

*А. А. Харшак*

**Петр Евгеньевич Корнилов (1896–1981).**

**Творческий путь. Восхождение**

В разном возрасте, на различных этапах научного и творческого пути Петр Евгеньевич Корнилов обращался к фактам собственной биографии. Обращения эти также носили совершенно различный характер. В ряде случаев они представлены в виде конкретного, очень сдержанного списка, почти анкеты, по принципу: дата — событие.

Но есть несколько блокнотов подробных воспоминаний, написанных стремительным, малоразборчивым почерком. К сожалению, работа над ними была остановлена в 60-е годы прошлого века. А жаль.

Кроме перечисленных материалов, сохранился машинописный вариант текста, озаглавленного: «Научный и творческий путь П. Е. Корнилова». Его объем — двадцать пять страниц. Я неоднократно обращался к нему в предыдущих публикациях, несмотря на некоторую «сглаженность» повествования. Цитирую отрывок оттуда и сейчас: «В 1932 году я был приглашен на работу в Государственный Русский музей в Ленинград, в качестве действительного члена его (Русского музея. — А. Х.) и заведующего отделом графики. Старая привязанность к графическому искусству дала себя знать. Наступил третий период в моей жизни и научной деятельности — ленинградский»<sup>1</sup>.

Здесь допущена неточность в названии отдела. Кроме того, всегда педантичный Корнилов не называет конкретной даты своего прихода в музей.

Поэтому привожу строки из другого документа:

«1932 г. 26/VIII — Завед. Полиграфической секцией Художественного отдела Гос. Русского музея. Приказ № 86 § 3. 28/VII 32»<sup>2</sup>

***Харшак Андрей***

***Александрович,***

*заслуженный художник*

*Российской Федерации,*

*почетный член*

*Российской Академии*

*художеств*

*(Санкт-Петербург,*

*Россия)*

Полиграфическая секция. Странное название. Впрочем, и сам отдел графики с 1930 г. назывался Кабинетом полиграфического производства. Он включал в себя две секции — рисунка и полиграфии. Но эти детали известны только специалистам. Преобразования в организационно-административной структуре музея повлекли за собой уход ряда опытных ведущих научных сотрудников, в том числе Всеволода Владимировича Воинова, возглавлявшего отдел графики с 1923 г.

Кроме того, в 1932 г. был арестован Петр Иванович Нерадовский<sup>3</sup>, который с 1909 г. фактически являлся Главным хранителем всего художественного отдела Русского музея.

Вообще, с названиями учреждений культуры в самом начале 30-х годов происходила полная чехарда. Привожу текст, взятый с печатной афиши малого формата, в содержании которой анонсируются выставки на весну 1934 г.: «Музей живописи, скульптуры и графики (бывш. Государственный Русский Музей) — крупнейший художественный музей Советского Союза.» Надо отдать должное Корнилову, что он никогда не помещал такого названия на литографированных малотиражных плакатах организованных им экспозиций. Но об этом позже. А к вопросу о наименованиях добавлю, что Санкт-Петербургский Государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина с апреля 1930 по январь 1933 г. три раза менял свое название. Одно из них звучало так: Институт пролетарского изобразительного искусства Главного управления профессионального образования Наркомпроса РСФСР. Но названия варьировались в зависимости от изменения профильности работы учреждения. А та, в свою очередь, привязывалась к текущему моменту политической и экономической ситуации в стране.

В предыдущем материале я уже упоминал вступительную статью Вячеслава Полонского<sup>4</sup> в сборнике «Мастера современной гравюры и графики» (ГИЗ, 1928 г.), в которой он отводил искусствам графическим главенствующую роль в деле приобщения к культуре народных масс. Но этот процесс, по его мнению, должен проходить через взаимосвязь искусства и производства, что становилось возможно только путем широкого тиражирования художественных, идеологически выдержанных образцов, а значит, через полиграфию.

Поэтому графический факультет Ленинградского высшего художественно-технического института в 1929 г. преобразовывается в полиграфический с введением газетно-журнальной и фото-технической специализаций. Что же касается классических дисциплин — гордости российской графической школы — таких, как гравюра и офорт, — они просто ликвидируются.

Результатом перемещения акцентов от проблем сугубо художественных на производственно-полиграфические стала остановка ведения учетной музейной документации графических коллекций Русского музея. Привожу отрывок из докладной записки заведующей секцией рисунка Екатерины Петровны Старосельской от 31 ноября 1931 г.: «...Из 50 129 поступивших рисунков остается не заинвентаризированными более 30 000. При

этом поступления последних лет (10 000) даже не имеют никакой документации и хранятся без топографии — по памяти <...>. Два инвентаризатора успевают учесть и обработать в год не более 3500 экспонатов по секции рисунка. Столько же вписывают в инвентарь и по секции гравюры»<sup>5</sup>.

В этот сложнейший период застоя и шатаний Петр Евгеньевич Корнилов принимает под свое начало полиграфическую секцию отдела графики Русского музея.

