киноформы. Статьи по теории кино. М.: Эйзенштейн-центр, 2016.

33. Эндер Б. В. Дневники: в 2 т. Т. 1. 1937–1959. Коломна: Музей органической культуры, 2018.

34. Cubism and Abstract Art. New York: The Museum of Modern Art, 1936.

35. Gaßner H. Heartfields Moskauer Lehrzeit, 1931–1932 // John Heartfield. Koln: DuMont, 1991. S. 300–337.

36. The New Department of Photography. New York: The Museum of Modern Art, 1940.