

Алексей Вячеславович ЛУЧКИН / Alexey LUCHKIN

**| Музейная экспозиция конца XIX начала XX века глазами современников. Рождение критики / The Museum Exhibition of the Late XIX Beginning of the XX Century through the Eyes of His Contemporaries. Birth of Criticism |**

Алексей Вячеславович ЛУЧКИН / Alexey LUCHKIN

*ГБУК города Москвы «Музей-панорама «Бородинская битва», Россия  
Экспозиционно-выставочный отдел, сотрудник**State Budgetary Institution of Culture of Moscow "Museum-Panorama "The Battle of Borodino", Russia  
Expositional and Exhibition Department  
Luchkin\_a.v@mail.ru***МУЗЕЙНАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ КОНЦА XIX НАЧАЛА XX ВЕКА ГЛАЗАМИ  
СОВРЕМЕННОСТЕЙ. РОЖДЕНИЕ КРИТИКИ**

На примере истории создания первых экспозиций конкретных музеев конца XIX – начала XX века показано значение использования воспоминаний и переписки современников при изучении эволюции экспозиционной мысли в России, а также зарождения отечественной конструктивной музейной критики.

**Ключевые слова:** история музейного дела, Российская империя, музейная экспозиция начала XX века, Третьяковская галерея, Музей Старого Петербурга, Русский музей, воспоминания и переписка деятелей культуры, «Мир искусства».

**THE MUSEUM EXHIBITION OF THE LATE  
XIX BEGINNING OF THE XX CENTURY  
THROUGH THE EYES OF HIS CONTEMPORARIES.  
BIRTH OF CRITICISM**

In an article on the example of the history of the first exhibitions of specific museums late XIX – early XX century the importance of the use of correspondence and memoirs of contemporaries in the study of the evolution of the exposition of thought in Russia, as well as the birth of the national museum of constructive criticism is shown.

**Key words:** the history of museums, the Russian Empire, the museum exposition beginning of XX century, the Tretyakov Gallery, the Museum of Old Petersburg, Russian Museum, memoirs and correspondence culture, «World of Art».

Художественная критика, укрепившаяся ближе к концу первой четверти XIX века, уже к началу XX века охватила не только все виды изобразительного искусства, но и перешла в музейное пространство, воспринимавшееся современниками как художественное явление<sup>1</sup>. Изначально пристальное внимание было направлено на выставку, как одну из самых мобильных форм

<sup>1</sup> См.: Кауфман Р.С. Очерки истории русской художественной критики: От Константина Батюшкова до Александра Бенуа. М., 1990.

презентации художественного наследия<sup>2</sup>. Причём, интерес вызывали скорее сами произведения искусства, а не окружающее их пространство. С развитием музейного дела в период «Серебряного века» музейная экспозиция попала под пристальное внимание деятелей культуры, ставших активными участниками жизненного процесса музейно-выставочного пространства Российской империи.

<sup>2</sup> Подробнее: Лучкин А.В. Выставка: истоки современности // Музей без барьеров. М., 2013. С. 49-61.



Алексей Вячеславович ЛУЧКИН / Alexey LUCHKIN

**| Музейная экспозиция конца XIX начала XX века глазами современников. Рождение критики / The Museum Exhibition of the Late XIX Beginning of the XX Century through the Eyes of His Contemporaries. Birth of Criticism |**

В отличие от выставки<sup>3</sup>, музейная экспозиция приобрела прикладное значение.

Отличительной чертой мемуаристики конца XIX – начала XX вв. является ее массовость. Как отмечает В. Я. Лаверычев, говоря о мемуарном наследии рассматриваемого периода: «Ни один предшествующий период истории нашей страны не представлен таким количеством воспоминаний»<sup>4</sup>. С этим утверждением сложно не согласиться. Если рассмотреть в количественном выражении все сохранившиеся воспоминания и дневники «Серебряного века», то фактически можно говорить о том, что они сохранились в архиве почти всех деятелей искусства и культуры, начиная от директора императорских театров и заканчивая балериной «Русского балета» Сергея Дягилева.

В данной работе анализу будут подлежать источники личного происхождения представителей объединения «Мир искусства» как активных участников музейного строительства рассматриваемого периода внесших весомый вклад в теорию и практику музейного дела и ставших основоположниками отечественной конструктивной музейной критики.

По своей сути и содержанию тексты воспоминаний художников относятся к типу мемуаров-автобиографий<sup>5</sup>. Если рассмотреть их историю создания и дальнейшее бытование, то фактически все воспоминания «мирискусников» ориентировались на будущих потомков. Сложно выделить из общего временного диапазона, охваченного воспоминаниями, исчерпывающую картину прожитой жизни. Чаще всего структура воспоминаний художников состоит из подбора глав, освещающих отдельные эпизоды жизни, представляя собой

своеобразные мемуарные новеллы. Такой произвольный отбор информации, в соответствии с индивидуальными представлениями мемуаристов проявляется уже в самих названиях воспоминаний «Мои воспоминания», «Автобиографические записки», «Впечатления моей жизни», «Моя жизнь. Автомонография», «Моя жизнь в искусстве» и т.д.