За его плечами был опыт работы в Казанском Центральном музее и Музейном отделе Татарского Народного Комиссариата Просвещения (1921–1930), а также организация музейного дела в Бухаре (1930–1932). Но в чем его компетентность была, без преувеличений, быть может, самой высокой в стране — это организация графических и историко-научных экспозиций, которых они совместно с П. М. Дульским провели в Казани более тридцати. Причем, отвечавший за контакты именно с ленинградскими художниками Корнилов организовал выставки таких мастеров, как П. А. Шиллинговский, Г. С. Верейский, Д. И. Митрохин, Е. С. Кругликова, В. Д. Замирайло и А. П. Остроумова-Лебедева, которые стали его близкими друзьями. Возможно, что авторитетное мнение именно этих художников сыграло решающую роль в приглашении П. Е. Корнилова на работу в Русский музей. Но уверен, необходимо было согласие еще одного человека, чтобы такое назначение состоялось. Это Всеволод Владимирович Воинов (1880–1945). Он проработал в отделе графики с 1922 г., сменив на этом поприще Д. И. Митрохина. Воинов — личность уникальная. Человек разносторонних знаний, подлинный интеллигент, историк искусства, художник, писатель, общественный деятель. Он окончил историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета



**В. В. Воинов. «Русский музей. Садовый фасад», ксилография (1926)**

**В. В. Воинов. «Автопортрет», ксилография (1933)**

в 1904 г., одновременно обучаясь в рисовальной школе Общества Поощрения Художеств. Работал в Эрмитаже, сначала в канцелярии, и только потом — в отделе гравюры и рисунка до 1922 г. Именно к началу двадцатых относится его знакомство с Корниловым. Вот строки из воспоминаний последнего: «Общение с Библиографическим обществом сблизило нас и, даже после моего отъезда из Ленинграда, В. В. Воинов не терял меня из виду в глубокой провинции: писал и просил произведения, работы. Когда я приезжал в Ленинград, я бывал у него. Его квартира выходила фасадом в Михайловский парк...

В. В. Воинов сыграл в моей жизни большую роль, за которую мне хочется высказать в день его светлой памяти, большую благодарность»<sup>6</sup>.

Таким образом, мы видим, что Воинов был в курсе музейно-выставочной деятельности Корнилова в Казани и получал от него каталоги. Возможно, глядя на них, у него возникла идея выпуска подобных изданий по материалам экспозиций в Русском музее. Он начал ее осуществление каталогом выставки И. А. Соколова (1890–1968), проходившей в 1926 г. Но строгую графическую элегантность каталоги Воинова обрели через год, когда отделом графики были организованы выставки В. В. Матэ и «Русская ксилография за 10 лет».

Здесь можно по-настоящему говорить о многогранности таланта Всеволода Владимировича. Он был и составителем, и автором серьезных вступительных статей, и автором оформления, причем не только шрифтовых элементов, но и декоративных виньеток, выполненных им в технике ксилографии для каждого издания. Идентичность композиций обложек говорила о предполагаемой серийности.

После прихода в отдел Корнилова одной из первых персональных экспозиций стала выставка Д. И. Митрохина, но в каталоге, изданном к этому событию, Петр Евгеньевич скромно обозначил себя в выходных данных как технического редактора, тактично уступив написание статьи своему старшему коллеге и наставнику. Так в отделе графики Русского музея интеллигентно, без эксцессов, произошла смена руководства.

Забегая вперед, скажу, что уже 9 января 1934 г. выходит письменное распоряжение ученого секретаря художественного отдела музея т. Петрова об объединении секции рисунка с секцией полиграфии, и возглавить новую структуру поручается Корнилову. Отделом графики Петр Евгеньевич Корнилов руководил до февраля 1954 г.

Естественно, как и любым советским учреждением, Русским музеем руководили дирекция, партком и местком, которые вырабатывали стратегию согласно распоряжениям Комитета по делам искусств СНК СССР. И отдел графики принимал активное участие во всех масштабных мероприятиях и проектах, организуемых музеем. В первую очередь, это были такие значимые выставки, как «15 лет ИЗО Искусства РСФСР» (осень 1932 г.), «Первая выставка Ленинградских художников» (апрель-июнь 1935 г.), «А. С. Пушкин в изобразительном искусстве» (1936 г.), масштабная экспозиция «Цветной станковый эстамп» (1936 г.), «XX лет Великой Социалистической Революции» (ноябрь 1937 г.).

Русский музей вел большую культурно-просветительскую работу среди различных социальных слоев населения — рабочих, военнослужащих, студентов, школьников и др., которая выражалась в организации экскурсий, лекций, методических занятий.

Но существование любого индивида в условиях Советского государства требовало еще и личной общественной активности. И в подтверждение того привожу текст следующего содержания:

«ОТЗЫВ

Дан от Местного Комитета Государственного Русского музея Заведующему Отделом Графики тов. Корнилову Петру Евгеньевичу в том, что он за время работы зарекомендовал себя, как хороший производственник и общественник; с интересом и желанием выполнял поручения по общественной линии: был членом Локального бюро С. Н. Р. (Бюро секции научных работников. — А. Х.), работал в агитколлективе в предвыборные кампании, редактировал стенгазету и проч.

Председатель Месткома

(Елистратова Е. Ф.)

Секретарь Месткома

(Алексеева В. В.)

Печать, подписи<sup>7</sup>»

Таковы были реалии времени и системы. Отмахнуться от них было невозможно. И все-таки сотрудники отдела под руководством Корнилова выделили для себя два главных направления научной и практической деятельности, ставших основополагающими вплоть до



Е. С. Кругликова  
«П. Е. Корнилов. Силуэт»  
(1932)



Афиша юбилейной выставки работ  
Е. С. Кругликовой.  
Худ. Н. А. Павлов, литография (1934)

начала Великой Отечественной войны. Это приведение в порядок системы учета экспонатов и организация небольших персональных и тематических графических экспозиций. И если по первому разделу у музея был накопленный десятилетиями опыт, то, пожалуй, по выставочной работе равных Корнилову не было.

