

## ИСТОРИЯ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА

---

УДК 061.4(470.23-25)»19/20»

*Лучкин А. В.*

РЕТРОСПЕКТИВНЫЕ ВЫСТАВКИ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ: историзм мышления на рубеже XIX – XX вв.

Как отмечает Е. И. Кириченко: «Ощувив себя частицей исторического процесса, человек XIX века пришел к пониманию неоднородности составляющих историю человечества культур, их национального своеобразия и к ощущению своей принадлежности к определенной эстетической общности»<sup>1</sup>. Начиная со второй половины XIX в., большое значение начинает приобретать интерес к национальному прошлому. Уже со времен романтизма одновременно с желанием выразить факт приобщенности русской культуры к мировой возникает «эффект обратной петли» – появляется стремление выразить собственную непохожесть, национальное своеобразие, а нередко также предпринимаются попытки осмыслить свое место в составе более крупного целого. Большую роль в этом процессе стали играть обширные коллекции национального искусства, а также выставки, составленные из экспонатов, отражающих ту или иную историческую эпоху.

Принято считать, что историзм становится специфической для XIX в. системой восприятия мира, важнейшей составной частью которой является линейность, векторность, необратимость времени<sup>2</sup>. Как отмечают современные исследователи: «Это был период осознания <...> каждого этапа истории культуры в его неповторимости (невозвратности) и своеобразии и одновременно – период настойчивых попыток проникнуть в закономерности исторического процесса, логику его развития»<sup>3</sup>.

В настоящее время существует ряд определений термина историзм, используемых в эстетических, литературоведческих, искусствоведческих и исторических исследованиях. В частности, В. О. Кисунько выделяет семь наиболее часто встречающихся определений историзма<sup>4</sup>. Следует четко разделять два таких важных понятия, как непосредственно сам «историзм» и «историзм мышления».

---

<sup>1</sup> Кириченко Е. И. Архитектура // Русская художественная культура второй половины XIX века: Картина мира. М., 1991. С. 130.

<sup>2</sup> Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2008. С. 89.

<sup>3</sup> Кириченко Е. И. Историзм мышления и тип музейного здания в русской архитектуре середины и второй половины XIX в. // Взаимосвязи искусств в художественном развитии России второй половины XIX века: Идеиные принципы. Структурные особенности. М., 1982. С. 51.

<sup>4</sup> Кисунько В. О. О некоторых чертах становления историзма в русской культуре второй половины XIX в. // Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века: Идеиные принципы. Структурные особенности. М., 1982. С. 16.

Под историзмом мы будем понимать самодовлеющее стремление художественного сознания к воспроизведению событий минувшей истории<sup>5</sup>. Под историзмом мышления – способность индивидуума, или группы людей анализировать и интерпретировать факт, событие, явление и т.д., развитие которых образует их историю в виде системы сменяющих друг друга во времени и генетически взаимосвязанных элементов.

В современной музеологии фактически нет работ, посвященных анализу ретроспективных выставок начала XX в. Большая заслуга в деле развития ретроспективности в музейно-выставочном пространстве Российской империи принадлежит представителям художественного объединения «Мир искусства», чья деятельность в данном направлении не была должным образом изучена. Чаще всего исследования, связанные с объединением, сводились к искусствоведческим работам и концентрировались на анализе заслуг «мири-скусников» в развитии художественной культуры России конца XIX – начала XX вв. Данная статья имеет своей целью рассмотреть ретроспективные выставки начала 1900-х гг. в русле идейно-философского и художественного направления русской культуры, получившего название историзм. Особое место в работе отведено такому понятию как историзм мышления.

Как правило, различные выставки конца XIX – начала XX вв. – это публичный показ той или иной коллекции, собрания, или представленные в одном экспозиционном пространстве единичные предметы различных коллекционеров. Коллекционерскую деятельность любого собирателя можно определить простой универсальной схемой зарождения частных коллекций. Интерес к определенным ценностям предшествующих эпох заставляет отдельно взятого человека обратить внимание на сохранившиеся источники того времени. Формирование частных коллекций, при условии их открытости, вызывает познавательный интерес у окружающих, и в схему вовлекаются любознательные люди и исследователи-специалисты. Таким образом, частное коллекционирование, родившееся из стремления человека удовлетворить собственные потребности в получении информации о предшествующих эпохах, побуждает окружающих к сохранению и тиражированию эстетического эталона.