Воспоминания художников объединения «Мир искусства» – сейчас малоизученный источник по истории музейного дела России конца XIX – начала XX века, а самое главное становления отечественной экспозиционной мысли. Но, не смотря на это, данный корпус источников личного происхождения содержит в себе интересные сведения, связанные с созданием таких музеев как: Музей Старого Петербурга (Государственный музей истории Санкт-Петербурга), Русский музей императора Александра III, Третьяковская галерея. Немаловажную роль в ткани воспоминаний занимают сведения, связанные с созданием планов различных музеев и музейных объединений, не получивших своей реализации, но определивших дальнейшее развитие музейного дела страны.

В различный период жизни художников «Мира искусства» вышеуказанные музеи сыграли немаловажную роль во время их практической музейной деятельности. Именно стараниями ряда художников эти музеи стали своеобразными новаторами в области музейного строительства, а сами «мирискусники» превратили их залы в своеобразную музееведческую лабораторию, в стенах которой разрабатывались музейно-экспозиционные инновации, применяющиеся и в современной музейной практике.

В немногочисленных работах, посвящённых истории создания Музея Старого Петербурга, недостаточное внимание уделено анализу такого корпуса исторических источников, как мемуаристика отцов основателей музея<sup>6</sup>. Как правило, обраще-

<sup>3</sup> В данном случае имеются в виду исключительно художественные выставки, тогда как всемирные и технические несли в себе иную функцию.

<sup>4</sup> Лаверычев В.Я. Мемуары, дневники, частная переписка периода империализма // Источниковедение истории СССР XIX – начала XX в. М., 1970. С. 403.

<sup>5</sup> Румянцева М.Ф. Теория истории. М., 2002. С. 260.

<sup>6</sup> Исключение составляет только периодическая печать, в частности журнал «Старые годы». См.: Блинов А. М.



Алексей Вячеславович ЛУЧКИН / Alexey LUCHKIN

## | Музейная экспозиция конца XIX начала XX века глазами современников. Рождение критики / The Museum Exhibition of the Late XIX Beginning of the XX Century through the Eyes of His Contemporaries. Birth of Criticism |

ние к тому, или иному источнику личного происхождения было вызвано необходимостью проиллюстрировать конкретное событие, или показать личный взгляд отдельного лица. Исключение составляет монография, посвящённая Музею Города<sup>7</sup>.

В состав большинства источников личного происхождения членов объединения «Мир искусства» входят различные сведения, касающиеся как правило, истории создания музея, методики его комплектования, принципов экспозиционного показа и т.д. Различные по полноте сведения о Музее Старого Петербурга мы встречаем в воспоминаниях и переписке Александра Николаевича Бенуа, Мстислава Валериановича Добужинского и Анны Петровны Остроумовой-Лебедевой. Источниковедческий анализ этих источников позволяет выявить корпус основных вопросов затрагиваемых в них, процентное соотношение их повторяемости, а также вариативность взглядов авторов на данные вопросы.

Прежде всего, обращение к тем или иным вопросам в воспоминаниях и переписке определяется личностным отношением к ним данного лица. Как писал С. С. Дмитриев: «Индивидуальные свойства автора воспоминаний, дневника, личных писем, так же как индивидуальные качества тех лиц, для которых они непосредственно предназна-

лись, сказываются на содержании, точности, достоверности данных источников и тем самым в значительной мере определяют их объективное научно-историческое значение»<sup>8</sup>.

Так, например, одним из вопросов, поднимаемых в источниках, был вопрос о необходимости создания музея посвященного истории Санкт-Петербурга, а также о просветительской деятельности музея. Безусловно, пальма первенства в данном вопросе принадлежит А. Н. Бенуа, как одному из «отцов основателей» музея. Прямых высказываний Бенуа о музее в «Моих воспоминаниях»<sup>9</sup> не существует, так как повествование заканчивается на событиях 1905 года. Но достаточно полно данный вопрос освещен в его обширной переписке и дневниковых записях. 8 апреля 1907 году М. В. Добужинский писал Александру Бенуа, что в Петербурге было создано Общество друзей Старого Петербурга: «Вас должно очень порадовать возникающее тут (Санкт-Петербург – А.Л.) Общество друзей Старого Петербурга. «Зачинатель» – конечно, Вы с «Миром искусства». Вот когда вызревает плод, посеянный Вашими статьями»<sup>10</sup>. А. Н. Бенуа поднимал вопрос о создании музея посвященного истории Петербурга еще в 1905 году на базе экспонатов Историко-художественной выставки русских портретов. Однако данная идея была поддержана только в 1907 году, а краткая концепция музея была дана в газетной статье «Музей Старого Петербурга»<sup>11</sup>. Также переписка Бенуа даёт ценные сведения о методике комплектования музея и о стиле общения художника с обладателя-

