

ВСТУПЛЕНИЕ

В.А.Гусев

Живая и бесконечная ткань истории сплетается из множества разных нитей, и у каждого конкретного события, явления, имеющего свою, малую историю, свою биографию, может быть не одна, а несколько точек отсчета. И в самом деле, что считать изначальной датой существования того, что сегодня мы привычно называем Государственным Русским музеем? Конечно, нет нужды оспаривать официально признанный и документально подтверждаемый день рождения музея — 7 (19) марта 1898 года — тот день, когда его двери впервые открылись перед посетителями. Но тремя годами раньше, 13 (25) апреля 1895 года был издан Именной высочайший указ «Об учреждении особого установления под названием «Русский музей императора Александра III» и «о предоставлении для сей цели приобретенного в казну Михайловского дворца со всеми принадлежащими к нему флигелями, службами и садом». Есть и еще одно конкретное и точно зафиксированное в пространстве и времени событие, впрямую относящееся к музейной родословной, — 17 апреля 1819 года состоялась закладка фундамента Михайловского дворца, которому восемь десятилетий спустя суждено было стать поистине драгоценной архитектурной оправой для не менее драгоценных произведений отечественного изобразительного искусства. Тогда никому из участников торжественной церемонии — ни императору Александру I, предназначавшему будущий дворец для своего младшего брата великого князя Михаила Павловича, ни гениальному автору проекта Карлу Росси, ни тем работникам, что помогали установить в основание фундамента каменный ковчег с серебряными монетами и серебряную доску с памятной надписью, — никому и в голову не могло прийти, что кладут они начало одному из крупнейших музеев России.

Но уже тогда, на том этапе развития российской государственности и культуры, национального самосознания и связанного с ним стремления к самопознанию нации, в обществе постепенно формировалась мысль о необходимости создания государственного музея национального искусства. В самом начале XIX века было принято решение об открытии в Эрмитаже зала русской живописи, для чего был составлен список картин, находившихся в Таврическом, Царскосельском, Петергофском и Кремлевском дворцах. Однако даже и к 90-м годам XIX века эрмитажное собрание, хотя и включавшее в себя целый ряд первоклассных произведений, было весьма неполным и не давало достаточного представления ни об истории, ни о современном этапе развития русского изобразительного искусства.

«Собрание русских картин, имевшееся в Петербурге до создания Русского музея императора Александра III, — отмечалось в первом, изданном в 1900 году, путеводителе, — страдало существенными недостатками. В Императорском Эрмитаже картины русских художников висели всего в двух залах, были плохо освещены, а главное, были расположены без всякой системы, которую и нельзя было установить,

так как выбор картин отличался случайностью. Выдающиеся произведения знаменитых художников перемешивались с «программами» учеников, т.е. картинами, писанными учениками для получения медалей и художественных степеней. Пробелов было множество, и в конце концов посетитель выносил смутное и совершенно неопределенное впечатление. Наконец, в некоторых дворцах, особенно в Царскосельском Александровском дворце, были очень ценные собрания картин прежнего времени, но они были почти недоступны публике, и никто их не знал»¹.

Идея организации государственного музея высказывалась и обсуждалась особенно активно начиная с середины XIX века. Об этом неоднократно писал и говорил В.В.Стасов, писатель И.А.Гончаров выступил в 1874 году в печати с проектом создания в Москве музея национального русского искусства. Надо сказать, что Москва чаще, чем Петербург, фигурировала в первоначальных проектах и предложениях по созданию будущего музея. Тому были основания. Во-первых, еще в начале царствования Александра II в первопрестольной столице был основан Публичный музей, в который вошло великолепное собрание Румянцевского музея, включившее в свою очередь приобретенную в 1865 году картинную галерею Ф.И.Прянишникова. Начиная с 1865 года целенаправленно и активно формировалась коллекция современной русской живописи П.М.Третьякова, которая изначально, по замыслу собирателя, предназначалась для самого широкого показа. Очевидно, передача в дар Московской городской думе этого ценнейшего собрания и открытие в августе 1893 года Московской городской художественной галереи П.М. и С.М.Третьяковых ускорили появление Именного высочайшего указа о создании государственного музея национального искусства в столичном Петербурге, не желавшем уступать приоритета бывшей столице.