Историзм при такой схеме проникает в ткань создания коллекции на двух уровнях: либо через самого коллекционера, либо через консультации (советы) исследователя-специалиста. Для историзма в большинстве случаев характерно именно самодовлеющее стремление к скрупулезной точности при передаче бытовых и эстетических реалий прошлого. Именно эта особенность является неотъемлемой частью при собирании (наследовании) памятников культуры прошлого: от их приобретения до публикации. Как пишет Н. Г. Самарина: «Поскольку социальный процесс протекает и в пространстве, и во времени, каждое поколение людей стремится сориентироваться в причинно-следственной связи следующих одно за другим событий, явлений, процессов, соотнести окружающую действительность с ушедшей реальностью, что позволяет не только осознать настоящее, но и прогнозировать будущее»<sup>6</sup>.

На рубеже XIX – XX вв. философско-научное понятие историзма стало неотъемлемой частью искусства, выставочного пространства и галерей. Влияние историзма после 1900 г. было велико, «... в то время как модерн был достаточно кратковременен – параллельно

<sup>5</sup> Там же. С. 17.

<sup>6</sup> Самарина Н. Г. Образ прошлого: миф или реконструкция? // В поисках музейного образа. СПб., 2007. С. 33.

с ним и после него важную роль в жизни людей продолжали играть «исторические» и стилизованные под старину формы»<sup>7</sup>. Своеобразной иллюстрацией процесса переосмысления прошлого национальной культуры стали разнообразные историко-художественные выставки ретроспективной направленности. Можно выделить пять ретроспективных выставок проходивших в Санкт-Петербурге в начале XX в.: «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.

Ретроспективные выставки начала XX в. в отечественной историографии рассмотрены лишь фрагментарно, что же касается отражения идей историзма в экспозиционном пространстве России, то этот вопрос рассматривался в работах Т. П. Калугиной<sup>8</sup>.

Зачастую исследования, связанные с вышеуказанными выставками, сводились к анализу их места в общей системе, как антикварного, так и художественного рынка Санкт-Петербурга второй половины XIX – начала XX в., без указания их места в практике развития музейно-выставочного пространства России<sup>9</sup>. Наиболее изученной ретроспективной выставкой начала XX в. можно назвать «Историко-художественную выставку портретов», организованную С. П. Дягилевым<sup>10</sup>.

Фактически не изученными в настоящее время остаются «Историческая выставка архитектуры» и «Ломоносов и Елизаветинское время». Существует лишь одна обобщающая статья с попыткой обзора этих выставок, автором которой является Л. Д. Шехурина<sup>11</sup>. Эта статья носит лишь справочный характер и не содержит, по нашему мнению, детального анализа того места, которое ретроспективные художественные выставки начала XX в. занимают не только в художественной культуре России, но и в музейно-выставочном пространстве страны. Фактически статью Л. Д. Шехуриной можно назвать первой работой, посвященной теме художественно-исторических выставок, и в ней не ставилась задача проанализировать выставки с точки зрения историзма. Нет в ее работе и попыток связать эти выставки друг с другом, при условии, что фактически все экспозиционные приемы, принципы и методы возникали при организации той или иной выставки, взаимно дополняя друг друга.

<sup>7</sup> Историзм и модерн: Каталог выставки. Л., 1986. С. 10. См.: *Петрова Т. А.* Историзм в России // Историзм в России. Стиль и эпоха в декоративном искусстве 1820-е – 1890-е годы: Каталог выставки. СПб., 1996. С. 24-29; *Лучкин А. В.* Ретроспективные выставки объединения «Мир искусства» в культурном пространстве России конца XIX – начала XX вв. // Пространство образования – пространство культуры. М., 2010. С. 184-189.

<sup>8</sup> *Калугина Т. П.*: 1) Общественное сознание и художественный музей // Музееведение. Музеи мира. М., 1991. С. 304-326; 2) Художественный музей как феномен культуры.