«Эти люди были подвижниками...» // Ленинградская панорама. 1988. № 9. С. 38-39; Марголис А.Д. Музей Старого Петербурга // Архитектура Петербурга: Материалы исследований. Ч. 2. СПб., 1992. С. 140–141; Павелкина А. Музей Старого Петербурга // Музей и город. СПб., 1993. С. 10–15; Павелкина А.М. От Музея Старого Петербурга к Государственному музею истории Санкт-Петербурга // От Музея Старого Петербурга к Государственному музею истории Санкт-Петербурга: Труды ГМИ Санкт-Петербурга. Исследования и материалы. Вып. II. СПб., 1997. С. 9-17; Лучкин А.В. Жизнь для музея. Музейная деятельность А.Н. Бенуа // Собор лиц. СПб., 2006. С. 109–116. Кононенко Е.А. Музей Старого Петербурга: Буклет. СПб., 2007.

<sup>7</sup> Попова Г.А. Музей Города в Аничковом дворце. События, судьбы, коллекции. СПб., 1998.

<sup>8</sup> Дмитриев С.С. Воспоминания, дневники и частная переписка // Источниковедение истории СССР / Под ред. И.Д. Ковальченко. М., 1981. С. 343.

<sup>9</sup> Бенуа А.Н. Мои воспоминания. В 2 т. М., 1980.

<sup>10</sup> А.Н. Бенуа и его адресаты. Вып. 2. Переписка с М.В. Добужинским (1903 - 1957). СПб., 2003. С. 26.

<sup>11</sup> Бенуа А.Н. Музей Старого Петербурга // Речь. 1909. № 238. С. 2. См. также: Бенуа А.Н. Музей Старого Петербурга // Бенуа А.Н. Художественные письма 1908 – 1917. Газета «Речь». Петербург. Т. 1. 1908–1910. СПб., 2006. С. 252–257.



Алексей Вячеславович ЛУЧКИН / Alexey LUCHKIN

**| Музейная экспозиция конца XIX начала XX века глазами современников. Рождение критики / The Museum Exhibition of the Late XIX Beginning of the XX Century through the Eyes of His Contemporaries. Birth of Criticism |**

ми коллекций, или предметов, необходимых музею. Например, его переписка с братом известного художественного критика В.В. Стасова, о передаче в дар Музею Старого Петербурга портрета его отца, петербургского архитектора Василия Петровича Стасова<sup>12</sup>.

Если говорить о воспоминаниях Александра Бенуа, то следует в первую очередь обращать внимание на тот факт, что фактически все они создавались в период эмиграции, когда весь архив художника, собранный на протяжении всей его жизни в России остался на родине, тогда как в распоряжении А. Н. Бенуа в Париже осталась небольшая часть переписки<sup>13</sup>. Учитывая этот факт, говоря о воспоминаниях Бенуа, необходимо понимать то, что без использования переписки художника и без ее сопоставления с мемуарным наследием говорить о точности и достоверности мемуарного наследия А. Н. Бенуа как об источнике невозможно. Как отмечает А. Г. Тартаковский, говоря о феномене мемуаристики, «В период их создания автор находится вне той сферы событий и той системы отношений, которые выступают предметом воспоминаний, то ли потому, что события эти уже совершились, всецело относятся к области прошлого, то ли оттого, что участие в них автора по тем или иным причинам было прервано. Наличие временной дистанции (она может колебаться от нескольких недель до целых десятилетий) между совершением события и моментом создания мемуаров нередко заметно влияет на освещение в них прошлого»<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Подробнее см.: Лучкин А.В. Музей Старого Петербурга в воспоминаниях и переписки художников объединения «Мир искусства» // Труды ГМИ Санкт-Петербурга. Вып. 18. Люди и коллекции. 100 лет Государственному музею истории Санкт-Петербурга. СПб., 2008. С. 52-56.

<sup>13</sup> Неоднократно художник говорит об этом в своей работе, посвященной истории создания объединения «Мир искусства». См.: Бенуа А.Н. Возникновение «Мира искусства». Ленинград, 1928.

<sup>14</sup> Тартаковский А.Г. 1812 год и русская мемуаристика. М., 1980. С. 29.

Совершенно другую характеристику деятельности Музея Старого Петербурга и его значения мы находим в воспоминаниях ещё одного основателя и руководителя музея М. В. Добужинского. Сведения по истории Музея Старого Петербурга, в данном случае, являются уже составной частью «Воспоминаний»<sup>15</sup> художника, которые представлены своеобразным комментарием событий, связанных с созданием и деятельностью музея. В них нет определённых деталей, уточнений или других констатаций присущих воспоминаниям лиц непосредственно участвовавших в событиях, в воспоминаниях можно найти лишь небольшой абзац, посвящённый данному вопросу «/.../ не имела успеха выставка – «Старого Петербурга». На ней были показаны старинные изображения Петербурга из коллекций немногочисленных ещё тогда собирателей – С. С. Боткина, кн. Н. В. Аргутинского-Долгорукого, А. Н. Бенуа и больше всего из собрания П. Я. Дашкова<sup>16</sup> – и всё это заполнило оба выставочного зала. /.../ Выставка была одним из стимулов к возникновению у нас в последующие годы культа Старого Петербурга, к появлению множества книг, ему посвящённых, а затем и организации Музея старого Петербурга»<sup>17</sup>. Краткое упоминание о предыстории создания музея можно объяснить тем предположением, что данная деятельность художника была ему не столь интересна как, например, детали личной жизни. Но более правдоподобным объяснением можно считать тот факт, что данный объект воспоминаний включен в неотредактированную часть мемуаров, помещенную наследниками художника в качестве своеобразного приложения к основному варианту уже подготовленного к публикации текста воспо-

