

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

ВЫСТАВОЧНАЯ ЖИЗНЬ МОСКВЫ И ПЕТЕРБУРГА НАЧАЛА XX ВЕКА: ДИЗАЙН И ЭКСПОЗИЦИЯ В СИСТЕМЕ ОРГАНИЗАЦИИ ВЫСТАВОК

Лебедева Ирина Владимировна
действительный член Российской академии художеств
Российская Академия художеств – РФ,
г. Москва

THE EXHIBITION LIFE OF MOSCOW AND SAINT PETERSBURG IN EARLY 20TH CENTURY: DESIGN AND EXPOSITION IN THE EXHIBITION ORGANIZATION SYSTEM

Lebedeva Irina Vladimirovna
Member of the Russian Academy of Arts
The Russian Academy of Arts – RF,
Moscow

АННОТАЦИЯ

Публикация посвящена проблеме дизайна и экспозиции выставок художественных объединений Москвы и Петербурга начала XX века. Основные принципы демонстрации произведений, которые сохранили свою актуальность до сегодняшнего дня, начали формироваться уже в 1900-е годы.

ABSTRACT

The publication is devoted to the problem of design and exposition of exhibitions of art associations of Moscow and St. Petersburg of the early twentieth century. The basic principles of displaying works that have remained relevant to this day began to form in the 1900s.

Ключевые слова: Россия, искусство XX века, выставки, дизайн, экспозиционные решения.

Keywords: Russia, art of the 20th century, exhibitions, design, exhibition solutions.

Интерес к художественному оформлению выставочных пространств, к поискам принципов показа произведений возник в России на рубеже XIX-XX веков.

Представить характер организации экспозиционного пространства художественных выставок тех лет можно по воспоминаниям участников и современников, описаниям в прессе, архивным фотографиям, а также по воспроизведениям в таких специализированных журналах по искусству, как «Золотое руно», «Аполлон». Дополнительную информацию дают фотографии в журнале «Нива», зарисовки выставочных экспозиций в газете «Петербургский листок», фотографии художников при подготовке экспозиций в газете «Искры» и даже карикатуры в таких журналах как «Шут», «Будильник» и др.

Новый взгляд на традиционно стоящую перед организаторами проблему презентации художественного материала неизбежно ассоциируются с деятельностью такой знаковой фигуры как С.П. Дягилев. Именно он, с его незаурядным художественным чутьем, блестящими организаторскими способностями и талантом прирожденного пиарщика, сумел представить на суд зрителей выставочные проекты, которые не только стали частью истории отечественной художественной жизни, но и повлияли на характер ряда больших выставочных проектов тех лет.

Знаменитая «Историко-художественная выставка русских портретов», организованная им в 1905 году в залах Таврического дворца вошла в

число ретроспективных выставок, проходивших в Санкт-Петербурге в начале XX века. Историко-художественные выставки тех лет («Выставка русской портретной живописи за 150 лет (1700 – 1850)» 1902 г., «Историко-художественная выставка портретов» 1905 г., «Выставка “Старых годов”» 1908 г., «Историческая выставка архитектуры» 1911 г. и «Ломоносов и Елизаветинское время» 1912 г.) вполне сопоставимы с современными музейно-выставочными проектами и являются предметом специального исследовательского интереса.

Более актуальной представляется возможность рассмотреть, как экспозиционные и дизайнерские задачи решались при организации выставок действующих в те годы художественных объединений. От принципов подачи художественного материала на выставке во многом зависит ее восприятие публикой. Для выставок художественных обществ и групп художников в начале XX века это было особенно важно, так как успех выставочного проекта определялся не только вниманием прессы, обсуждением в художественных кругах, но и количеством посетителей, а, главное, количеством проданных произведений.

Специально оборудованного выставочного зала не было ни в Петербурге, ни в Москве. В Петербурге крупные выставки таких известных объединений, как «Товарищество передвижных художественных выставок» (ТПХВ), С.-Петербургское общество художников (ПОХ), «Общество русских акварелистов» (ОРА)

устраивались в залах Императорской Академии художеств, Императорской Санкт-Петербургской Академии наук, Императорского Общества поощрения художеств (ОПХ), Музее Центрального училища технического рисования барона А.П. Штиглица. Последние два имели большие выставочные залы с верхним светом (стеклянные потолки), боковым светом окон и вторым ярусом, что неизбежно требовало членения и разграничения пространства. В ОПХ, как показывают старые фотографии, большой зал традиционно разгораживался щитами. С одной стороны это позволяло включить в экспозицию больше произведений, с другой делило пространство на отдельные зоны. Картины крупноформатные в резных тяжелых рамах на стенах и щитах вешались довольно плотно, близко друг к другу. Скульптуры стояли на тумбах, популярным украшением зала были вечнозеленые лавровые деревья.

