И.А. Гордиевских

ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВЫСТАВОЧНОЙ ПРАКТИКИ

Статья посвящена исследованию становления выставочных практик в России рубежа XIX-XX веков. Отслежены основные моменты формирования задач и принципов организации экспозиционного пространства художественной выставки с автономией мира искусства. Рассмотрены примеры авторского проектирования выставки.

The article is dedicated to the analysis of the exhibition practices of XIX-XX centuries in Russia. The author traced basic moments of formation of the tasks and principles of organization of the exposition spaces of artistic exhibitions with autonomy of the art world. Samples of specific exhibition projects are considered.

Ключевые слова: экспозиционное пространство, эстетическая форма, выставочная система, проектирование экспозиции.

Keywords: exposition space, aesthetic form, exposition system, exposition design

Наряду с европейской практикой организации выставок, в России складывается своя история выставочной культуры. Так же, как и в Европе, первой моделью экспозиционного пространства в России можно считать храм. Особенностью российского храмового украшения стала икона, которая создала возможность моделирования храмового пространства и расстановку важных зрительных акцентов. Икона, написанная краской на липовой или сосновой доске, становится самостоятельным, законченным в себе произведением. Это сочетание «станковости» с принципом ансамбля — своеобразная отечественная

традиция. Средневековая икона является родоначальником русской живописи, а организация иконостаса — прообразом будущей академической, так называемой ковровой, развески произведений искусства.

Выставка как новая институциональная форма в Европе сложилась на рубеже XVII и XVIII веков, когда особенно напряженными стали поиски реального выхода станковой картины, попадавшей непосредственно в руки индивидуального владельца, к широкой публике. Но прочного контакта с публикой станковое произведение не имело, и этот контакт должен был найти официальную форму в художественной выставке. Выставка как визуальная форма коммуникации в широкой общественной среде стала возможна с появлением мобильной передвижной экспозиции. Важно и то, что для появления выставок необходим определенный уровень развития культуры общества, его готовность к открытому (публичному) осмыслению такой визуальной (образной) информации и формирование особого экспозиционного пространства.

Первая художественная выставка в России была организована в Санкт-Петербургской Академии художеств в 1765 г. по типу выставок французских салонов. Эти первые выставки были предназначены для узкого круга художников и деятелей искусства Санкт-Петербурга и реже — других городов. Этим объясняется то, что не издавались каталоги, указатели, не публиковались отзывы и рецензии.

Позже А.И.Мусин-Пушкин, президент Академии художеств (1794–1797), желая «возбудить в художниках похвальное любочестие», предложил всем членам Академии «приготовить» к тому времени, когда Академия открывалась для всенародного обозрения (июль месяц), «такую работу, какую кто изберет» и наградить авторов лучших работ премиями. Этим его решением было положено начало ежегодным, ставшим впоследствии традиционными, выставкам, предполагавшим отчет о деятельности Академии.

С 1812 г., во время правления президента Академии А.Н.Оленина, также устраивались различные выставки, и к ним уже проявлялось большее внимание, печатались указатели, списки, давались рекламные объявления.

После 1843 г. руководство Академией приняли особы императорской фамилии, и выставки стали получать все большую и большую популярность.

Таким образом, в начале XIX века в России сложилась достаточно стабильная выставочная деятельность. В 1820 г. в Санкт-Петербурге было организовано Общество поощрения художников. В 1826 г. оно организовало первую постоянную выставку-продажу художественных произведений, известную как «магазин».

В отчете Комитета общества отмечалось, что задача этого учреждения состоит в «...способствовании знакомству Художников с Публикою и доставлении Публике возможности видеть и приобретать Русские Художественные произведения. Цель сия достигнута и Публика и Художники сим заведением, как надеемся, довольны» [1].

Текущая выставочная жизнь в середине XIX в. следовала с небольшими изменениями правилам, установленным еще в первые десятилетия XIX в. Раз в три года в Санкт-Петербурге, в здании Академии художеств, открывалась так называемая «большая» выставка, представлявшая публике творчество и уже прославленных мастеров, и молодых художников. В промежутках между ними в тех же залах организовывались годовые экспозиции с другим составом и иной целью — демонстрировать годичные успехи учеников Академии. И на тех и на других выставках иногда можно было видеть картины зарубежных знаменитостей.