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

<sup>16</sup> Как указывает Н.М. Полунина, Мстислав Валерианович сам подарил Музею Старого Петербурга много гравюр с видом города из своего собрания. См.: Полунина Н.М. Кто есть кто в коллекционировании старой России: Новый биографический словарь. М., 2003. С. 150.

<sup>17</sup> Добужинский М.В. Воспоминания. М., 1987. С. 193-194.





Алексей Вячеславович ЛУЧКИН / Alexey LUCHKIN

**| Музейная экспозиция конца XIX начала XX века глазами современников. Рождение критики / The Museum Exhibition of the Late XIX Beginning of the XX Century through the Eyes of His Contemporaries. Birth of Criticism |**

минаний. Однако, данная, небольшая часть воспоминаний, включающая рассказ о музее, насыщена мелкими подробностями не столько личного характера, сколько попыткой документирования событий наподобие записных книжек.

Воспоминания Мстислава Добужинского один из самых любопытных источников связанных с именами художников «Мира искусства». Воспоминания состоят из разделов, отражающих собой наиболее значимые для мемуариста периоды его жизни, представленные небольшими тематическими подразделами. Текст воспоминаний интересен еще и тем фактом, что Мстислав Валерианович рассказывает о своей жизни в пространстве существующей исторической реальности. Как отмечает Л. Н. Пушкарёв «/.../ многие разновидности документов личного происхождения – письма, дневники, мемуары, автобиографии и т.д. – порой именно тем и ценны, что сохранили сведения из личной жизни их авторов, и источниковеду при анализе подобного рода документов постоянно приходится делать поправки на личные вкусы, интересы симпатии автора»<sup>18</sup>. Исходя из этого, можно предположить, что Мстислав Валерианович не считал свое участие в создании Музея Старого Петербурга событием, которое необходимо оставить потомкам в виде страниц воспоминаний. К сожалению, ни источниковедческого, ни палеографического анализа данных воспоминаний не проводилось и делать выводы, какая часть их была написана раньше, какая позже, что имеет редакционную правку, а что является вставной частью подходящей по хронологии, не представляется возможным.

Совершенно особый аспект приобретает данный вопрос в воспоминаниях А. П. Остроумовой-Лебедевой<sup>19</sup>. Взгляд Анны Петровны – это взгляд частного лица, не имеющего отношения к созданию музея, проблемам его ком-

плектования, функционирования и программы просветительской деятельности. Художница делает выводы на основании уже «готового продукта», что иллюстрирует впечатления современников создателей музея о его деятельности.

Следует заметить, что «обычно воспоминания и не притязают на полное, всестороннее, историко-аналитическое и историко-синтетическое освещение лиц, явлений и событий, о которых рассказывают. Назначение их другое – повествование, ведущееся по личной памяти мемуариста на основе собственных впечатлений о тех, или иных событиях, которые ему представляются значительными, о событиях, в которых он сам участвовал или которые сам наблюдал»<sup>20</sup>.

Все вышеизложенное можно применить и к анализу сведений об истории Музея Старого Петербурга, находящихся на страницах воспоминания Анны Петровны: «В этом году (1908 – А.Л.) был организован художественный музей Старого Петербурга. Основателями были В. Н. Аргутинский, В. Я. Курбатов и И. А. Фомин. Архитектор Сюзор любезно предоставил помещение в своей квартире на 11-й Кадетский линии Васильевского острова»<sup>21</sup>. Это всё, что сообщает художница о Музее.

Однако обращает на себя внимание тот факт, что Анна Петровна была приглашена вступить в Общество любителей Старого Петербурга, которое в последствии стало основателем Музея Старого Петербурга. Сохранилось письмо-приглашение, написанное Анне Петровне М. В. Добужинским от 17 апреля 1907 г.: «Дорогая Анна Петровна. Общество архитекторов-художников при Акад. Худож. хочет пригласить Вас как и некоторых наших друзей, в формирующийся кружок обожателей петербургской старины. Одна из задач кружка (в котором из архитекторов –

<sup>18</sup> Пушкарёв Л.Н. Классификация русских письменных источников по отечественной истории. М., 1975. С. 89.

<sup>19</sup> Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. В 3 т. М., 2003.

<sup>20</sup> Дмитриев С.С. Воспоминания, дневники и частная переписка // Источниковедение истории СССР / Под ред. И.Д. Ковальченко. М., 1981. С. 343.