В Императорской Академии художеств и Музее Центрального училища технического рисования барона А.П. Штиглица, которые были учебными заведениями, выставки проходили в залах, где постоянно экспонировались образцы или копии классической живописи и скульптуры. Формат подготовки выставок был традиционен: отбор работ осуществлялся жюри, выставочный комитет распределял места для повески работ участников. В отведенном месте художник сам определял принцип экспонирования своих произведений. При таком подходе говорить о целостности экспозиции не приходится, задачей была презентация творчества отдельного художника или отдельных произведений.

Дизайнерское решение при этом носило утилитарный характер. Картины, как правило, размещались на временных щитах, обтянутых тканью, которые закрывали нижнюю часть существующих стен и на щитах, стоящих отдельно в центре зала.

По такому же принципу экспонировались ежегодные конкурсные и «Весенние» выставки в Академии художеств. Художник А.А. Рылов вспоминал: «Начиналась трудная работа распределения картин по местам. Из-за этого часто бывали сражения: ведь и принятую картину можно «угробить» неудачным местом. Картины второго сорта обыкновенно развешивались в так называемом циркуле, в стороне от парадных зал. <...> Быстро шла развеска картин гвардейскими матросами под опытным руководством академических служителей и членов комитета. Картины уже на местах. Щиты задрапированы коричневой материей» [7, с. 114].

Сложившиеся принципы показа произведений делали экспозиции ежегодных выставок достаточно однотипными, а их состав предсказуемым. На этом фоне появление художественных сообществ с иной эстетической платформой, таких как «Московское товарищество художников» (МТХ) и выставки журнала «Мир искусства» (МИ) неизбежно вызвали зрительский

интерес, обсуждения и подчас негативные оценки критики. Внимание привлекали не только новые работы, но и характер самой экспозиции, которая становилась более разнообразной, в том числе за счет привлечения по терминологии тех лет «художественной индустрии» (декоративно-прикладного искусства). Используемые декоративные средства призваны были подчеркнуть зрелищность выставок, усилить их эмоциональное воздействие на зрителя.

Для выставок МТХ, в состав которых в те годы активно включались майолики, вышивки, резьбу по дереву, ковры важен был синтез разных видов искусств. Предметы «художественной индустрии» не были элементами дизайна, они включались в состав выставок в качестве экспонатов, что почти всегда находило отражение в каталогах.

В Москве крупные выставки обычно проводились в Императорском Российском историческом музее имени Императора Александра III, Строгановском Центральном училище технического рисования, Училище живописи, ваяния и зодчества. Особенно популярны были залы Исторического музея на втором и третьем этаже, при том, что высокие потолки и боковое освещение не делали их особенно удачными для показа произведений. Ф.И. Рерберг – один из активных участников выставок МТХ – описывает в своих воспоминаниях интерес устроителей к экспозиционным задачам: «11-ая выставка 1904 года мне памятна тем, как удачно нам удалось использовать большой и нескладный зал Исторического Музея. В центре этого зала стоит тяжелый пилон, и зал освещается окнами с трех сторон. Это помещение всегда на всех выставках разгораживалось на три или четыре отдельных комнаты, из которых задние освещались очень плохо окнами, выходящими на узкие дворы музея. Мы эти окна закрыли наглухо и перед тремя стенами зала сделали полуциркульную стенку, на которой и развесили картины, требующие большого света, а в центре полукруга, за пилоном – работы, выигрывающие на ослабленном свете» [6, л. 18].

Товарищество считало себя первооткрывателем новых форм экспозиционной подачи материала, однако «на горизонте появился новый сильный конкурент. В сущности преследовавший ту же идею, что М.Т., но более сильный организатор, обладавший большими материальными возможностями. Это был Дягилев и его Мир искусства» [6, л.10]. Разделяя эстетические воззрения художников «Мира искусства» он менял и содержание, и оформление выставок, делая их целостными и более зрелищными.

Его первые выставки: «Выставка русских и финляндских художников» (1898), Первая Международная выставка картин (1899), Вторая выставка картин журнала «Мир искусства» (1900), были организованы в большом зале Музея Центрального училища технического рисования барона А.П. Штиглица. Это была сложная

экспозиционная задача, так как полностью преобразовать пространство большого зала было невозможно, и помимо живописи, графики и скульптуры он, также как МТХ, привлек для экспозиции произведения декоративно-прикладного искусства. Ему удалось добиться общей театрализации пространства, которая неизменно производила впечатление на публику.