<sup>9</sup> См., напр.: *Толмацкий В. А.* Антикварный рынок Петербурга второй половины XIX века // Антикварное обозрение. 2007. № 1. С. 78; *Северюхин Д. Я.* Старый художественный Петербург: рынок и самоорганизация художников от начала XVIII века до 1932 года. СПб., 2008.

<sup>10</sup> Выставке посвящено более ста статей различной направленности: от критических высказываний современников до аналитических работ, указывающих место этой выставки в общей системе художественной культуры России начала XX в. Однако нет ни одной работы, которая бы определила место данной выставки в системе развития выставочной деятельности Российской империи и ее значение для практики современных музеев. См., напр.: *Брезгин О. П.* Персона Дягилева в художественной культуре России, Западной Европы и Америки. Библиография. Пермь, 2007. С. 65-68; Сергей Павлович Дягилев: 1872 – 1929. Материалы к библиографии. СПб., 2007.

<sup>11</sup> *Шехурина Л. Д.* Художественно-исторические выставки начала XX в. как культурный феномен // Она же. Художник – музей – книга: Из истории русской художественной культуры конца XIX – первой половины XX вв. Избранные статьи. СПб., 2008. С. 13-22.

Предтечей ряда ретроспективных выставочных проектов стала дебютная выставка барона Н. Н. Врангеля, получившая название «Русская портретная живопись за 150 лет (1700 – 1850)». Выставка открылась 7 марта 1902 г. в залах Академии наук. Данный проект не получил положительной оценки ни у современников, ни у исследователей<sup>12</sup>. Однако эта выставка является ярким примером зарождения историзма мышления в музейном деле. Н. Н. Врангель попытался, с точки зрения начавшего формироваться в России искусствознания, представить модель развития русского портретного искусства с присущей, как ему казалось, закономерностью. Единственным недостатком выставки стал не совсем логический, или научнообоснованный принцип отбора экспонатов. В залах Академии наук было представлено свыше 200 предметов. Среди бесспорных шедевров портретной живописи, таких как «Смолянки» Д. Левицкого (полностью забытого к началу XX в.), парадные портреты В. Боровиковского, оказался целый ряд второстепенных работ, не представлявших для посетителей никакого интереса.

Схема была доработана С. П. Дягилевым, автором «Историко-художественной выставки русских портретов», вошедшей в историю под названием Таврической. Это, пожалуй, самая изученная выставка начала XX в.<sup>13</sup> Выставка, организованная С. П. Дягилевым, открылась 6 марта 1905 г. в Овальном зале Таврического дворца в Санкт-Петербурге. Дягилевым была проведена титаническая работа по изданию каталога, содержащего описания 2 300 портретов, сведения о художниках и об изображенных лицах. Выставка имела огромный успех и вызвала широкий общественный резонанс. Как отмечают современные исследователи, в основе выставок, организованных С. П. Дягилевым, «... лежали строгий отбор участников выставки, оригинальная развеска, органичное соединение станковой живописи, графики и скульптуры с декоративно-прикладным и театрално-декорационным искусством, необычное оформление интерьеров выставки ...»<sup>14</sup>.

Задачей выставки стало ознакомление русского зрителя с искусством прошлого. «В широчайшую программу «Мира искусства», помимо пропаганды современного западного искусства, связи с которым так не хватало нашему художественному миру, входила и пропаганда и, можно сказать, «реабилитация» нашего собственного искусства»<sup>15</sup>, вспоминал М. В. Добужинский. С. П. Дягилев и художники, участвовавшие в организации выставки, пытались сопоставить произведения русских и западных мастеров для полного опровержения распространенного тогда мнения о подражательном характере отечествен-

<sup>12</sup> Дягилев С. П. Подробный иллюстрированный каталог русской портретной выставки за 150 лет. 1700 – 1850 // Мир искусства. 1902. № 9-10. С. 22-23; Толмацкий В. А. Антикварный рынок Петербурга второй половины XIX века. С. 78; Золотинкина И. Николай Врангель, барон и искусствовед // URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6907.php> (ссылка последний раз проверялась – 13.03.2013 г.).