Привожу неполный перечень экспозиций, созданных при его непосредственном участии в первые годы работы:

Д. И. Митрохин. 30 лет творческой деятельности. 1933 г.

Они знакомы уже 10 лет. Вместе работали над книгой «Русские гравюры. П. А. Шиллинговский», выпущенной в Казани в 1926 г., специально для которой Митрохин написал «Заметки об офорте», а годом раньше в Казани прошла его первая персональная выставка.

Выставка гравюр Ленинградских художников, посвященная теме: «Строительство СССР» в Государственном Бухарском музее. 1933 г.

Это — дань уважения любимой Бухаре, откуда Корнилов вынужден был неожиданно уехать, но где, согласно выписке из протокола № 4 Заседания Научного совета музея от 28/I-1933, он был оставлен членом Научного совета музея и его представителем в Ленинграде.

К выставке малым тиражом была напечатана литографированная афиша, текст которой начинался как лозунг: «Братский привет трудящимся Востока!»

В 1934 г. прошла «Выставка гравюры и литографии ленинградских художников за 1933 год» и «Герои Гоголя в изобразительном искусстве», а также персональные экспозиции: «Игн. Нивинский»<sup>8</sup>.



Афиша выставки гравюр ленинградских художников в Бухаре, 1933 г.



Пригласительный билет на выставку «Печать и полиграфия за 15 лет», подписанный Э. Ф. Голлербахом, 1932 г.



**Ю. П. Великанов.**  
Из цикла «На производстве»,  
гравюра на линолеуме (1932)

«Н. Н. Герардов»<sup>9</sup>.

«Е. С. Кругликова. 40 лет творческой деятельности».

Посмертная выставка работ художника Юрия Великанова<sup>10</sup>.

Выставка Н. В. Алексеева<sup>11</sup>.

О последних двух я должен сказать подробнее. Юрий Петрович Великанов (1904–1934) — явление совершенно уникальное в российской графике. Он немного не дождал до своего тридцатилетия, оставив после себя огромное количество произведений в технике рисунка, акварели, гравюры, литографии, монотипии и масляной живописи.

Он учился в Высшем художественно-техническом институте (далее — ВХУТЕИН) у В. Д. Замирайло и Д. И. Митрохина, когда графическим факультетом руководил П. А. Шиллинговский, но в 1929 г. был отчислен, не сдав в период сессии двух общеобразовательных экзаменов.

На его прошение о восстановлении была наложена резолюция с такой формулировкой: «Учитывая, что тов. Ю. П. Великанов обще-

ственной ценности для ВУЗа не представляет, что будучи в лагерях, называл их “концентрационными”, за время пребывания в институте проявил себя как замкнутый индивидуалист — не общественник, оставить постановление правления от 22 июня с. г. в силе»<sup>12</sup>.

А может быть, ему повезло, что его исключили? И в творчестве «индивидуалист замкнутый» стал индивидуалистом раскованным, создав один за другим многоплановые, динамичные, монументальные графические циклы. Он уезжает на Кавказ, рисует в Баку, в Сухуме, в Тифлисе. Причем яркие декоративные акварели, сделанные в обезьяньем питомнике, у него чередуются со сдержанными черно-коричневыми рисунками нефтепромыслов Баку. Даже тенистые аллеи Детскосельского парка, где он провел в санатории последние месяцы жизни, получают у него какими-то взрывными и стремительными.

Но высшим достижением, на мой взгляд, в творчестве Юрия Великанова стала индустриальная тема. Он возвращается в Ленинград и работает с натуры на заводе им. Марти в литейных, сборочных, кузнечных и котельных цехах. Он делает огромные монстровидные

конструкции главными героями своих композиций. Они с трудом умецаются в рамках рабочего поля листа, вытесняя самих рабочих, чьи неуклюжие, угловатые силуэты буквально копошатся в узком пространстве между ними.

Те же настроения владеют художником в работе над серией акварелей из литографий «Строительство Свирской ГЭС». Разница лишь в том, что в них больше воздуха, стихии. И стихию эту укрощают не люди, а мощные машины и механизмы.

Великанов ушел из жизни 26 января, а уже 23 июня 1934 г. в Русском музее на его выставке, организованной Петром Евгеньевичем Корниловым, состоялся вечер памяти художника, на котором выступали старшие коллеги, воздавая ему должное.

Всеволод Воинов, в частности, сказал: «...в искусстве линолеума это первоклассный мастер, другого, равного ему я не знаю»<sup>13</sup>.

Думаю, что Корнилов не зря торопился. Выставка Великанова состоялась в конце июня, а в августе в Москве торжественно открылся Первый съезд советских писателей, провозгласивший социалистический реализм обязательным методом советской литературы, а затем и культуры в целом. Оценка произведений искусства со стороны партийного руководства резко ужесточилась.

Пришелся бы ко двору такой взгляд художника на индустриализацию страны? Не уверен. Думаю, Корнилов это понял. Доказательство тому — почти полное забвение творчества Великанова до 2011 г.

Именно тогда московский галерист, издатель и коллекционер Ильядар Галеев организовал его выставку, собрав работы из музеев и частных собраний, и выпустил роскошный альбом, отразивший все многообразие достижений художника. Именно там впервые была опубликована статья Корнилова, часть выступлений из стенограммы вечера, посвященного памяти мастера, и выдержки из книги отзывов, оставленных неравнодушными посетителями. Весь этот материал бережно хранился в архиве семьи ученого.