Первоначальное положение о Русском музее предусматривало наличие в нем трех отделов: отдела, посвященного памяти Александра III; этнографического и художественно-промышленного; художественного, долженствующего «обнимать собрание картин и статуй лучших русских художников»². Но предполагавшийся «тройственный союз» оказался несостоятельным. Этнографический отдел, сформировавшийся значительно позже, впервые показал временную выставку предметов народного искусства лишь в 1912 году, и то лишь специально приглашенным лицам. С 1934 года он получил статус Государственного музея этнографии народов СССР. Примерно так же сложилась судьба историко-бытового отдела, сформированного лишь в 1913 году и затем переданного Эрмитажу. Таким образом, название «Русский музей» изначально закрепилось, по существу, за художественным отделом, размещенным в Михайловском дворце.

Для самого дворца начало новой его жизни было несколько омрачено вынужденными перестройками



*Фасад
корпуса Бенуа
Вид с набережной
канала Грибоедова*

и переделкой большинства интерьеров, связанными с необходимостью совместить дворцовое великолепие с функциональными задачами музейной экспозиции. Нелегкая миссия эта, заранее обрекавшая исполнителя на отнюдь неоднозначную оценку многих современников и тем более потомков, выпала на долю еще молодого архитектора В.Ф.Свиньина. А.В.Половцев, автор первого путеводителя по Русскому музею, писал о результатах его деятельности с восторгом, особенно восхищаясь хозяйственной рачительностью и экономностью: «Работы предстояло видимо-невидимо, а денег было мало. Требовалось заменить отопление обыкновенное водяным, устроить вентиляцию, водопроводную сеть, заменить дерево несгораемыми материалами, увеличить количество света <...> наконец, произвести тысячи капитальных реставрационных работ с целью приспособить разрушавшееся здание дворца к потребностям музея <...> И вот в настоящее время все это свершилось и обошлось в пятьсот сорок тысяч рублей! Я нарочно выписываю эту цифру буквами, а то легко можно было бы подумать, что вкралась опечатка, что с левой стороны пропущена единица, т. е. что истрачен миллион пятьсот тысяч <...> Не случилось этого в данном случае потому, что В.Ф.Свиньин, будучи сыном народа в самом тесном смысле слова (он родом из крестьян Вятской губернии), знал цену мужицкой копейки и сумел сберечь царские рубли!»³

П.И.Нерадовский, ставший в 1909 году одним из хранителей, а с 1912 по 1929 год возглавлявший художественный отдел, оценивал итоги работы Сви-

ньина далеко не столь идиллически. «Нельзя себе представить,— писал он,— какая свистопляска началась в помещениях дворца, созданных гениальным К.И.Росси <...> Свиньин горел от нетерпения как можно скорей уничтожить все великолепное убранство дворца <...> Свиньину не терпелось придать скорей интерьерам свой «стиль». Что было можно, то есть на переделку чего не хватало отпущенных средств, разрушалось»⁴. В.А.Пушкарев, возглавлявший Государственный Русский музей в советское время на протяжении 1950—1970-х годов, писал об этом уже более сдержанно: «Свиньина часто упрекали за то, что он видоизменил многие помещения, приспособлявая их к музейным нуждам. Между тем перед ним стояла весьма сложная задача. Нужно было дворцовые комнаты <...> превратить в залы общественного назначения, удобные для показа картин и скульптуры. <...> мы должны признать, что архитектор подошел к решению задачи весьма корректно»⁵.

Как бы то ни было, переделанные Свиньиним интерьеры Михайловского дворца вполне удобны для музейной экспозиции, хотя все же значительно уступают двум сохранившимся от Росси подлинным шедеврам искусства интерьера — парадному вестибюлю музея и особенно Белому залу, расположенному в центре анфилады второго этажа и представляющему уникальный по своей сохранности петер-

бургский дворцовый интерьер первой четверти XIX века, в котором сохранилось не только живописное и скульптурное убранство, но и мебель, и произведения декоративно-прикладного искусства.