<sup>13</sup> См.: Гаврюшева Т. В. Архитектурно-художественный ансамбль выставки портретов в Таврическом дворце // Музей. М., 1987. Вып. 8. С. 229-236; Басманов А. Е. Старые годы (Эпизоды истории искусства и литературы). М., 1987. С. 60-77; Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 1900 – 1910-х годов. М., 1988. С. 31-37; Науменко Н. В. Дягилев – историк русского портрета // Сергей Дягилев и художественная культура XIX – XX вв.: Материалы первых Дягилевских чтений. Пермь, 1987; Острой О. С. История искусствоведческой библиографии в России (XI – начала XX вв.). Л., 1999.

<sup>14</sup> Северюхин Д. «Выставочная проза» Петербурга: Из истории художественного рынка. СПб., 2003. С. 15. См. также: Лапшин В. П.: 1) «Выставочная проза»: Заметки о собирательстве, рынке и критериях выставочного успеха в конце XIX – начале XX века // Пинакотекa. 1998. № 6-7. С. 61-69; 2) Из истории формирования выставочных экспозиций в России (кон. XIX – начало XX вв.) // Пути и перепутья: материалы и исследования по отечественному искусству XX в. М., 1999. С. 18-51.

<sup>15</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. М., 1987. С. 221.

ного искусства. «Чтобы в наиболее выигрышном виде представить творчество русских художников, был выбран портрет, в котором национальные черты и достоинства русской живописи выступали определеннее, чем в исторической картине или пейзаже»<sup>16</sup>. Хронологически выставка охватывала период от эпохи парсуны до искусства портрета времени правления Николая II, то есть до современности. В предисловии к каталогу выставки С. П. Дягилев писал: «Портреты на выставке размещены по царствованиям, и в каждом царствовании материал, в свою очередь, сгруппирован по художникам, писавшим портреты»<sup>17</sup>.

На выставке в Таврическом дворце были применены все наработки С. П. Дягилева, апробированные на предыдущих выставках<sup>18</sup>. Здесь присутствовали и излюбленные генеральным комиссаром выгородки для деления общего пространства на тематические блоки с разноцветными фонами, и живые цветы, и произведения декоративного искусства, и скульптура. С помощью выгородок грандиозное пространство зала стало возможно разделить на относительно обособленные зоны, каждая из которых должна была представлять то или иное царствование. Автор художественной концепции выставки, А. Н. Бенуа, предложил сделать в центре каждого отсека род тронного места, выделенного драпировками и архитектурными элементами, соответствующими эпохе и общему цветовому решению отсека. В Галерее Отечественной войны 1812 г. Зимнего дворца так был выделен портрет Александра I. Созданный на Таврической выставке экспозиционный комплекс, посвященный портретной живописи эпохи Александра I, схож не только с деталями оформления Галереи 1812 года, но и с залом Александра I в Зимнем дворце, оформленным в 1837 г.<sup>19</sup>

На выставке особое внимание было уделено цветовой драматургии. Ротонда, в которой находились работы петровского времени, была выдержана в темно-зеленых тонах, конец XVIII в. – в густо-красных, первая половина XIX в. – в синих, 1860 – 1870-е гг. – в светло кофейных, последняя комната была серой. Скорее всего, экспозиционеры хотели этим показать, что этап русской истории, начавшийся при Петре I, подошел к концу.

Авторы экспозиции продемонстрировали искусство виртуозного владения пространством. В каждом отдельном случае они находили особые экспозиционные приемы, соответствующие конкретному экспонату и способствующие раскрытию его неповторимых черт. Так, например, для экспонирования картины И. Е. Репина «Заседание Государственного Совета» было создано специальное пространство со стенами и низким потолком. «"Комнатное" пространство, в которое вписывалось полотно И. Е. Репина, понижало его масштаб. Торжественность зрелища исчезала»<sup>20</sup>.

В пространстве данной выставки историзм проявился сразу в двух пластах, логически сосуществующих друг с другом. В первую очередь – это непосредственно само направление – историзм. Как уже отмечалось выше, историзм предполагает скрупулезную точность при передаче бытовых реалий. С этой точки зрения историзм схож с археологизмом, особо четко фиксирующим свое внимание, прежде всего, к деталям, к историческим

<sup>16</sup> Гаврюсева Т. В. Архитектурно-художественный ансамбль выставки портретов в Таврическом дворце. С. 230.