<sup>21</sup> Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. Т. I – II. С. 381.



Алексей Вячеславович ЛУЧКИН / Alexey LUCHKIN

**| Музейная экспозиция конца XIX начала XX века глазами современников. Рождение критики / The Museum Exhibition of the Late XIX Beginning of the XX Century through the Eyes of His Contemporaries. Birth of Criticism |**

Щусев, Фомин, Н. Лансере) – описание, фотографирование и срисовывание памятников старины любимых нами. Если соизволите – напишите мне – я передам завтра же, с заявкой»<sup>22</sup>. А. П. Остроумова-Лебедева приняла приглашение и стала членом Общества любителей Старого Петербурга, с 1909 года входила в совет Музея Старого Петербурга, участвовала в его заседаниях<sup>23</sup>.

Таким образом, корпус источников личного происхождения художников «Мира искусства» можно разделить на две части: личный взгляд самих «отцов основателей» и отражение их деятельности во впечатлениях их близких современников и друзей. На основе анализа этих частей можно проследить динамику развития самой идеи создания музея, а также отражение его деятельности глазами современников, что позволит говорить о том: были ли достигнуты цели и решены задачи, поставленные перед музеем его создателями.

Обращает на себя внимание еще и тот факт, что в приведенных выше источниках мы не встречаем ни одного упоминания об экспозиции созданного музея. По всей вероятности, создатели Музея Старого Петербурга создавали ее непосредственно с учетом их личностных представлений о том, как экспозиционное пространство должно быть сформировано. При таком условии фотографии первой экспозиции музея можно расценивать как дополнительный источник для характеристики экспозиционной мысли представителей «Мира искусства».

Следующий музей, вопрос, о создании которого нашел отражение в воспоминаниях художников «Мира искусства», стал Русский музей императора Александра III. Интересные сведения по этому вопросу обнаруживаются в воспоминаниях Александра Николаевича Бенуа. Художник прини-

мал деятельное участие в создании первой экспозиции музея. А. Н. Бенуа долгое время находился на службе у княгини Марии Клавдиевны Тенишевой, которая пригласила его для создания своей собственной коллекции акварельных рисунков русских художников. В 1898 году княгиня жертвует свою коллекцию Русскому музею императора Александра III; забота о создании экспозиции легла на плечи Александра Бенуа<sup>24</sup>. В своих воспоминаниях художник дает краткие сведения о подготовительных работах, связанных с перестройкой Михайловского дворца под художественный музей. На страницах «Моих воспоминаний» А. Н. Бенуа даёт и ценные сведения о первой экспозиции музея и её значении. Так, можно установить первоначальный состав первых экспозиционных залов, в которые вошли такие шедевры как «Ермак» В. И. Сурикова, «Христос и грешница» В. Д. Поленова, «Поцелуйный обряд» К. Е. Маковского и много другое. Первая экспозиция музея, смешавшая в своих стенах живопись академии и Передвижников, по свидетельству художника производила впечатление чего-то пестрого и не очень утешительного<sup>25</sup>.

Следующее на что обратил внимание художник в своих воспоминаниях, это экспозиция залов посвященных XVIII веку. Александр Бенуа дает не только краткий анализ представленных в зале экспонатов, но и краткую историю формирования коллекции. На сегодняшний день это единственные опубликованные в нашей стране воспоминания деятеля культуры, бывшего современником создания экспозиции музея, что делает их наиболее ценными и интересными для исследователей вопроса развития экспозиционной мысли в России в конце XIX – начале XX века. Эти сведения ценны еще и тем фактом, что художник указывает на противоречия и принципиальные столкновения, к ко-

<sup>22</sup> Письма М.В. Добужинского А.П. Остроумовой-Лебедевой РНБ ОР Ф. 1015. Ед. хр. 568. Л. 6-7.

<sup>23</sup> Лучкин А.В. Музей Старого Петербурга в воспоминаниях и переписки художников объединения «Мир искусства» // Труды ГМИ Санкт-Петербурга. Вып. 18. СПб., 2008. С. 55–56.

<sup>24</sup> Собрание княгини М.К. Тенишевой: К 100-летию Русского музея. СПб., 2008.

<sup>25</sup> Бенуа А.Н. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. М., 1980. С. 201.



Алексей Вячеславович ЛУЧКИН / Alexey LUCHKIN

**| Музейная экспозиция конца XIX начала XX века глазами современников. Рождение критики / The Museum Exhibition of the Late XIX Beginning of the XX Century through the Eyes of His Contemporaries. Birth of Criticism |**

торым приходили комиссия по организации музея и государственная власть в лице императора Николая II. Так, например, Александр Николаевич указывает на вопрос, связанный с экспонированием в музее работ Д. Г. Левицкого, в частности его знаменитых «Смолянок» находившихся в залах Большого Петергофского дворца и представлявших собой наилучший образец портретной живописи XVIII века и о которых большая часть публики не имела ни малейшего представления, но в данном вопросе «.../ комиссия наткнулась на решительный отказ государя, придерживающегося той точки зрения, что во дворцах все должно оставаться в том виде, в каком оно было при его отце (императоре Александра III – А.Л.), и никакие изъятия не должны нарушать ансамбли такого исключительного значения»<sup>26</sup>. Следует отметить тот факт, что русские зрители, получают возможность насладиться творчеством Д. Г. Левицкого только на выставке исторических портретов 1905 года, созданной по инициативе и непосредственном участии все тех же представителей, уже переставшего существовать «Мира искусства».