К моменту открытия в музейном собрании насчитывалось всего 445 картин, 111 скульптур, 981 лист рисунков и акварелей и небольшое количество икон. Сегодня в коллекции — около 360 тысяч произведений практически всех видов и жанров изобразительного искусства. Если в первый год после открытия музей посетило около ста тысяч человек, то сегодня число посетителей приближается к полутора миллионам. В 1890-е годы в музее работали всего два хранителя, фотограф, продавец изданий, вахтер, швейцар и галерейные служители; в настоящее время в штате музея насчитывается около 700 сотрудников, входящих в состав многочисленных научных, вспомогательных и обслуживающих подразделений.

Таковы самые общие сравнительные показатели, отражающие динамику роста музея. За ними — многие и многие события, труд нескольких поколений музейных работников, посвятивших свою жизнь благородному и нелегкому делу сохранения, изучения и пополнения уникального собрания, создававших и создающих историю самого музея.

Первоначально его собрание сложилось из произведений, переданных из музея Академии художеств, Эрмитажа, Царскосельского Александровского дворца. Вошли сюда и картины из Зимнего и Гатчинского дворцов, крупная коллекция портретной живописи князя А.Б.Лобанова-Ростовского, ряд других частных коллекций, подаренных музею. Но о полноте отражения многовековой истории развития русского искусства говорить еще не приходилось. Особая комиссия, проводившая по поручению Академии художеств отбор произведений для коллекции нового музея, осуществляла его часто случайно, без какой-либо определенной системы, оставляя порой зияющие лакуны.

«Так, в Эрмитаже были оставлены крупные коллекции русских рисунков и гравюр, отдельные произведения скульптуры <...> В Музее Академии художеств были оставлены картины русских художников Петровской и более поздних эпох, не имевших отношения к академии. В загородных дворцах, во второстепенных комнатах остались висеть многие картины и портреты художников XVIII века: в Петергофе, в небольшом зальце, оставлены были портреты работы Д.Г.Левицкого; в Гатчинском дворце — портреты Петровского времени; в Павловском — статуи М.И.Козловского, не говоря уже о произведениях, не взятых из помещений таких казенных учреждений, как синод, сенат и т.д.»⁶, — вспоминает П.И.Нерадовский, которому по праву принадлежит честь превращения весьма разрозненного собрания в целостную, систематизированную и постоянно пополняющуюся коллекцию.

С открытием музея работа по его созданию не завершалась, но, по существу, только-только началась. Дальнейшее пополнение коллекции, согласно царскому указу, должно было происходить посредством покупки на ассигнованные на это средства и возможные пожертвования. Но выделявшиеся на приобретения средства были явно недостаточны для того, чтобы музей мог на равных конкурировать с чрезвычайно активными в те годы частными

собираателями. Так, например, не удалось приобрести серию великолепных икон новгородской школы только потому, что назначенная за них владельцами цена — двадцать тысяч рублей — составляла две трети ежегодных ассигнований. В отчете музея за 1910 год говорилось, что большое собрание произведений русского искусства для своего дальнейшего развития нуждается в систематизации и отвечающем современным требованиям наилучшем устройстве художественной галереи музея и что в данный момент, однако, таковое устройство не могло быть осуществлено. Особенно сковывала собирательскую деятельность прямая зависимость от министерства императорского двора. Не слишком благополучно складывались отношения и с советом императорской Академии художеств, стремившимся определять закупочную политику исходя из своих, в те годы далеко не всегда прогрессивных, устремлений. И без того ограниченные средства, выделявшиеся государственной казной, часто расходовались на приобретение произведений незначительных, из числа получивших «высочайшее одобрение», мало приобреталось произведений современного искусства.

И тем не менее за первые десять лет существования музея его собрание возросло почти вдвое.

Рост коллекции в первое послереволюционное десятилетие был еще более стремительным, в основном благодаря деятельности Государственного музейного фонда, осуществлявшего с 1921 по 1928 год распределение между музеями национализированных сокровищ русского и мирового искусства. В это время в состав музейного собрания вошли и многочисленные частные коллекции. Трудно сказать, как могли бы сложиться их судьбы в иной ситуации. Очевидно, по-разному. Во всяком случае, тогда помещенные в фонды Русского музея стали надежной гарантией того, что и сами произведения, и имена их собирателей будут сохранены для истории и для народа.