<sup>17</sup> Сергей Дягилев и русское искусство. В 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 192.

<sup>18</sup> См. подробнее: Лучкин А. В. Взгляды С. П. Дягилева на музейное проектирование // Триумф музея? СПб., 2005. С. 306-311.

<sup>19</sup> Васильев А. Русский интерьер в старинных фотографиях. М., 2008. С. 120.

<sup>20</sup> Гаврюсева Т. В. Архитектурно-художественный ансамбль выставки портретов в Таврическом дворце. С. 236.

аксессуара, к вещи, к чертам стиля, характеризующим быт минувшей эпохи. Однако, историзм – явление более широкое, нежели археологизм, в том смысле, что он делает эстетизированным аксессуаром не только вещь, не только реалии быта и культуры минувших эпох, но и историческую фабулу<sup>21</sup>.

Каждая отдельная историческая эпоха, составляющая тот или иной раздел выставки должна была погружать посетителя в соответствующий временной промежуток истории России. Достигалось это не только хронологически верно расположенными полотнами и выделением экспозиционного центра в виде портрета императора или императрицы, но и различными бытовыми деталями (мебель, скульптура, декоративно-прикладное искусство и т.д.). По замыслу устроителей выставки посетитель должен был погружаться в атмосферу эпохи, абстрагируясь от настоящего. Специально для этого и был выбран средовой подход экспонирования.

С учетом всего этого, вполне справедливыми можно считать слова Т. П. Калугиной: «Историзм превратил и изобразительные искусства, как, впрочем, и все окультуренное реальное пространство жизни, в своего рода музей с очень простым линейным маршрутом, хронологической экспозицией и эдакими небольшими музейными разделами, мастерски реконструирующими эпохи: псевдоготика, новый «поздний Ренессанс», шинуазри, второе барокко, второе рококо, восточный стиль, неоклассицизм»<sup>22</sup>.

Вторым же пластом выставки является историзм мышления, проявившийся уже в самом принципе деления экспозиции по царствованиям. Это стало отражением принятой в отечественной историографии модели рассмотрения исторических процессов по царствованиям и определения роли личности в истории.

Однако называть С. П. Дягилева первооткрывателем в этой области было бы неверным. Ярким примером использования отличительных черт различных эпох в экспозиционном пространстве является оформление залов Императорского Российского Исторического музея, основные положения о котором были сформулированы еще в 1873 г.<sup>23</sup>

Согласно проекту создателей Исторического музея в отделке залов должны были присутствовать и прочитываться черты не только тех культур, которые получили развитие на территории будущей России, но и культур территориально от нее отдаленных, но так или иначе повлиявших на русскую. Например, устройство зала раннего христианства было вызвано желанием вскрыть византийско-греческие корни русской культуры и одновременно – оттенить ее своеобразие, показав процесс переосмысления материальных образов. Свообразие эпохи передается в архитектуре посредством декора и орнамента, скопированного с исторических образцов, именно потому, что эволюция культур, эволюция человечества связывается во второй половине XIX в. с эволюцией и процессом видоизменения внешних форм.

Собственно заслуга художников «Мира искусства» сводится лишь к реформированию самого представления о выставке как таковой. Впервые встал вопрос о целостности экспозиционной компоненты. Музейный предмет «говорит» о себе более активно в окружении родственных ему дополнительных экспонатов. «Мирискусниками» был поставлен и достаточно плодотворно разработан вопрос об историчности выставочной экспозиции.

<sup>21</sup> Кисунько В. О. О некоторых чертах становления историзма в русской культуре второй половины XIX в. С. 17.

<sup>22</sup> Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. С. 102.

<sup>23</sup> См.: Смысл и значение Музея имени е. и. в. государя наследника цесаревича. М., 1873.