Исключительный интерес в воспоминаниях Александра Бенуа представляет информация, связанная с экспозицией русской акварели, основанной на коллекции княгини М. К. Тенишевой. Долгое время экспозиция национальной школы акварельного рисунка была представлена в музее именно её коллекцией. Воспоминания А. Н. Бенуа являются едва ли не единственным источником, позволяющим реконструировать и получить представление об этой части экспозиции первого русского музея национально искусства. Поскольку история создания коллекции и ее бытование в стенах Русского музея освещена в полной мере на страницах воспоминаний А. Бенуа, то в настоящее время их можно считать наиболее достоверными

как созданными современником и непосредственным участником<sup>27</sup>.

Интересным фактом, указанным в воспоминаниях А. Бенуа, является упоминание о приезде императора Николая II за день до официальной церемонии открытия музея. Художник встретил императора в первом зале русской акварели, где «Надлежало ему все рассказать про состав собрания, про его характер и значение; я отвечал на его вопросы, а перед некоторыми произведениями происходила более долгая остановка, и между мной и «самодержцем всероссийским» завязывался настоящий «обмен мнений»<sup>28</sup>. Но данный факт, вступает в противоречие с воспоминаниями княгини М. К. Тенишевой, в своих воспоминаниях писавшей, что в день прибытия императора в музей «Из посторонних была я одна как жертвовательница крупного отдела. Его величество милостиво благодарил меня, и я сопровождала его вокруг всего музея. В моем отделе он долго и подробно осматривал каждую акварель, выслушивал мои объяснения и, видимо, остался доволен»<sup>29</sup>. Как видно из этой записи имя А. Н. Бенуа не упоминается вообще, будто бы его и не было в тот день в музее. У этого факта может быть два объяснения. Первое – к моменту открытия музея отношения между Марией Клавдиевной и Александром Николаевичем обострились до такой степени, что никто из них не упоминал друг о друге хотя бы в уважительной форме. Второе – каждый из двух видных представителей культуры эпохи «Серебряного века» хотел показать свою значимость в том факте, что именно он сопровождал последнего императора по музею национально искусства. Единственное, что можно утверждать, так это то, что Александр Николаевич присутствовал в тот день в Русском музее, а воспоминания княгини Тенишевой – один из самых сложных источников по истории музейного дела в

<sup>26</sup> Там же.<sup>27</sup> Там же. С. 202 –203.<sup>28</sup> Там же. С. 203.<sup>29</sup> Тенишева М.К. Впечатления моей жизни. М., 2002. С. 177 –178.

Алексей Вячеславович ЛУЧКИН / Alexey LUCHKIN

**| Музейная экспозиция конца XIX начала XX века глазами современников. Рождение критики / The Museum Exhibition of the Late XIX Beginning of the XX Century through the Eyes of His Contemporaries. Birth of Criticism |**

России в конце XIX – начале XX века для анализа и интерпретации<sup>30</sup>.

Последним крупным музеем, на который стоит обратить внимание в воспоминаниях художников «Мира искусства» является Третьяковская галерея<sup>31</sup>. Наиболее ценные сведения, связанные с этим музеем, относятся к автобиографии И. Э. Грабаря<sup>32</sup>. Воспоминания Игоря Эммануиловича, являются одними из самых выверенных и полноценно достоверных в корпусе источников личного происхождения, касающихся художников «Мира искусства», относящихся к истории музейного дела России. Связано это с тем, что текст воспоминаний писался на материалах личного архива художника, который всегда находился у него под рукой.

В 1913 году Игорь Эммануилович встаёт во главе Галереи Павла Третьякова. Анализируя текст воспоминаний Грабаря можно восстановить картину реэкспозиции музея и его превращение в один из лучших примеров музееведческой мысли. Принимая дела, Грабарь столкнулся с тем, что в галерее полностью отсутствовала какая-либо учетная документация, все сокровища галереи заносились в тетрадь, наподобие амбарной книги, где подчас под одним номером значилась целая витрина экспонатов без указания того, что в ней находится. Лист инвентарной книги, предложенной Грабарем, был разделен на две половины, в левой значительная часть места отводилась для фотографии данного предмета размером 9x12. Ниже писался номер

негатива, и дата, когда снимок был сделан, ещё ниже отводилось место для примечаний, особых замечаний, степени сохранности. Правая часть состояла из инвентарного номера, выставочного номера, названия предмета, материала, техники, размера в сантиметрах (высота, ширина и вес), указания подписей, клейм, марок и т. п., указания места и источника приобретения, времени приобретения (год), цены, дальнейших изменений. Также Грабарем была разработана структура карточек научного описания предмета, повторявшая в основе своей графы инвентарной книги, на оборотной стороне карточки давалось полное описание предметов. «К инвентаризации, – писал Грабарь, – было преступлено уже в 1913 году. Каждое утро нам приносили в зал Совета, превратившийся в мой кабинет и в кабинет хранительский десяток-другой картин, снять которые со стен предписано было накануне. Мы обмеряли их, описывали все дефекты, подписи, надписи и другие приметы на обороте, меняя, если нужно, атрибуции и названия»<sup>33</sup>.