Таким образом, сам характер исторических событий способствовал расширению и пополнению коллекции настолько, что теперь она могла почти с исчерпывающей полнотой представить все этапы развития русского изобразительного искусства на протяжении примерно тысячелетия. Ретроспективная часть собрания в основном сложилась, и музею предстояло, продолжая ее пополнять, обратиться к современному художественному процессу.

С передачей в 1926 году в ГРМ коллекции музея при ГИНХУКе раздел советского искусства, особенно сложный для изучения и осмысления, вырос настолько, что появилась потребность в создании соответствующего научного подразделения — отделения новейших течений в искусстве. «Музей, в условиях, созданных Революцией, — писал заведующий этим отделом Н.Н.Пунин, — <...> неизбежно примет на себя оформляющие и регулирующие современную художественную жизнь функции <...> Понятно, что при таком положении дел старый музей, музей-хранилище, вынужден будет расширять и во многом изменить свою деятельность»⁷.

Новизна социального и эстетического статуса музея в условиях принципиально иной социально-политической системы не могла не отразиться на структуре и характере экспозиции. Собственно, начало этому было положено уже в 1922 году, когда в но-

вой экспозиции были представлены, хотя и очень еще ограниченно, произведения новейшего искусства.

Вообще эволюция музейной экспозиции — процесс чрезвычайно интересный и многозначный. Тот или иной способ и порядок размещения экспонатов в залах не только фиксирует состояние той отрасли науки или культуры, которую они представляют, но и опосредованно — через иерархию предлагаемых зрителю ценностей — отражает настроение умов в современном обществе. Экспозиция имеет свою историю, отражающую историю формирования коллекции, но далеко не всегда совпадающую с ней по тем или иным причинам. И чем крупнее музей — тем сложнее взаимосвязь между нею и хранящимися в запасниках фондами.

История экспозиции Русского музея — это история постепенного формирования отношения к эволюции отечественной культуры как цельному, непрерывному и многосложному процессу.

Первая экспозиция, представшая перед глазами посетителей в 1898 году, не носила сколько-нибудь научного, исторически обоснованного характера. Об этом свидетельствует в своих воспоминаниях А.Н.Бенуа: «Большинство тех художественных произведений, которые составили ядро музея и которые при открытии его уже находились в его стенах, были переданы из Эрмитажа, Академии художеств и царских резиденций, но, кроме того, сюда вошли и «высочайшие приобретения», сделанные за последние пятнадцать-двадцать лет с нарочитой целью их помещения в имеющем образоваться хранилище национального искусства. К ним принадлежали исполинские картины: «Фрина» Семирадского, «Грешница» Поленова, «Ермак» Сурикова, «Русалка» и «Поцелуйный обряд» Константина Маковского. Эти картины заняли три четверти стен наибольшего просветного зала (того, где прежде был театр), и в той же зале пришлось разместить несколько исключительных по своему значению или по своей привлекательности для публики произведений, как картины Репина «Садко», «Св.Николай», «Запорожцы», Васнецова «Парижские балаганы» и «Перенесение ковра» К.Маковского, и т. д. Все это составляло очень внушительное целое, и наши патриоты уже считали, что преимущество русской школы живописи здесь безусловно доказано. На самом же деле многие из этих картин вредили друг дружке, и все вместе производило впечатление чего-то пестрого и не очень утешительного»⁸.

Столь же «неутешительное» зрелище представляли собой и многие другие залы, стены которых были перегружены, почти сплошь завешаны картинами самого разного художественного уровня. Усиливали впечатление беспорядочности специально выделенные залы для коллекций, принесенных в дар музею частными лицами. Здесь первоклассные произведения нередко соседствовали с вещами посредственными, часто не связанными между собой ни стилистически, ни хронологически. И, наконец, венчал экспозицию «Памятный отдел императора Александра III», размещенный в Белом зале, стены которого были затянуты, в вопиющем противоречии с замыслом Росси, синим плюшем. «Эффектный центральный зал с колоннами увешан семьюдесятью роскошными художественно оформленными блюда-

ми, поднесенными в разные знаменательные дни Императору Александру III и Государыне Императрице Марии Федоровне <...> Среди картин <...> обращает на себя внимание <...> голова русского мужика <...> Это портрет кучера Ивана Любушкина, написанный собственноручно Государыней Императрицей»⁹. К этому пышному описанию можно только добавить, что ни «написанный собственноручно» портрет кучера, ни «роскошные блюда», ни другие представленные здесь произведения никоим образом не соответствовали тому центральному месту, которое занимали в залах национального художественного музея.