Выставки стали неотъемлемой частью жизни Академии, а значит, и художественной жизни России. Таким образом, Академия художеств впервые в России создает систему выставочной деятельности и становится тем публичным информационным пространством, которое формирует экспозиционную культуру.

Изменение такой выставочной системы связано с конфликтом между новыми веяниями в искусстве и старой консервативной системой преподавания в Академии. 9 ноября 1863 г. четырнадцать выпускников во главе с И.Н.Крамским отказались писать дипломную работу к конкурсу на большую золотую медаль на заданную Советом тему. Это событие получило название «бунт четырнадцати».

Выйдя из официальных выпускников Академии, эта группа

оказалась вне культурной жизни и без средств к существованию. Выходом из сложившейся ситуации стало создание Санкт-Петербургской Артели художников, которая возникла в декабре 1863 г. В Артель вошли Ф.С.Журавлев, А.И.Корзухин, Н.Д.Дмитриев-Оренбургский, А.И.Морозов, К.В.Лемох, А.Д.Литовченко и др. Инициатором всего дела и его идейным вдохновителем был Иван Николаевич Крамской.

Практическая сторона деятельности Артели нашла свое выражение и в уставе, который был окончательно отредактирован и утвержден министром внутренних дел 9 июня 1865 г. Составитель устава Артели И.Н.Крамской понимал, что Артель как организация недолговечна, утопичность ее структуры обрекала ее на краткое существование, поэтому необходима более продуктивная деятельность, чем заказы. В уставе устройство выставок было поставлено в качестве первой задачи, прием заказов — второй: «Цель артели художников состоит в том: во-первых, чтобы соединенными трудами упрочить и обеспечить свое материальное положение и дать возможность сбывать свои произведения публике, помимо обыкновенной продажи, устройством выставок и другими дозволенными законом способами, и, во-вторых, чтобы открыть прием художественных заказов по всем отраслям искусства» [2].

И.Н.Крамской и другие члены Артели постоянно обсуждали мысль о необходимости для русского искусства знакомить публику с новыми картинами, а для художников — об обращении к широкому кругу зрителей.

Передовые художники Москвы и Санкт-Петербурга были уверены, что пришло время найти такую форму объединения, которая могла бы обеспечить личную независимость художника от официальных учреждений и меценатов, сделать более тесными и прямыми связи искусства со зрителем. Таким образом, к 1860-м годам были подготовлены условия для возникновения принципиально нового для России художественного объединения — Товарищества передвижных художественных выставок.

Это объединение в 1870–90-е годы формировало в России новые принципы выставочной практики. Оно сплотило лучшие творческие

силы России. Одной из главных задач организации было устройство передвижных экспозиций по всей России с привлечением самой широкой публики. За 53 года (1870-1923) своего существования силами передвижников было организовано 48 выставок. Принципы показа произведений на таких выставках поначалу складывались стихийно, приспосабливаясь к реальным условиям в различных интерьерах провинции, часто совершенно не готовых для экспонирования картин. Необходимость создания нужного пространства заставила устроителей делать различные выгородки, драпировать окна и колонны. Это выработало понятие особого выставочного пространства, которое решало новые специфические задачи.

Во второй половине XIX века экспонирование картин уподобляется театральному представлению, где роль актеров отводится картинам. Зал драпируется и освещается, превращаясь в театральную сцену. С добавлением музыкального сопровождения экспозиция становится спектаклем. В качестве режиссеров и декораторов выступают сами художники, они предшественники сегодняшних кураторов и дизайнеров.

В конце XIX века экспозиция ориентировалась на выявления смыслов искусства. Изобразительное искусство понималось как отражение реальной жизни, где категория «правды» была главной эстетической ценностью. Методы экспонирования призваны были усиливать эффект реальности изображенного на холсте и добиваться психологического включения зрителя в происходящее.

Активизация эмоционально-психологических взаимоотношений художника и зрителя осуществлялась за счет создания особых условий для просмотра произведений. Широко распространялся экспозиционный прием — введение в выставочное пространство реальных предметов. Так у картины И.Е.Репина «Иван Грозный и сын его Иван» стелили ковер, словно продолжавший ковер на картине в реальном пространстве. Верещагин представлял на своих выставках настоящие этнографические коллекции: оружие, костюмы, чучела птиц и зверей.