Второй проблемой стало пополнение галереи новыми экспонатами. По заведенным еще Третьяковым правилам, закупка картин разрешалась только с разрешения всего совета. Грабарь же самолично решал эту проблему. При нем в галерею поступили портрет А. С. Пушкина работы О. Кипренского, «Разборчивая невеста» Павла Федотова и работы современных художников, что позволило составить отдельный фонд художников конца XIX – начала XX века<sup>34</sup>.

Помимо пополнения галереи, Грабарь предпринимает попытку создания новой экспозиции музея. Его концепция новой развески картин сводилась к следующему: объединить произведения одного автора, располагая их в хронологическом порядке и свести с подготовительными эскизами там, где это удавалось сделать; или соединить

<sup>30</sup> Лучкин А.В. «Впечатления моей жизни» княгини М.К. Тенишевой. История создания и публикации // Сборник научных трудов студенческого исторического общества: Вып. II. Смоленск, 2006. С. 94–98.

<sup>31</sup> См.: Лучкин А.В. Музей в биографии художника. Музейная деятельность И.Я. Билибина и И.Э. Грабаря // Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых. Материалы и исследования. Вып. VI. Музейные собрания. Исследование, сохранение и перспективы развития: Киров, 2014. С. 106–115.

<sup>32</sup> Грабарь И. Э. Моя жизнь: Автобиография. Этюды о художниках. М., 2001.

<sup>33</sup> Грабарь И. Э. Моя жизнь: Автобиография. Этюды о художниках. М., 2001. С. 255.

<sup>34</sup> Там же. С. 233–272.





Алексей Вячеславович ЛУЧКИН / Alexey LUCHKIN

**| Музейная экспозиция конца XIX начала XX века глазами современников. Рождение критики / The Museum Exhibition of the Late XIX Beginning of the XX Century through the Eyes of His Contemporaries. Birth of Criticism |**

картины, исходя из единства жанра. Кроме того, новая экспозиция строилась по эпохам, по стилистическим признакам и направлениям, наконец, в процессе развески использовались основные правила хранения музейных предметов. «Я составил проект полной перевески на основе историко-художественной последовательности. Начиная с икон, через XVIII и XIX века, я шаг за шагом доводил живопись, скульптуру и графику до наших дней, по возможности без пробелов и перебежек»<sup>35</sup>.

Третьяковская галерея была не единственным музеем, который в 1910-х годах осуществлял реорганизацию своей экспозиции. В 1912 году такому изменению в развеске картин подверглось эрмитажное собрание, тогда же началось историко-художественное переосмысление экспозиции в стенах Русского музея. По такому же пути пошли и европейские музеи во главе с самым передовым музеем на протяжении всего XIX века – Лувром, который долгие годы служил эталоном для подражания и повторения, как в организационном плане (учреждение культуры), так и в плане экспозиционного показа. Третьяковская галерея, таким образом, оказалась музеем, который вступил в эту блестящую плеяду одним из последних.

Идея перевески картин не разделялась большинством современников художника. «Считалось, что в Галерее все должно оставаться в том виде, в каком было в день смерти Третьякова, – писал Грабарь. – Ничего не может быть изменено, ни одна картина перевешена, ни одна скульптура переставлена, ни одно вновь приобретенное произведение нельзя было вешать в старых залах»<sup>36</sup>. И. Грабарю пришлось выдержать целый шквал нападок в центральной прессе, его обвиняли в тотальном разрушении наследия П. М. Третьякова. За период 1916 года, пожалуй, нет ни одной центральной газеты, которая бы не писала о деятель-

ности Грабаря<sup>37</sup>. Разбирательство шло весь 1916 год. В результате, Грабарь не только был оставлен в должности председателя совета, но и получил расширенный бюджет на новые приобретения для галереи, а также разрешение на полное изменение экспозиции по его личному усмотрению.