Создаваемая таким образом по мотивам и на основе подлинных экспонатов прошлого выставочная среда не несет в себе научно достоверные приметы прошедшего времени, является не исторической, а современной создателям. Такая выставка не реконструирует прошлое, а дает бытующее в определенный период представление о нем, создается по нормам своего времени. Как отмечает Н. Г. Самарина: «Научный образ прошлого – это своеобразная его реконструкция, результат не только установления фактов, но и выявление необходимой связи между ними, изучение не только структуры явления, но и функционирование его частей»<sup>24</sup>. Однако эта вновь созданная среда зрительно предельно историзирована и предельно насыщена информацией. Ее носителем является каждый мотив, каждый элемент, каждый завиток орнамента.

Созданная таким образом модель многоплановости и информативности выставки стала эталонной и востребованной. Значение выставки было отмечено как современниками, так и исследователями в наши дни<sup>25</sup>.

Следующий выставочный проект, который обращает на себя внимание своей попыткой ретроспективного показа, – это уже выставка западноевропейского искусства, организованная редакцией журнала «Старые годы». Основной задачей выставки стал ретроспективный показ предметов западноевропейского искусства из частных собраний коллекционеров и антикваров Санкт-Петербурга. В истории выставочного Санкт-Петербурга подобной практики еще не осуществлялось. Как правило, западноевропейское искусство было представлено работами художников рубежа XIX – XX вв., или же персональными выставками художников-современников.

Историзм проявился в выставке не только в виде ретроспекции, но и в виде художественного оформления помещений. Если на дягилевской выставке портретов выгородки создавали иллюзию логического деления пространства на отдельные помещения, то организаторы салона «Старых годов» пошли дальше и стилизовали целые залы. В частности интерес представляет ряд залов, в пространстве которых были воссозданы интерьеры XVII – XVIII вв. Стены этих залов были задрапированы холстами, с изображениями различных архитектурных деталей (пилястр, колонн, картушей и виньеток, окна «Бычий глаз» и т.д.), все это дополнялось подлинной мебелью, предметами декоративно-прикладного искусства, осветительными арматурами, живописными полотнами. Таким образом, создавалась непосредственная иллюзия исторической реальности данных интерьеров. Сам экспонат уже играл не главенствующую или подчиненную роль в выставочном пространстве, он «заговорил на равных» и с художественным решением зала и с основной идеей всей экспозиции. Это стало новым словом в выставочной деятельности. Впервые был разрушен стереотип, выдвинутый еще в середине XIX в., сообразно которому музейные залы оформляются в духе эпохи, представляемой размещенными в них предметами<sup>26</sup>.

К сожалению, выставка была закрыта, фактически не начав работать. Экспозиция размещалась в залах Императорского Общества поощрения художеств и торжественно была открыта 10 ноября 1908 г. В день открытия выставки правление Общества объявило

<sup>24</sup> Самарина Н. Г. Образ прошлого: миф или реконструкция. С. 34.

<sup>25</sup> Шехурина Л. Д. Художественно-исторические выставки начала XX в. ... С. 21. Попытка реконструкции выставки 1905 г. была предпринята в выставочном проекте «Дягилев. Начало», проводимом Русским музеем в рамках международного фестиваля искусств «Дягилев. P.S.». См., напр.: Дягилев. Начало: Каталог выставки. СПб., 2009; Дягилев. P.S.: Программа международного фестиваля искусств. СПб., 2009. С. 28-29.

<sup>26</sup> Кириченко Е. И. Историзм мышления и тип музейного здания в русской архитектуре ... С. 126.

о том, что из-за неудовлетворительного состояния электрического освещения выставка не будет работать до устранения неполадок. На следующий день, 11 ноября, вход на выставку был закрыт, а уже 8 декабря по причине некачественно выполненных ремонтных работ начался демонтаж экспозиции.

13 марта 1911 г. в девяти залах Императорской Академии художеств была открыта Историческая выставка архитектуры. Хронологические рамки выставки охватывали историю архитектуры Санкт-Петербурга от эпохи Петра I до времени правления Николая I<sup>27</sup>.

Организаторами выставки стали члены архитектурно-художественной комиссии «Старый Петербург», часть которых сотрудничала с журналом «Мир искусства» и принимала непосредственное участие в создании дягилевской выставки 1905 г.