Осознавая, что зритель не может охватить большое выставочное пространство целиком, для камерного восприятия каждого

произведения начали устраивать выгородки; создавая цепочки камерных пространств «покойчиков» для отдельного произведения, позволяли зрителю настроиться для медитативного восприятия каждой картины. Этому способствовали и рамы, которые художники разрабатывали индивидуально. Именно такой персональный подход к подаче каждого произведения отличал представителей Товарищества передвижников от академической школы. Они впервые задумались и об эстетической форме организации выставки в целом.

Можно утверждать, что с организацией Товарищества передвижных художественных выставок в России начался новый период развития художественной жизни. В Санкт-Петербурге как центре культурной жизни страны с 1870 по 1917 гг. было создано 42 художественных объединения. Половина из них значительную часть своей деятельности посвящала организации выставок, считая это одной из эффективных возможностей продвижения своих идей. Среди них можно отметить Общество взаимного вспомоществования русским художникам (1871-1918), Общество выставок художественных произведений (1874-1884), Общество русских акварелистов (1880-1918), Первый дамский художественный кружок (1882-1918), Общество художников «Мир искусства» (1910-1924), Союз русских художников (1903-1923) и др.

Помимо художественных объединений, со второй половины XIX в. различные структуры в той или иной степени стали обращаться к такой форме деятельности, как организация художественных выставок для реализации своих замыслов. Наиболее яркий след оставили издательства художественных журналов, такие как «Мир искусства» (1898-1904), «Старые годы» (1907-1916), «Аполлон» (1909-1917). Другие организации также уделяли выставкам особое внимание, например, Петербургский попечительный комитет о сестрах милосердия Красного Креста (1882-1917), Кружок любителей изящных изданий (1903-1909) и др. К рубежу веков все чаще стали устраиваться выставки и под частным руководством: С.П.Дягилева (1896-1906), княгини М.К.Тенишевой (выставка в 1912 г.), балетмейстера Н.Легата (1896-1906), барона Н.Н.Врангеля (1901-1906) и др. В Санкт-Петербурге в течение второй половины XIX и до начала XX в. (1917 г.) было организовано около 1500 художественных выставок.

Этому времени была свойственна идея синтеза искусств. Идеалом времени становится художник универсального типа, а идеалом искусств — театр, который способен в высшей степени осуществить синтез искусства. Главным стала проблема художественного индивидуализма, автономии мира искусства, свободного от социальных и политических проблем. Отсюда — проблема красоты как вечная важнейшая тема художественного творчества; все это сразу находит воплощение и в организации выставочных пространств.

В дальнейшем обновление устройства выставок шло по пути создания экспозиции ансамблевого характера. В 1899 г. Московское товарищество художников показало графическую выставку, где, помимо изобразительного искусства, в состав экспозиции были включены и произведения декоративно-прикладного искусства. Открытая в январе того же 1899 года в Петербурге «международная выставка» журнала «Мир искусства», кроме произведений станкового искусства, включала в экспозицию гончарные работы Абрамцевской мастерской С.И.Мамонтова, вышивки по рисункам Н.Я.Давыдовой и Е.Д.Поленовой.

18 марта 1907 года в Москве на Мясницкой улице в доме фабриканта фарфора М.С.Кузнецова открылась выставка объединения художников-символистов «Голубая роза». Идея синтеза искусства, философии, жизни, создание «целостного стиля» стала апофеозом русского символизма и нашла прямое отражение в экспозиции выставки.

«Многое было новым и оригинальным на этой выставке: и необычно звучащее, красивое название, и тщательно продуманное оформление экспозиции: стены залов обиты серой тканью, гармонировавшей с выставленными работами; устроены специальные уголки для отдыха, стояла удобная мебель, музыкальные инструменты, комнаты украшали вазы, оформленные живыми цветами. Все располагало к длительному ознакомлению с выставкой, приносило эстетическое наслаждение и давало отдохновение душе и телу. Каждый вечер здесь собирались авторы произведений, возникали споры, дискуссии, художники старались объяснить содержание картин, свои намерения. …Что же касается самой выставки, на ней экспонировались и станковая

живопись, и эскизы фресок, плафонов, театральных декораций и костюмов, скульптурные произведения, дающие представление о деятельности художников. Свою цель они видели в создании целостного живописно-пластического образа мира, наполненного духовностью и гармонией, преображенного на основе символов и сложных ассоциаций» [3].