«Я так давно мечтал изучить все эти сокровища не на расстоянии, не через стекла, а вблизи, вплотную, на ощупь, с собственным исследованием техники, подписи, всех особенностей данного автора, а тут сама судьба отдавала мне все это в руки. Это не служба, не обуза, даже не труд, а наслаждение, сплошная радость»<sup>38</sup>, – писал И. Э. Грабарь. Игорем Эммануиловичем был разработан совершенно новый каталог собрания галереи, изданный в 1917 году и соответствовавший новой экспозиции. Он был снабжен планом этажей галереи, в конце давался алфавитный указатель имен художников. Были даны полные сведения о картине и авторе, приводились данные о технике исполнения, материале и размере произведения, с соблюдением орфографии, воспроизводились подписи авторов. Нумерация произведений впервые давалась по единому инвентарному списку собрания галереи, а не по особой нумерации каждого отдела, как это было раньше, причем каждый рисунок также имел свой номер (раньше нередко один номер имела целая витрина рисунков). Каталог имел подзаголовок «издание двадцать седьмое», что подчеркивало преемственность каталогизационной деятельности галереи. Всего в каталоге было представлено 4060 номеров<sup>39</sup>. Таким образом, с научной точки зрения каталог Грабаря представлял собой издание академического типа и был

<sup>37</sup> См., например: Русское слово. 1916. № 17. 22 января; Вечерние известия. 1916. 26 января; Раннее утро. 1916. 26 января; Биржевые ведомости. 1916. № 15(356). 31 января; Речь. 1916. № 27. 28 января; Утро России. 1916. № 27. 27 января и др.

<sup>38</sup> Грабарь И. Э. Моя жизнь: Автобиография. Этюды о художниках. М., 2001. С. 255.

<sup>39</sup> Каталог художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых. М., 1917.

<sup>35</sup> Там же. С. 253.

<sup>36</sup> Там же. С. 246.



Алексей Вячеславович ЛУЧКИН / Alexey LUCHKIN

**| Музейная экспозиция конца XIX начала XX века глазами современников. Рождение критики / The Museum Exhibition of the Late XIX Beginning of the XX Century through the Eyes of His Contemporaries. Birth of Criticism |**

крупным шагом вперед по сравнению с предшествующими каталогами галереи. Каталоги других крупных музеев того времени – Русского музея (1912 и 1917) и первый иллюстрированный каталог Румянцевского музея (1915) не давали того объема сведений, который включал новый каталог Третьяковской галереи (например, о материале, технике, размерах произведения и т. д.). Этот труд сразу вывел каталогизационное дело галереи на самые передовые рубежи русской науки, став важной вехой в истории Третьяковской галереи.

Новый каталог музея был составлен в лучших традициях концепции «Мира искусства». Он повторял структуру почти всех каталогов крупных выставок, устраиваемых объединением и разработанную бароном Н. Н. Врангелем. Знакомство барона с членами объединения произошло в 1902 году, когда он совместно с А. Н. Бенуа разрабатывал проект организации в Париже ретроспективной выставки русских портретов (проект так и не был реализован)<sup>40</sup>. В 1904 году барон Врангель составляет и издает каталог живописного и скульптурного собрания музея Императора Александра III<sup>41</sup> в двух томах, который и стал основой для каталога Грабаря. В этом каталоге впервые был представлен раздел с биографическими сведениями о художниках, впервые перечень картин давался с указанием размеров и техники письма, сам каталог был составлен не по альбому, а в хронологическом порядке. Все это Игорь Грабарь положил в основу своего каталога, добавив только порядковые номера при перечислении картин, более полно давал описание каждой работы, факсимильно воспроизводил подписи художников и дал схему экспозиции музея.

<sup>40</sup> Врангель Н. Н. Свойство века: Статьи по истории русского искусства. СПб., 2001. С. 248. Можно предположить, что данный проект лег в основу устроенной в 1905 году С.П. Дягилевым Таврической выставки, тем более что Н. Н. Врангель составлял биографический указатель к каталогу данной выставки.

<sup>41</sup> Русский музей Императора Александра III. Живопись и скульптура. Т. 1-2. СПб., 1904.

Как видно из вышеизложенного материалы личного происхождения членов объединения «Мир искусства» – один из наиболее интересных источников по истории музейного дела и эволюции экспозиционной мысли России конца XIX – начала XX века. Однако, относиться к целому ряду источников следует весьма внимательно и осторожно. В первую очередь это связано с тем, что почти все воспоминания художников писались в период их эмиграции где, в большинстве своем они могли полагаться только на собственную память, и небольшую часть архива которую им посчастливилось вывезти из Советской России. В полном объеме их использование возможно только при тщательном сопоставлении с частной перепиской и дневниковыми записями. Исключение может составлять лишь та часть воспоминаний, которая вышла из-под пера «мирискусстников», которые остались после 1917 года в России, и при написании которых, использовался накопленный за всю жизнь личный архив, но и при этом, сопоставительный анализ со сторонними источниками может дать наиболее надежное подтверждение или опровержение выявленной информации по истории музейного пространства Российской империи «Серебряного века».

Введение в научный оборот воспоминаний художников объединения «Мир искусства», позволяет расширить источниковую базу сведений по истории развития музейного дела России. Зачастую все художники в той или иной мере являлись сотрудниками различных музеев Российской империи, что делает их воспоминания содержательными не только с точки зрения современника создания того или иного музея, но и с точки зрения внутреннего взгляда на «музейную кухню» столь разнообразную при реализации проекта создания любого музея.