В том же 1934 г., и тоже в январе ушел из жизни другой замечательный художник-гравер — Николай Васильевич Алексеев. Он был на десять лет старше Великанова. Был не столь многообразен в своем творчестве, ограничив круг своих интересов книжной иллюстрацией в технике ксилографии. И снова реакция Корнилова почти мгновенна. Выставка гравиур Алексеева проходит в Русском музее в марте-апреле 1934 г., то есть через три месяца после кончины художника.

Какое-то шестое чувство, помноженное на отточенный вкус, говорит ему, что такое искусство надо показывать, пока это еще возможно, пока «двери не захлопнулись».

Корнилов успел. Выставка состоялась. Ее сопровождал тоненький буклетик с его вступительной статьей. Через год отдельным изданием вышел альбом иллюстраций к роману М. Горького «Мать» — последняя работа Алексеева. Далее — на протяжении десятилетий — умолчание. Лишь отдельные статьи в художественной периодике.



Такие корифеи искусствознания, как А. А. Сидоров<sup>14</sup>, А. Д. Чегодаев<sup>15</sup>, В. Н. Ляхов<sup>16</sup>, специально занимавшиеся проблемами книжной графики советского периода, в своих основных трудах имени Алексеева даже не упоминали.

О нем вспомнила Г. Л. Демосфенова в 1956 г., анализируя иллюстрации Кукрыниксов<sup>17</sup> к роману «Мать»: «...в иллюстрациях Н. Алексеева, весьма интересных своей попыткой дать развитие образа Ниловны и реалистическую обстановку романа. Однако, эти последние все же весьма схематичны и, главное, пронизаны каким-то мрачным, давящим чувством, совершенно чуждым произведению Горького»<sup>18</sup>. А Кукрыниксы в своих воспоминаниях рассказывали, сколько замечаний они получили от Горького, когда только приступили к серии рисунков к его роману «Жизнь Клима Самгина». Не знаю, видел ли Алексей Максимович гравюры Алексеева, но предполагаю, что согласиться с такой трактовкой он не мог.

Собственно как художник Алексеев раскрылся в последние пять лет жизни. Именно в этот период им были созданы масштабные иллюстративные циклы к роману «Игрок» Ф. Достоевского, произведениям К. Федина «Города и годы» и «Старик», к «Мертвым душам» и «Тарасу Бульбе» Н. Гоголя.

Его метод гравирования я не могу причислить ни к московской школе В. Фаворского, ни к ленинградской школе П. А. Шиллинговского. Для него важно не виртуозное изящество ксилографского штриха, а характерные черты, мимика, жестикация персонажей. Его композиции иногда очень многофигурны, особенно в сюжетах к роману Федина.

Их образная структура часто перекликается с немецкими экспрессионистами, когда это касается темы Первой мировой войны. Сам же Константин Федин очень высоко ценил творчество Алексеева. В статье «Памяти художника» он писал: «Алексеев был нашим современником не только потому, что жил в одно время с нами. Он сложился после революции и в значительной мере представлял собою новый тип художника советской действительности. Он был лишен предрассудков богемных кругов о “чистом искусстве”, и прикладные формы, “презренное ремесло” он поднимал до высоты искусства»<sup>19</sup>.

Я ни в коем случае не хочу утверждать, что Петр Евгеньевич Корнилов стремился поддерживать художников, чье творчество не укладывалось в рамки официального восприятия.

Его графические пристрастия формировались, как уже говорилось, в мастерской Шиллинговского, под влиянием Митрохина, Верейского, Кругликовой, Остроумовой-Лебедевой. Внимание и поддержка художников классического направления были для него естественными. Он их понимал, любил, собирал их произведения. Но он также понимал широту границ реалистического искусства, несмотря на жесткие попытки государства сузить его границы.

А начало 1934 г. ознаменовалось для отдела графики экспозицией: «Портреты В. И. Ленина в гравюре и литографии», приуроченной к 10-летию со дня смерти вождя. На удивление, выставка получилась очень камерной. Было представлено всего 27 произведений

семнадцати авторов. Видимо, графическая иконография Ленина еще не получила такого массового развития, как в последующие десятилетия советской власти.

Естественно, что такая активная научная и выставочная деятельность, сопровождавшаяся выпуском малотиражных авторских и типографских афиш, буклетов и каталогов, была возможна только в обстановке искреннего, непоказного энтузиазма и единомыслия. Именно такая атмосфера сложилась в отделе графики уже в середине 30-х годов.

Татьяна Алексеевна Дядьковская, Наталья Васильевна Петошина, Екатерина Петровна Старосельская, Константин Евтихиевич Костенко и другие научные сотрудники при деликатном руководстве Корнилова смогли осуществлять не только любые проекты в рамках основной музейной программы, но выдвигать и успешно проводить собственные мероприятия по популяризации графического искусства России.

Именно на плечи этих людей легла основная нагрузка по консервации, сохранению, эвакуации графических сокровищ музея с самых первых дней Великой Отечественной войны и страшных лет блокады Ленинграда. Но этому героическому периоду я собираюсь посвятить отдельный материал.

На протяжении двух десятилетий Петр Евгеньевич Корнилов работу в Русском музее считал главной и основной. Но так уж сформировал себя этот человек, что его научная и организаторская активность всегда оказывалась востребованной на разных направлениях. И прежде чем приступить к описанию его деятельности вне стен музея, необходимо хотя бы коротко напомнить о перипетиях борьбы за культуру как сферу идеологического влияния в тот период.