Систематические искания в области оформления масштабных коллективных выставок начались в конце XIX начала XX веков. Тенденции синтеза искусств рубежа веков нашли отражение и в экспозиционной практике. Вовлеченность в выставочную деятельность не только художников, но и мастеров ДПИ, архитекторов, режиссеров позволила сформировать новые выставочные принципы.

Самым признанным мастером экспозиции, задающим новые правила работы с выставкой, стал С.П.Дягилев. Он последовательно стремился к синтетическому, ансамблевому решению экспозиции. Под выставкой Сергей Павлович понимал «художественное произведение, все части которого должны быть объединены внутренним смыслом, как некую поэму, ясную, характерную, а главное — цельную» [4]. Работая с большими выставками, Дягилев формулирует свои принципы и системы экспозиционного построения. Одну из главных задач при организации выставки Дягилев видел в правильности выбранного помещения. Особое предпочтение Дягилев отдавал помещениям прямоугольной формы, без какого либо естественного освещения, говоря о том, что прямой или боковой свет начинает сильно бликовать на полотнах и портить хрупкую графическую живопись. Попытки выхода из сложившейся ситуации в компромиссном подборе помещения. Дягилев считал не приемлемыми «на выставку нельзя смотреть как на оскорбительный для искусства базар, раскидывающийся в помещениях, похожих на вокзал» [4].

Еще один важный момент экспозиции, по мнению Дягилева, — это подбор экспонатов, который осуществляется на основании заранее сформулированных целей и задач выставки. Целью почти всех выставок, организованных Сергеем Павловичем, было донести

до современного российского зрителя новации в изобразительном искусстве зарубежных стран, а после распада общества «Мир искусства» основной целью стала пропаганда русского искусства начала XX века в Европе.

Сергей Павлович отмечал, что «передвижная выставка приучила нашего зрителя «думать картину», а не чувствовать ее» [5]. На нынешнем этапе, считая передвижников устаревшими, Дягилев отводит особое место современному искусству. Он считал, что именно оно способно сформировать у уже «мыслящего человека» эстетические и морально-этические установки, а также объединить в единое целое все художественные направления «при современном обилии художественного производства, при массе коллекций и выставок, должна существовать известная группировка художественных сил, в выставках должна быть какая-нибудь система и какой-нибудь смысл и дать это может только современное искусство» [6]. От подбора экспонатов, с точки зрения Дягилева, зависит и сама система их размещения в экспозиционных помещениях. «Всякая большая выставка, — писал Сергей Павлович, — есть в сущности, не праздник, а язва искусства. Нет ничего губительнее для художественного произведения, как быть выставленным напоказ толкающейся публике, в огромной уродливой зале, рама к раме с соседним холстом, писанным другим художником, другого склада мыслей, другого художественного темперамента. Есть что-то вульгарное в бесконечном ряде золотых рам…» [7]. Но все же Дягилев допускал, чтобы работы различных художников, при особых условиях, находились в одном помещении, называя это естественным и закономерным. «Нельзя мерить каждый раз новой меркой творчество молодых, старых, современных, древних, русских, итальянских, японских художников. Творчество едино, и оценка его должна быть одна» [8]. Дягилев считал, что их необходимо разделять на группы по схожим признакам, «ценность произведения искусства вовсе не зависит от того, к какому направлению оно принадлежит». Это и послужило поводом для внедрения в России практики европейских музеев делить залы на небольшие отсеки искусственным стенками. «Стали мы стены

строить и потолками закрываться, это было для всех в диковину», — писал Дягилев. Эта практика очень часто используется и в наши дни. Тогда же Сергей Дягилев предложил создание однотонных задников для фона, на котором будут располагаться картины, закрывая тем самым не очень подходящие по цвету стены. Работая с экспозицией, Сергей Павлович был против плотной развески полотен и рисунков по стенам. Его идея состояла в том, чтобы небольшие полотна располагались в нижнем ярусе на расстоянии не менее 25 см друг от друга, а более объемные картины — с непременным наклоном вниз на высоте не менее 15 см от висящих внизу.