Принцип построения экспозиции был полностью перенесен с выставки 1905 г. Экспонаты располагались в хронологическом порядке по царствованиям. На этот раз создатели экспозиции решили обойтись без стилизации залов под эпоху соответствующего императора. Уже сами выставочные залы Академии диктовали условия наполненности экспонатурой. Зачастую это был плоскостной материал (чертежи, портреты, гравюры), но иногда встречалась мебель, созданная в стиле архитектурных памятников (например, неоготика Николая I) и фарфор с изображением архитектуры. Особое место в экспозиции отводилось макетам и слепкам, что создавало целостность экспозиционного пространства. В интегрированной среде Исторической выставки архитектуры, где наравне с предметами, являвшимися свидетелями различных исторических эпох, зачастую были представлены новodelы в виде макетов и слепков, все выше перечисленные экспонаты образовывали единое художественно оформленное целое.

Впервые историзм, лежащий в основе выставки, был направлен не на пропаганду и осмысление прошлого, а на его сохранение и всестороннее изучение. В этом сказывалась теория историзма мышления, сформированная еще романтиками и получившая свое развитие во второй половине XIX в: «Уникальность выставок как самостоятельного типа архитектурного творчества заключена в своеобразной универсальности их функций. Они удовлетворяют всему комплексу человеческих потребностей – материальных и духовных. В этом аспекте социальная функция выставки неотъемлема от высших ценностей категорий своего времени»<sup>28</sup>.

В данном контексте результаты реализации выставки превзошли все ожидания ее авторов. В большинстве своем памятники, на которые было направленно внимание ради их сохранения, были изъяты из регистра рассматриваемых для сноса при реконструкции города в десятые годы XX в.

Завершает череду блестящих ретроспективных выставок проект, вобравший в себя лучшее, что было создано предшествующими выставками, – выставка «Ломоносов и Елизаветинское время». Ее открытие 12 января 1912 г. было приурочено к двум знаменательным датам в истории России: 200-летию со дня рождения М. В. Ломоносова и 150-летию со дня смерти императрицы Елизаветы Петровны.

Комитет по устройству выставки возглавил президент Академии наук Великий князь Константин Константинович, автором научной концепции стал барон Н. Н. Врангель, авторами художественной концепции были назначены Н. Е. Лансере и Г. К. Лукомский.

<sup>27</sup> Шехурина Л. Д. Художественно-исторические выставки начала XX в. ... С. 15-18.

<sup>28</sup> Кириченко Е. И. К вопросу о пореформенных выставках России как выражении исторического своеобразия ... С. 94-95.



По ходатайству Великого князя под выставку были выделены помещения Академии художеств. Уже само название предопределило внутреннюю структуру выставки как: «Искусства и наука, императрица Елизавета и Ломоносов».

Перед создателями выставки встала проблема создания на строго научной основе моделей различных сторон общественной жизни середины XVIII в., которые должны были стать единой картиной эпохи. Вопрос решился путем использования опыта выставки «Старых годов». В общем пространстве залов Академии был выстроен целый ряд небольших помещений, существующих автономно друг от друга, но являющихся частью единой анфилады, залы которой «перетекают» один в другой.

Впервые подобный метод был с успехом опробован на Всемирной выставке в Лондоне 1851 г., когда в общем пространстве Хрустального дворца был возведен целый ряд небольших павильонов. Однако же применение позальной перепланировки всего пространства в оформлении художественных выставок впервые было осуществлено именно на выставке «Ломоносов и Елизаветинское время». Важную роль в этом сыграла организованная С. П. Дягилевым в рамках Осеннего салона в Париже в 1906 г. выставка «Два века русского искусства».

Внутри залов строилась деревянная коробчатая конструкция, которая затем изнутри обтягивалась холстом с изображением интерьера, в пространство которого уже вписывались экспонаты выставки. В отличие от выставки «Старых годов» художники-оформители не создавали интерьеры с типовым набором элементов, характерных для той или иной эпохи, а просто переносили на холст сохранившиеся к началу XX в. интерьеры Елизаветинской эпохи.