Корнилов пришел в отдел графики в конце августа 1932 г. А 23 апреля, то есть за четыре месяца до этого, вышло постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», ликвидировавшее все ассоциации, группы и течения в литературе, живописи, музыке и архитектуре. В том числе Ассоциацию художников революционной России (далее — АХРР) и Российскую ассоциацию пролетарских писателей, несмотря на их близость к партийному курсу. Этим документом партия и государство полностью подчиняют себе культурно-художественную жизнь в стране.

АХРР была самой многочисленной организацией, включавшей наиболее значимых художников, декларировавших реалистический метод и революционное содержание своего творчества. Но стабильного единства не было даже там.

В этой связи привожу отрывок из воспоминаний Исаака Израилевича Бродского<sup>20</sup>, художника, которого связывали близкие дружеские отношения с высшими руководителями Советского государства: «...Здоровая реалистическая живопись, понятная трудящимся массам и любимая ими, всегда находила горячую поддержку у Орджоникидзе, противника всяческих формалистических влияний и шарлатанства в искусстве. Я чувствовал его заботу обо мне и с благодарностью вспоминаю об этом человеке большой души и хорошего сердца.



**И. И. Бродский на Металлическом заводе в г. Днепродзержинске 5 сентября 1936 г.  
Фото В. В. Стрекалова**

Помню мое свидание с ним в период, когда склочники из АХРР всячески травили меня и даже исключили из Ассоциации. Я обратился за помощью к товарищу Орджоникидзе, который был тогда наркомом РКИ и советского контроля. Григорий Константинович внимательно выслушал мой рассказ о тех репрессиях, которым я подвергался, и сказал:

— Напрасно вы волнуетесь! Пишите такие же картины, как вы писали до сих пор, а мы вас в обиду не дадим; вас очень любят и ценят массы.

Затем он спросил у меня фамилии тех, кто возглавлял нападки на меня, чтобы вызвать этих людей и с ними серьезно поговорить. Вскоре Наркомпросом была образована специальная комиссия, которая рассмотрела все обстоятельства дела и реабилитировала меня.

Товарищ Орджоникидзе был большим другом советских художников, и мы обязаны ему очень многим»<sup>21</sup>.

О Бродском хочу сказать отдельно, тем более что приведена цитата столь тенденциозного характера. Личность этого выдающегося мастера многими воспринимается очень однобоко, его место в истории искусств определяется как место официального правительственного живописца. При этом забывается, что он был тонким лирическим пейзажистом и автором блистательных портретов близких ему людей. В восприятии творчества своих современников Бродский также проявлял и широту взглядов, и определенную смелость. Чего только стоит его письмо в редакцию «Красной газеты» в защиту П. Н. Филонова<sup>22</sup>: «Я считаю — и это не одно только мое мнение, — что Филонов, как мастер-живописец, является величайшим не только у нас, но и в Европе, и в Америке. Его производственно-творческие приемы — по краскам, подходу к работе и по глубине мысли — несомненно наложат отпечаток на мировую живопись, и наша страна может им вполне заслуженно и законно гордиться» («Красная газета», вечерний выпуск, 25 ноября 1939 г.<sup>23</sup>)

А вот эпизод, который приводит сам Корнилов. Ему приходилось встречаться с Бродским и в Академии художеств, и на заседаниях экспертно-закупочной комиссии Комитета по делам искусств при СНК СССР в Ленинграде в конце 30-х годов: «Однажды была отклонена очень красивая картина М. В. Нестерова<sup>24</sup>, помеченная 1920 годом. Был изображен пейзаж с горами и рекой. По реке плывет лодочка с двумя монахами. Вокруг головы одного из них нимб святого. Некоторым членам комиссии казалось не очень удобным приобретать картину с религиозным оттенком, принадлежащую кисти советского художника.

Иногда мы собирались всей комиссией у И. И. Бродского в его квартире на площади Искусств, д. 3 для решения некоторых предварительных вопросов. В одно из таких посещений я увидел холст М. В. Нестерова (“Тихие воды”), висящим на стене лестницы, ведущей в мастерскую художника. Глаз собирателя не мог упустить интересную по живописи вещь замечательного художника, хотя и с запоздалой тематикой»<sup>25</sup>.

Среди произведений живописи из коллекции Бродского достаточно упомянуть только холсты Бориса Григорьева<sup>26</sup>, чтобы убедиться в разносторонней объективности его взглядов на искусство.

11 октября 1932 г. выходит постановление ВЦИК и СНК РСФСР «О создании Академии художеств». А в 1934 г. Бродский назначается ее директором (должности Президента тогда еще не было). Под его руководством начинается решительная реорганизация всего учебного процесса в Институте живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии художеств (далее — ВАХ). Такое название у института с 1 января 1933 г. Ликвидируются дисциплины производственной направленности, методику свободного образования сменяют твердые принципы традиционной российской художественной школы.

В числе новых приглашенных преподавателей и соученик Бродского еще по Одесскому художественному училищу — Павел Александрович Шиллинговский. Сначала он руководит живописной мастерской, а с 1935 г. назначается Директором института и заместителем

директора Академии. Вот какую надпись оставил ему Бродский на обратной стороне репродукции собственного фотопортрета: «Павлу Александровичу Шиллинговскому — старому, хорошему другу, замечательному художнику и моему новому заму в день назначения на сей почетный пост.