Лишь с приходом в музей Нерадовского началась настоящая работа по созданию экспозиции, хоть сколько-нибудь отвечающей задаче показа истории развития отечественного изобразительного искусства. В основу этой работы изначально был положен историко-хронологический или, по мере возможности, историко-монографический принцип. Но осуществлялась эта деятельность с большим трудом. Мешали разрозненность и неполнота собрания, главным образом — некомпетентность «августейших попечителей», инертность, а иногда и открыто неприязненное отношение к новшествам совета Академии художеств.

Интересно, что примерно в те же годы и в столь же сложных условиях И.Э.Грбарь осуществлял реорганизацию экспозиции Третьяковской галереи. Стадиальная общность событий, происходивших независимо друг от друга в двух крупнейших музеях, не случайна и свидетельствует о глубокой мировоззренческой и социально-философской основе этой сферы музейной деятельности.

Только в начале 1920-х годов, когда, наконец, был создан собственный совет музея, в который вошли подлинники знатоки русского искусства — Н.П.Сычев, В.В.Воинов, Д.И.Митрохин, Д.В.Айналов, А.Н.Бенуа, С.П.Яремич и другие, в залах Русского музея была открыта, по существу, первая в стране комплексная экспозиция, последовательно выстроенная по научно-историческому принципу. Достигалось это за счет размещения экспонатов «в исторической последовательности, по эпохам, в которых коллекции группируются по отдельным течениям; в этих группах, в свою очередь, художественные произведения размещены по авторам, по возможности таким образом, чтобы каждую картину и всякий выставленный художественный предмет можно было смотреть отдельно и чтобы соседние картины и предметы наиболее выгодно выделяли ее и гармонировали с ней»¹⁰. Впервые, наряду с произведениями живописи, скульптуры и графики, экспонировались произведения декоративно-прикладного искусства. В начале 1930-х годов музей «переболел» вульгарно-социологическими тенденциями, вызвавшими появление так называемых «бумажных экспозиций», в которых за многочисленными пояснительными, текстовыми и репродукционными материалами, диаграммами и лозунгами отступала на второй план и нивелировалась самоценность художественных экспонатов, превращавшихся в иллюстрации к тем или иным историко-социологическим концепциям. Но период этот был сравнительно недолгим.

Параллельно шло и расширение экспозиционных

площадей за счет полного освобождения примыкающего к левому крылу дворца так называемого флигеля Росси, занятого до этого квартирами сотрудников и служебными помещениями, а также передачи в начале 30-х годов музею освобожденного от посторонних арендаторов корпуса Бенуа, расположенного на набережной Екатерининского канала. Там, в частности, разместились залы для временных выставок, постоянные экспозиции искусства конца XIX—начала XX века и советского искусства. Сооружение—уже в послевоенный период—перехода, соединившего постройки Росси с корпусом Бенуа, позволило придать экспозиции еще большую логичность и завершенность. Причем стремление к максимально полному комплексному показу истории развития искусства не сопровождалось увеличением количества экспонируемых произведений. Напротив, многолетнее изучение психологии зрительского восприятия диктовало необходимость осуществления самого строгого, научно обоснованного отбора экспонатов. Именно эти факторы определили характер своеобразной «обратной статистики» развития экспозиции, когда с увеличением экспозиционных площадей количество выставленных произведений не только не увеличивается, но порой и уменьшается.