Сразу после открытия выставки на барона Н. Н. Врангеля обрушился шквал критики. В статье «Вандалы в Академии художеств» журналиста Н. Н. Брешко-Брешковского «основой образа» стал пресловутый монокль. «Кто же такой генеральный комиссар в самом деле? Культурный человек или варвар? Человек с европейской внешностью и с моноклем – это с одной стороны. С другой – бьет по физиономии престарелого Боткина! <...> Залы Тициановский и Рафаэлевский уже превращены в анфилады низеньких маленьких матерчатых клетушек. Эти клетушки размалевываются под Елизаветинский «стиль» и конечно декадентской молодежью. Эта слюнявая орнаментика, заслоняющая, загораживающая великих мастеров Возрождения, скопированных великими отечественными мастерами, – должна создавать «настроение» <...> Бедная академия, жалкая, беспомощная отразит нашествие бойких самодовольных вандалов в сюртуках и смокингах. Вандалов двадцатого века с моноклями»<sup>29</sup>. Другим ярким образцом подобной публицистики были напечатанные в «Петербургском листке» открытые письма художника И. А. Владимирова: «... злые враги развития русского искусства, всевозможные иностранные выходцы, извращенные декаденты <...> захватили дивные залы академии»<sup>30</sup>.

Фактически такими же нападками со стороны критиков встречалась каждая художественная выставка в независимости от ее художественного решения. Специфическое явление – историзм мышления требовало определенного представления об исторической реальности, ее «лице» и методах анализа и интерпретации. Одной из основных задач ретроспективных выставок было приобщение посетителей к реалиям истории, или к

<sup>29</sup> Цит. по: Золотинкина И. Николай Врангель, барон и искусствовед ...

<sup>30</sup> Там же.

основным чертам, которые, как казалось организаторам выставок, присущи каждой исторической эпохе и неотделимы от нее.

### Информация о статье

**Автор:** Лучкин Алексей Вячеславович – старший научный сотрудник, Россия, Музей-панорама «Бородинская битва», Москва, [luchkin\\_a.v@mail.ru](mailto:luchkin_a.v@mail.ru)

**Заглавие:** Ретроспективные выставки в Санкт-Петербурге: историзм мышления на рубеже XIX – XX вв.

**Абстракт:** Статья посвящена анализу пяти ретроспективных выставок, проходивших в Санкт-Петербурге в начале XX в.: «Выставки русской портретной живописи за 150 лет (1700 – 1850)» 1902 г., «Историко-художественной выставки портретов» 1905 г., «Выставки “Старых годов”» 1908 г., «Исторической выставки архитектуры» 1911 г. и выставки «Ломоносов и Елизаветинское время» 1912 г., возникших благодаря такому художественно-философскому направлению в культуре России, как историзм, а так же историзму мышления, присущему их создателям. Выставки определили собой развитие не только музейно-выставочного пространства Российской империи, но и заложили основы экспозиционной практики современных музеев.

**Ключевые слова:** историзм, историзм мышления, ретроспективные выставки, «Мир искусства», Санкт-Петербург.

### Information on article

**Author:** Lutchkin Aleksey Vyacheslavovich – senior researcher, Russia, Museum-panorama «the Battle of Borodino», Moscow, [luchkin\\_a.v@mail.ru](mailto:luchkin_a.v@mail.ru)

**Title:** Retrospective exhibitions in St. Petersburg: historicism of thinking at a boundary of the XIX – XX centuries.

**Abstract:** Article is devoted five retrospective exhibitions passing in St. Petersburg in the first decade of the XX century: «An exhibition of the Russian portrait painting in 150 years (1700 – 1850)» 1902, «A historical and art exhibition of portraits» 1905, «An exhibition “Old years”» 1908, «A historical exhibition of architecture» 1911 and «Lomonosov and Elizabethan time» 1912, arisen thanks to the direction which has developed art philosophically in culture of Russia – to a historicism and a historicism of thinking inherent in their founders. Exhibitions determined by themselves development not only museum and exhibition space of the Russian Empire, but also laid the foundation for exposition practice of modern museums.

**Key words:** historicism, historicism of thinking, retrospective exhibitions, «Art world», St. Petersburg.