Надеюсь, что наша совместная работа в Академии художеств даст еще большие показатели и поставит нашу Советскую Академию художеств на еще большую высоту.

С любовью, И. Бродский  
2/II 35»<sup>27</sup>

Но Корнилов приходит в Академию еще раньше. В конце 1933 г. его привлекают в комиссию по разработке концепции создания Научно-исследовательского института ВАХ. Временные рамки были установлены достаточно жесткие. Об этом говорят протоколы заседаний рабочей группы, которых только с 9 по 26 декабря состоялось шесть.

А 8 января 1934 г. уже проводилось совещание, которое постановило:

«Принять меры к открытию Института Архитектуры к 15/I–34 г.

Института Живописи, Скульптуры и Графики — для теоретических кабинетов к 25/I–34 г. и кабинетов специальных в 50 % составе к I/II–34 г. при условии предоставлений помещений и штатных единиц»<sup>28</sup>.

По утвержденной организационной структуре института, он должен состоять из шести кабинетов, каждый из которых разрабатывал свои специфические задачи:

Кабинет общей теории изобразительных искусств.

Кабинет истории изобразительных искусств.

Кабинет живописи.

Кабинет скульптуры.

Кабинет графики.

Кабинет фото-анализа с производственным отделением реставрации и консервации художественных объектов.

Для решения научно-практических проблем архитектуры планировалось создание отдельного института.

В данном материале я не ставлю задачу проследить путь развития каждого отделения, но сконцентрирую внимание именно на Кабинете графики, который за четыре года существования сыграл значительную роль в развитии и решении творческих, научных и образовательных проблем графического искусства не только Ленинграда, но и ряда регионов страны.



Эмблема Кабинета графики

В ходе организационных заседаний именно Корниловым были сформулированы задачи, стоящие перед Кабинетом графики. Вот как они выглядели в документе:

«V. Кабинет графики

Организует изучение художественно-графического наследия прошлого, достижений графического искусства капиталистических стран и графических достижений творческих групп СССР. Эти исследования в конечном итоге должны быть направлены на повышение качественной стороны современной графической продукции.

Перечень тем:

Проблема оформления современной книги: набор, книжные украшения, форзац, переплет, суперобложка

Современный плакат и производственная графика. Задачи и пути развития

Современная детская книга

Проблема современной художественной иллюстрации в книге

Станковая графика на данном этапе

Шрифт. Теория и практика вопроса

Оригинал для репродуцирования

Творческая граверная техника и применение ее в современной полиграфии

Акциденция и ее роль в художественной печати

Создание художественной печатной формы

Новые материалы в граверной технике

Проблема национальных форм в графическом искусстве СССР

Критическое усвоение графического наследия СССР и капиталистических стран (монографическое изучение эпох, школ, групп и отдельных мастеров)

Примечание:

При Кабинете организуется мастерская по углубленной, выпуклой, плоской гравюре и типография. Фото-механические репродуктивные проблемы ставятся на оборудовании полиграфических производств»<sup>29</sup>.

А теперь для краткости и фактологической убедительности изложения материала, приведу два пункта из «Справки о работе П. Е. Корнилова в Академии Художеств», которая была ему выдана в 1938 году после ликвидации Кабинета графики:

«...4. С 1-го марта 1934 г. было приступлено к организации графической мастерской Кабинета работниками, рекомендованными тов. Корниловым П. Е., т.т. Н. А. Павловым, И. П. Королевым и В. А. Успенским.

5. С 1-го апреля 1934 г. тов. Корнилов П. Е. приступил к организации Кабинета графики, был утвержден Заведующим последнего»<sup>30</sup>.

После апрельского Постановления ЦК ВКП(б), ликвидировавшего все объединения и ассоциации в культурно-художественной жизни страны, стали создаваться профильные



**Художники и научные сотрудники Кабинета графики. Слева направо сидят: П. Е. Корнилов, П. И. Львов, В. А. Успенский, С. А. Павлов, К. И. Рудаков. Стоят: Е. Г. Лисенков, М. В. Доброклонский, Н. А. Павлов. 1935 г.**

творческие союзы. Ленинградское отделение Союза советских художников было организовано 2 августа 1932 г. Его первым председателем был избран Кузьма Сергеевич Петров-Водкин (1878–1939), а председателем секции Графики (или, как она тогда именовалась, секции Графиков) стал Дмитрий Исидорович Митрохин.

И вот, 3 января 1934 г. на расширенном заседании бюро секции (вот неугомонный народ — Новый год только что встретили, и уже заседают) Корнилов делает сообщение о создании в структуре Научно-исследовательского института ВАХ Кабинета графики. Информация была встречена с долей заинтересованной настороженности. Возник ряд вопросов. Говорилось, в частности, о необходимости привлечения членов секции к деталям разработки планов создания Кабинета. А П. А. Шиллинговский даже высказал сомнение в том, что намеченное будет осуществлено, и что проведенная работа комиссии не напрасно сделана. Но ответы и доводы Петра Евгеньевича были хорошо аргументированы, и на заседании бюро мероприятия по организации Кабинета были одобрены.



**В печатной мастерской Кабинета графики.  
Слева направо: Н. А. Павлов, В. А. Успенский, П. И. Львов, П. Е. Корнилов. 1935 г.**

Нельзя забывать, что в это время Шиллинговский еще не был приглашен в Академию, и понятно, что он достаточно ревниво воспринял известие о том, что первые шаги, пусть только теоретические, по возрождению графической мастерской сделаны без него.