«Таким образом, к концу XIX века на примере устройства выставок картин «Мир искусства» и Московского Товарищества художников обозначились новые черты в решении экспозиций: стремление к декоративному ансамблевому убранству, созданию атмосферы небудничного, особого по красоте события. Интерьеры выставок еще не стали областью индивидуального художественного творчества — это произойдет в XX столетии — но тенденции к этому были очевидны» [4, с. 20].

Действительно в 1900-е годы эта тенденция получила свое развитие и на выставках МТХ, МИ, и в экспозициях вновь возникших художественных объединениях, таких как «Новое общество художников» (НОХ) и «Союз русских художников» (СРХ). Так, на первой выставке НОХ организованной в 1904 году в залах Императорской Санкт-Петербургской Академии наук по мнению посетившего ее А. Блока было «Все любовно обдуманно — драпировки, мебель, майолики, художественные изделия, цветы» [1, с. 48]. В каталоге выставки было указано, что для декоративного устройства выставки использованы предметы из магазина Дюфо. Для третьей выставки общества, состоявшейся в 1906 году, ее оформление было сделано уже по эскизам архитектора И.А. Фомина.

Однако главное отличие выставок, организованных С. Дягилевым, состояло в другом. Он впервые реализовал иные принципы подхода к формированию выставки. Утвердив свое лидирующее положение, принимая решения по ее составу и оформлению без участия традиционного жюри и самих участников, он выступал, согласно сегодняшней терминологии куратором выставки. Поэтому его выставочные проекты носили более продуманный и целостный характер. В 1901 году для выставки «Мира искусства» Дягилеву «удалось получить античные залы враждебно настроенной к нему Академии художеств. В громадном Тициановском зале был устроен целый ряд небольших уютных комнат с потолком из белой материи. Всюду расставлены зелень и цветы. Дягилев ездил по мастерским художников и отбирал у них для выставки произведения, и только те, которые он сам находил подходящими для выставки и более характерными для самих авторов. Художники — народ самодовольный — спорили с ним, даже ссорились, но в конце концов соглашались и хорошо делали, потому что Сергей Павлович умел «подать» произведение художника так, как этого не смог бы сделать сам автор» [7, с. 121].

Большое впечатление на современников произвела последняя выставка «Мира искусства»,

организованная Дягилевым в 1906 году в С.-Петербурге. Для работ каждого художника щиты были задрапированы тканью разного цвета, чтобы выявить и подчеркнуть достоинства произведений. Пол был затянут синим сукном. «Перед картинами — горшки с гиацинтами, при входе — лавровые деревья» [7, с. 121].

На этой выставке экспонировали свои работы несколько художников, которые в следующем году стали участниками знаковой для своего времени московской выставки «Голубая роза» (1907). Вслед за ней были организованы три выставки «Золотое руно» (1908-1909). Финансировал выставку промышленник, издатель журнала «Золотое руно» и художник-любитель Н.П. Рябушинский. Несомненно, здесь просматривается элемент соревновательности с Дягилевым и желание продолжить найденный им формат дизайнерских и экспозиционных решений.

«Помещение, в котором расположилась выставка «Голубой розы», было оформлено с непривычным для москвичей вкусом, тщательностью и заботливостью. <...> Стены выставочных залов «Голубой розы» были обиты специально подобранной, темно-серой, приятной на вид, ласкающей и успокаивающей глаз мягкой материей, полы были застланы коврами. Картины были повешены на значительном расстоянии друг от друга, создавали возможность их подробного и внимательного рассмотрения. <...> Всюду: на окнах, вдоль стен, на специальных подставках и столиках было размещено много живых благоухающих гиацинтов, нарциссов, лилий. Выставочные комнаты производили впечатление благоговейной, тщательно охраняемой тишины. Такая обстановка придавала «Голубой розе» непривычный, резко отличный от других выставок вид, и уже тем самым обращала на себя внимание» [5, с. 192-193].

Рубеж 1900-1910-х годов изменил общую ситуацию. Выставок стало значительно больше: появлялись новые художественные объединения и группы, зарождалось авангардное движение. В Москве приобрели популярность новые места для проведения выставок: Помещение Литературно-художественного кружка в доме кушцов Б.Д. и Р.Д. Востряковых (Б. Дмитровка, 15), Помещение МОЛХ в торгово-доходном доме коммерсанта Р.Б. Левиссона (ул. Б. Дмитровка, 32); в Петербурге — это Пассаж (Невский пр., 48), выставочное помещение Академии художеств, располагавшееся в здании бывшей Государственной типографии (Инженерная ул., 2). Именно в этот период начали свою работу первые художественные галереи: Галерея Лемерсье, Художественный салон К.И. Михайловой в Москве, Художественное бюро Н.Е. Добычиной в С.-Петербурге. Однако, все эти выставочные пространства были мало приспособлены для демонстрации произведений.