На протяжении 1920—1930-х годов происходило становление музея как крупного научного учреждения. Уже в начале этого периода в состав художественного отдела входили отделения древнерусского и нового русского искусства, рисунка и гравюры. Реставрационные мастерские подразделялись на две секции: главную, работавшую с коллекцией музея, и областную, которая осуществляла работы по спасению памятников культуры в Петрограде и других городах страны. В 1935 году в музее было уже десять научных отделов, а отдел консервации и реставрации был разделен на лаборатории и секторы древнерусской живописи, новой живописи, скульптуры, прикладного и народного искусства. Намечались перспективы основных функциональных направлений дальнейшего развития музея, начиналась работа над созданием полноценной экспозиции советского изобразительного искусства. Но осуществлению планов и начинаний помешала Великая Отечественная война.

Часть коллекции, включающую наиболее ценные произведения, успели эвакуировать в глубокий тыл. «Только живописных произведений было снято со стен, вынута из рам, перемещено в новые места хранения и подготовлено к эвакуации свыше семи с половиной тысяч <...> Для того чтобы снять со стен такие огромные полотна, как «Последний день Помпеи» Брюллова, «Медный змий» Бруни, требовались усилия нескольких десятков людей, а насчитывалось таких колоссов свыше шестидесяти <...> Все принятые меры себя оправдали. Свидетельство тому—полная сохранность картин, находившихся долгое время на валах в условиях эвакуации, а также и тех, которые хранились в блокадном Ленинграде»¹¹,—вспоминает П.К.Балтун, исполнявший в те годы обязанности директора музея.

Та часть произведений, которую эвакуировать не удалось, была надежно укрыта в подвалах здания. Тяжелую и громоздкую «Анну Иоанновну с арапчонком» Б.-К.Растрелли, заботливо укутанную для

защиты от сырости, зарыли в землю перед садовым фасадом дворца. Многоотный памятник Александру III П.Трубецкого был защищен песчаной насыпью и накатом из бревен. Причем укрытие оказалось настолько надежным, что прямое попадание в него фугасной бомбы 17 октября 1941 года не повредило памятник.

Всего за годы войны на территории музея разорвалось свыше 40 артиллерийских снарядов, было сброшено около сотни зажигательных и 11 фугасных бомб. Только счастливая случайность спасла музей от разрушения, так как четыре бомбы, весом 400—500 кг каждая, взорвались возле самых его стен.

Но ни снаряды, ни бомбы, ни голод и холод блокадного Ленинграда не смогли прервать научную, творческую жизнь музея.

И даже в это страшное время продолжала пополняться его коллекция. Множество произведений, находившихся в покинутых или разрушенных домах, было спасено и нашло надежную защиту в стенах музея благодаря самоотверженности его сотрудников. Один из самых волнующих эпизодов того времени—спасение четырехсот работ и рукописей умершего от голода страшной зимой 1941 года П.Н.Филонова. Их принесла Е.Н.Глебова, сестра художника, сама еле живая от дистрофии, с помощью случайно оказавшегося в тот момент рядом мужа племянницы.

14 октября 1945 года прибыл в Ленинград эшелон с музейными ценностями, возвращавшимися из эвакуации. И уже 9 мая 1946 года открылась экспозиция в залах первого этажа Михайловского дворца, в том же году осенью приняли зрителей и залы второго этажа. Несколько позже, 8 ноября 1949 года, в восстановленном корпусе Бенуа была открыта экспозиция отдела советского искусства. Возрождение музея завершалось.

И продолжалось его развитие. С организацией в 1954 году собственной экспертно-закупочной комиссии работа по пополнению всех разделов коллекции приобрела большую планомерность и целенаправленность. Регулярными стали поступления произведений современного искусства через министерства культуры СССР и РСФСР, Союз художников, закупки на зональных, республиканских, всесоюзных, групповых и персональных выставках. Немало ценных коллекций и отдельных произведений дореволюционного и советского искусства безвозмездно передается в дар музею коллекционерами, авторами, наследниками.

В настоящее время музей стал крупным научно-исследовательским, методическим, реставрационным и культурно-просветительным центром. В его структуре появились принципиально новые подразделения, такие как отдел исследований современного советского искусства и художественной критики, отдел социально-психологических исследований, научно-методические отделы, в том числе отдел художественных музеев РСФСР, отдел информатики, лаборатории технико-технологических и химико-биологических исследований и т. д.