Действительно, в этих первых шагах теория преобладала. Можно составить какие угодно перспективные планы, но без специальной материально-технической базы занятия офортом, литографией и гравюрой невозможны. Я уже писал, что эти классические дисциплины были ликвидированы в 1929–1930 гг., что послужило причиной ухода П. А. Шиллинговского с факультета.

В описываемый период не существовало и самого графического факультета.

Уникальное оборудование частично было передано в Москву, что-то было уничтожено, но какую-то часть удалось спасти Е. С. Кругликовой. Сначала она вела офортный кружок при Академии художеств, а позднее ее «приютил» Дом санитарной культуры на улице Ракова (ныне Итальянская), где удалось организовать офортную студию.





**Г. С. Верейский.**  
**Портрет Н. А. Павлова, литография (1937)**

практиков. И не просто профессионалов, но энтузиастов, веривших в успех задуманного мероприятия.

И Корнилов сумел сгруппировать вокруг себя таких людей.

Коротко представлю тех, кто стоял у самых истоков создания Кабинета графики.

Николай Александрович Павлов (1899–1968). Учился во ВХУТЕИНе. Закончил в 1927 г. графический факультет по отделению офорта под руководством Е. С. Кругликовой. Свободно владел всеми графическими техниками. С 1936 по 1941 г. преподавал офорт в графической мастерской под руководством П. А. Шиллинговского.

Иван Павлович Королев (1888–1942). Учился во ВХУТЕИНе. Закончил в 1927 г. графический факультет по отделению офорта под руководством Е. С. Кругликовой. Сотрудничал с журналами «Чиж» и «Еж». В 1941–1942 гг. работал в объединении «Боевой карандаш».

На месте остались только два больших офортных станка немецкой фирмы «Karl Krause» из-за своей непомерной тяжести. По крайней мере, на фотографии 1935 г. они фигурируют. Один из них потом перекочевал на улицу Герцена в Союз художников. Второй остался в Академии.

На этом станке печатали свои произведения очень многие художники-графики. В их числе был и мой отец. А в 70-х годах прошлого века внучка Петра Евгеньевича Корнилова — Наташа, я и наши сокурсники переняли эстафету у старших поколений. Станок в мастерской графического факультета действует и сейчас.

Корнилов был подлинным знатоком искусства графики и отлично разбирался во всех тонкостях ремесла, от создания печатной формы до различных способов получения оттиска. Но даже при его неумной энергии и организаторских способностях создание новой структуры было невозможно без участия художников, профессионалов-

Владимир Александрович Успенский (1892–1956). Художник-график. Посещал офортную студию Е. С. Кругликовой в Доме санитарной культуры. Работал в техниках офорта, гравюры и литографии. С 1936 г. преподавал в Графической мастерской под руководством П. А. Шиллинговского. Немного позднее, по инициативе Корнилова, к работе Кабинета графики были привлечены двое ученых — специалистов в области истории графики из отдела гравюры Государственного Эрмитажа — Михаил Васильевич Доброклонский (1886–1964) и Евгений Григорьевич Лисенков (1885–1954). Они были редакторами-составителями научного альманаха «Гравюра на дереве» в конце 20-х годов. Доброклонский в период блокады Ленинграда исполнял обязанности директора Эрмитажа. Был членом-корреспондентом Академии наук СССР.

Этому маленькому коллективу практиков и теоретиков, энтузиастов-единомышленников удалось невероятное. В кратчайшие сроки были собраны, налажены и приведены в рабочее состояние офортные и литографские станки, подготовлены необходимые исходные материалы, многие из которых и по сей день являются дефицитными. И завертелось!

Для характеристики деятельности Кабинета графики, а это всего четыре года, можно было бы хронологически, по разделам, перечислить выставки, научные сообщения, уникальные издания, афиши и многие другие творческие достижения, ставшие неотъемлемой частью истории графического искусства Ленинграда первой половины XX столетия. Этот материал пунктуально собран Петром Евгеньевичем Корниловым и бережно хранится в архиве его семьи.

Но мне хотелось бы здесь подойти к описанию атмосферы, царившей в мастерской, с более эмоциональной точки зрения. Я уже говорил, что приоритетной для Корнилова всегда была работа в Русском музее. Фундаментальная государственная структура, коей всегда был музей, часто регламентировала организационные инициативы и творческие идеи, которые были необходимой составляющей в деятельности ученого. Возможно, поэтому живая творческая среда, возникшая в стенах Академии, на период 1934–1938 гг. оказалась ему по духу ближе тех задач, которые приходилось решать в отделе графики.

Вот как он сам охарактеризовал эту ситуацию:

«...Работу в Академии художеств приходилось мне вести, совмещая основную работу по руководству Отделом графики в Русском музее. Но в целом эта работа была полезна обоим учреждениям: укреплялась связь музея с высшей художественной школой, а материалы музея раскрывались как наследие для художников-практиков, как традиции в современности»<sup>31</sup>.

Если развить идею взаимной полезности для обеих структур, я бы сказал о чертах фундаментальности научных работ в Кабинете графики, несомненно, пришедших из Музея, и об оживлении просветительской, лекционно-выставочной деятельности в стенах Отдела на площади Искусств.



**Н. А. Павлов. Пригласительный билет, литография (1935)**

му рисовальщику. Он всегда откликался на просьбы Петра Евгеньевича, и большинство приглашений на памятные вечера, проводившиеся отделом графики Русского музея и Кабинетом графики Академии, нарисованы Павловым.