В результате, Дягилев предложил универсальную схему проектирования экспозиций: правильный подбор помещения, формулировка целей и задач экспозиции, подбор экспонатов и их размещение. Как пишет **искусствовед** С.В.Голынец, «организованные Дягилевым на рубеже прошлого и нынешнего столетия выставки демонстрировали новаторские принципы отбора и показа экспонатов. Дягилев стремился к тому же, чтобы выставка несла определённую идею и сама становилась произведением искусства. Всё это вошло в экспозиционную практику XX века» [9].

Завершая разговор об истории становления отечественной выставочной практики, надо отметить, как последовательно меняются задачи и принципы организации экспозиционного пространства: от просто знакомства с работами художников Академии с целью поиска заказчиков, до популяризации изобразительного искусства по всей России у Товарищества передвижников. Организация выставочного пространства также меняется от эстетического и театрального построения, основанного на категории «правды» у передвижников, до экспозиции ансамблевого характера с автономией мира искусства у новых творческих объединений художников. И наконец, формируется алгоритм работы с выставкой под частным руководством независимого художественного эксперта С.П.Дягилева.

Примечания:

1. Отчет Комитета Общества поощрения художников за 1825 г., с присовокуплением списка Гг. членам онаго и таблицы, предоставляющей состояние Общества в 1820, 1821, 1822, 1823, 1824 и 1825 гг. — СПб., 1826.

2. Устав Санкт-Петербургской артели художников. — СПб., 1866.

3. *Веселова С.С. Голубая роза. — М., 1989.*

4. Сергей Дягилев и русское искусство // Статьи, открытые письма, интервью. Переписка, современники о Дягилеве. В 2 т. — М., 1982. — Т.1. — С. 104 (далее — там же).

5. Сергей Дягилев… Т. 1. — С. 67.

6. Сергей Дягилев… Т. 1. — С. 103.

7. Сергей Дягилев… Т. 1. — С. 110-111.

8. Сергей Дягилев… Т. 1. — С. 87.

9. Сергей Дягилев: Пермь — Петербург — Париж / Альбом-Каталог. — Екатеринбург: Издательство Уральского Университета; Издательство «Академкнига», 1999. — С. 7.

Библиография:

1. *Голынец С.В.* Сергей Дягилев и национально-романтические искания в русском искусстве / С. В.Голынец // Известия Уральского государственного университета. — 2004. — № 33. — С. 211-220. — URL: http://proceedings.usu.ru (дата обращения2.04.2017).

2. Сергей Дягилев и русское искусство // Статьи, открытые письма, интервью. Переписка, современники о Дягилеве. В 2 т. — М., 1982.

3. Сергей Дягилев: Пермь — Петербург — Париж / Альбом-Каталог. — Екатеринбург: Издательство Уральского Университета; Издательство «Академкнига», 1999.

4. *Кондаков С.* Современная летопись Академии художеств II // Журнал Министерства народного просвещения. — 1915. — № 1. — С. 14.

5. *Лапшин В.П.* Из истории художественных выставок в России. Конец XIX — начало XX века // Пинакотека. — № 12. — М., 2001.

6. *Логутова Е.В.* К истории художественных выставок в Санкт-

Петербурге XIX — начала XX в. Научная библиотека КиберЛенинка. — URL: http://cyberleninka.ru/article/n/k-istorii-hudozhestvennyh-vystavok-v-sankt-peterburge-xix-nachala-xx-v#ixzz3zs4sCAFL (дата обращения: 14.03.2017).

7. Лучкин А.В. Взгляды С.П.Дягилева на музейное проектирование. — URL: http://museumstudy.ru/wp-content/uploads/2015/12/Luchkin.pdf (дата обращения: 14.03.2017).

8. Отчет Комитета Общества поощрения художников за 1825 г., с присовокуплением списка Гг. членам онаго и таблицы, предоставляющей состояние Общества в 1820, 1821, 1822, 1823, 1824 и 1825 гг. — СПб., 1826. — С. 16.