В завершающую фазу вступает работа по научной каталогизации всего музейного собрания, длившаяся, в связи с объемом и многообразием коллекций, не одно десятилетие. Уже закончен ряд томов гене-

рального каталога, в каждый из которых вложен труд многих поколений сотрудников музея.

Осуществляется перспективная программа внедрения в музейную практику электронно-вычислительной техники, современных средств автоматизации информационно-поисковых работ.

Являясь в Российской Федерации республиканским центром по координации научно-исследовательской и научно-методической работы, Русский музей осуществляет всестороннюю помощь многочисленным художественным музеям страны. В регулярных семинарах и стажировках, организуемых ГРМ, ежегодно участвуют до 120 сотрудников и руководителей этих музеев. Каждый год музей осуществляет по заявкам более 600 экспертиз и атрибуций произведений русского и советского искусства.

В 1909 году рабочие депутаты, выступая в Государственной думе, ставили вопрос об облегчении доступа трудящихся к сокровищам музеев, настаивали на необходимости иметь там «...» опытных людей, которые давали бы нужные объяснения для широкой публики»¹². Теперь ежегодно музей посещают свыше миллиона человек, для которых организуется более 12 тысяч экскурсий. И это лишь часть огромной культурно-просветительной и воспитательной работы с многомиллионной аудиторией, которую ведут сотрудники музея.

С научно-исследовательской и научно-просветительской работой неразрывно связана обширная и многообразная выставочная деятельность Русского музея. Такие крупные выставки последних лет, как «Русский скульптурный портрет XVIII — начала XX века», «Автопортрет в творчестве русских и со-

ветских художников» (совместно с Третьяковской галереей), «Дионисий и искусство Москвы XV—XVII веков», «Портрет петровского времени», «Русский и советский натюрморт», монографические выставки К.С.Петрова-Водкина, А.Г.Венецианова, О.А.Кипренского, Д.Г.Левицкого, П.Н.Филонова, К.С.Малевича и других художников, стали заметным явлением в современной культурной жизни, вкладом в развитие советского искусствознания. Все более широкий размах приобретает и зарубежная выставочная деятельность ГРМ.

Уникальность коллекции Русского музея определяется как шириной хронологических рамок, простирающихся от начала второго тысячелетия н.э. вплоть до наших дней, так и тем, что в ней представлены практически все виды и жанры изобразительного искусства. Но для того чтобы уникальность эта в полной мере стала достоянием зрителей, не хватает еще многого, и прежде всего — экспозиционных площадей. В настоящее время разработана широкая комплексная программа капитального ремонта, реконструкции и расширения ГРМ.

Далеко не каждый музей, в силу специфики и масштаба коллекции, которой он обладает, имеет возможность достичь той степени адекватности показа реальной истории развития художественного процесса, при которой экспозиция становится, можно сказать, действующей моделью истории искусства. Русский музей такой возможностью обладает. Реализовать эту уникальную возможность с максимальной полнотой — одна из главных задач в предстоящем десятилетии, отделяющем музей от его столетнего юбилея.

1
Половцев А. В. Прогулка по Русскому музею императора Александра III в С.-Петербурге. М., 1900, с. 16.

2
Сборник указаний, касающихся Русского музея императора Александра III. Пг., 1915, с. 1—2.

3
Половцев А. В. Ук. соч., с. 7.

4
Нерадовский П. И. Из жизни художника. Л., 1965, с. 102—103.

5
Государственный Русский музей. Ленинград. Живопись XII — начала XX века. М., 1979, с. VI.

6
Нерадовский П. И. Ук. соч., с. 109—110.

7
Отчет Государственного Русского музея за 1926—1927 гг. Л., 1929, с. 43.

8
Бенуа Александр Мои воспоминания. Кн. четвертая, пятая. М.,

1990, с. 199.

9
Половцев А. В. Ук. соч., с. 124—125.

10
Лебедев Г. Е. Государственный Русский музей. Л.—М., 1946, с. 11.

11
Балтун П. К. Русский музей — эвакуация, блокада, восстановление. М., 1981, с. 25—26.

12
Нерадовский П. И. Ук. соч., с. 9.