Наиболее важным событием для выставочной жизни тех лет стало строительство по проекту архитектора Н.С. Курдюкова большого выставочного зала во внутреннем дворе Училища

живописи, ваяния и зодчества. Большой зал с верхним светом позволял экспонировать разнообразные по составу выставки.

Особенно эффектно это пространство смотрелось на выставках одного из самых успешных и популярных художественных объединений – «Союза русских художников». Финансовые возможности этого общества позволяли организовывать выставки как в Москве, так и в Петербурге. По сохранившимся фотографиям можно судить о внимании, которое уделялось организаторами дизайну и экспозиции выставок общества. Создавая общее пространственное решение, они исключали монотонность показа за счет экспозиционно грамотного распределения произведений, их свободной повески.

Однако, постепенно этот принцип эстетизации пространства уступает на более утилитарным задачам. Большое количество самых разных выставок, часто небольших по объему и срокам проведения, с ограниченным финансированием, проводились в мало приспособленных помещениях, иногда в арендованных пустующих квартирах или магазинах.

И если для большинства участников художественной жизни – выставка это способ не только самоутверждения, но и получение финансовых дивидендов, то для художников авангарда превалирует иная мотивация – завоевание художественного и общественного пространства. Активное самоутверждение касается не только демонстрации новых форм художественного творчества, но и способов его презентации.

Так, выставка «Импрессионисты. Треугольник–Венок–Стефанос», организованная в 1910 году в одной из пустующих квартир С.-Петербурга, предлагала зрителю целостность экспозиционного решения: «Три-четыре комнаты завешаны грубой дерюгой (подешевле) и на этом грязно-сером фоне развешаны такие же грубые, грязно-серые “картины”» [2, с. 2].

Скудость оформительских средств носила концептуальный характер. Судя по сохранившимся фотографиям, иногда произведения художников авангарда помещались на стенах и щитах, обтянутых бумагой. Вызов для буржуазной публики был не только в характере и новизне художественных воззрений, но и в нарочито аскетичном формате показа.

Однако эта скромность дизайнерских приемов не отвергает принцип театрализации и зрелищности. Таким примером стала «Последняя футуристическая выставка 0,10», где экспонировался ставший знаком нового искусства «Черный квадрат» К. Малевича. Эта выставка была «не только первым явлением супрематизма

публике, но и первым опытом Малевича в создании самоценной выставочной инсталляции. <...> Вся выставочная стена трактовалась как одно большое картинное поле...» [8, с. 149].

В 1910-е годы поиски и находки предыдущего десятилетия в области создания целостных продуманных экспозиций утрачиваются. С одной стороны сохраняются устоявшиеся принципы многолетнего показа произведений у художественных обществ, возникших еще в XIX веке. С другой стороны война меняет состояние общественных интересов, рыночные отношения в области художественного творчества усиливаются.

Массовый интерес и внимание к задачам выставочного оформления стал приметой последних десятилетий. Сейчас трудно представить серьезную выставку, подготовленную без участия куратора и дизайнера, задача которых донести до зрителя идею и концепцию, наиболее полно выявив ее с помощью визуальных приемов, которые начав формироваться в 1900-е годы, сохранили свою актуальность. Обобщая все виды экспонирования, можно говорить о двух принципиальных концепциях. Одна из них подразумевает внимание к отдельному произведению при общем аскетизме оформления, другая предполагает важной составляющей частью общую «театрализацию» пространства выставки.

Список литературы:

1. Блок А. Новое общество художников // Весы. – 1904. – № 3.
2. Дубль-вэ. Еще выставка мазни // Петербургский листок. – 1910. – 26 марта [цит. по: 3, с. 224].
3. Крусанов А.В. Русский авангард: 1907-1932 (Исторический обзор): в 3 т. Т. 1: Боевое десятилетие. Кн. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 784 с.
4. Лапшин В.П. Из истории формирования выставочных экспозиций в России (конец XIX-XX века) // Пути и перепутья: Материалы и исследования по отечественному искусству XX века. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ. – 2001. С. 17-36.
5. Лобанов В.М. Кануны. Из художественной жизни Москвы в предреволюционные годы. М.: «Советский художник», 1968. – 296 с. : ил.
6. Рерберг Ф.И. Московское Товарищество художников. Рукопись. 1927 // ОР ГТГ. Ф. 143. Ед. хр. 12. Л. 18.
7. Рылов А.А. Воспоминания. Л.: Художник РСФСР, 1977. – 287 с. : ил.
8. Шатских А.С. Малевич – куратор Малевича // Русский авангард: Проблемы репрезентации и интерпретации. Альманах. Вып. 5. СПб.: Palace editions, 2001. – 272 с. : ил.