Сегодня, благодаря этим уникальным свидетельствам, мы прослеживаем вехи в художественной графической жизни Ленинграда в 1930-е годы прошлого столетия, и несомненно, что ее активизация связана в первую очередь с именем Петра Евгеньевича Корнилова и кругом его единомышленников и друзей.

Одним из самых активно работающих в мастерской художников стал Константин Иванович Рудаков (1891–1949). Его знакомство с Корниловым состоялось еще в 1932 г., то есть почти сразу после переезда последнего в Ленинград. Знакомство вскоре переросло в тесную дружбу, а после кончины Шиллинговского в 1942 г., Рудаков сделался для Корнилова ближайшим соратником и товарищем. Это был блестящий рисовальщик, акварелист и иллюстратор, занимавшийся в студии Павла Петровича Чистякова (1832–1919) — учителя И. Е. Репина, В. А. Серова, М. А. Врубеля. А затем прошедший школу Д. Н. Кардовского (1866–1943).

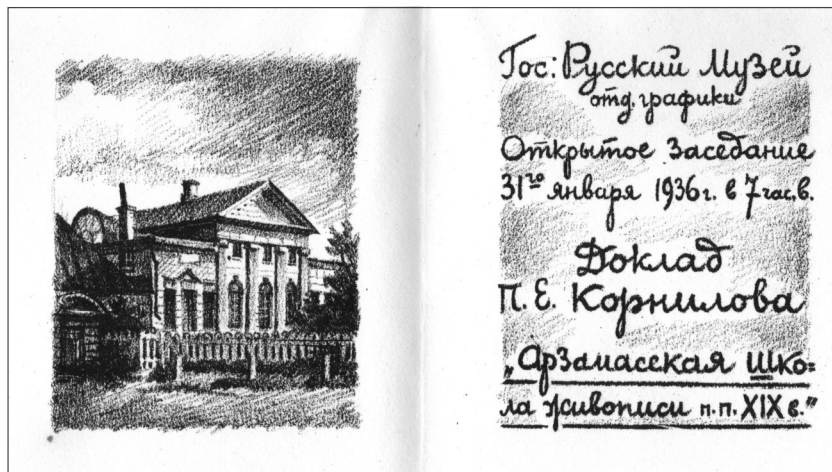
С 1936 г. Рудаков — преподаватель графической мастерской. Как о педагоге, о нем ходили легенды. С трепетным восхищением рассказывали о нем такие мастера, как И. Т. Богдеско (1923–2010), В. М. Звонцов (1917–1994), А. И. Харшак (1908–1989).

Несомненно, для Кабинета графики была характерной наглядная, практическая, мобильная деятельность по созданию художественных произведений различной тематики. Приоритетом были камерные выставки, сопровождаемые обсуждением и докладами. Далее — исследовательская работа с различными графическими техниками, и в результате — малотиражные издания: альбомы эстампов, рукотворные сброшюрованные книги и т. д. Заседания проводились регулярно, и почти каждое сопровождалось уникальным авторским приглашением и афишей, печатавшимися чаще всего литографским способом. Тираж обычно не превышал тридцати экземпляров.

Если это была персональная экспозиция здравствующего художника, то он сам делал себе и билет, и афишу. Если же намечалось мероприятие ретроспективного, мемориального характера, то чаще всего Корнилов обращался к Николаю Александровичу Павлову — опытному



Н. А. Павлов. Пригласительный билет, литография (1937)



Н. А. Павлов. Пригласительный билет, литография (1936)

Именно в мастерской Кабинета графики была начата знаменитая рудаковская серия литографий к произведениям Г. де Мопассана.

Но нельзя анализировать происходящее даже в одном из видов изобразительного искусства, вне контекста событий, определяющих жизнь в государстве. Напоминаю, что первые реальные, практические шаги по созданию Кабинета графики были сделаны в апреле 1934 г. А 1 декабря того же года в Ленинграде, в Смольном, был убит Сергей Миронович Киров.

Киров был не просто руководителем Ленинградской Областной организации ВКП(б) и Секретарем ЦК. Он был любимцем партии и всей страны. И уже через год в своем отчете о деятельности Кабинета за прошедший 1935 год и в планах на следующий, 1936-й, Корнилов пишет: «Первая годовщина утраты близкого нам С. М. Кирова дала первый итог. В его иконографии — работы И. И. Бродского, Яр-Кравченко, Горбунова, Овсянникова и др. и работы Кабинета Графики В. А. Х. — папка автогравюр Н. А. Павлова, вышедшая в авторском оформлении 29 ноября 1936 г.

Заседание, отметившее грандиозные задачи, которые стоят перед художниками по созданию образа С. М. Кирова, подвело итоги созданному. Была единодушно отмечена большая работа Н. А. Павлова, много и усиленно работавшего над образом тов. Кирова, пользуясь своими натурными зарисовками с него в 1934 г.»

И далее, через страницу: «В плане Кабинета были намечены темы: “Социалистический Ленинград”, “Строительство СССР”, “С. М. Киров” и “А. С. Пушкин” — по линии создания станковых эстампов»<sup>32</sup>.

Требования по созданию произведений четкой идеологической направленности все жестче звучали от партийного руководства страны, и коллектив печатной мастерской не мог не поддерживать этих призывов. 22 апреля 1935 г. приказом по ВАХ при Кабинете графики создается Научный совет, состав которого иначе как звездным назвать нельзя. Возглавлял его П. А. Шиллинговский; кроме инициативной группы, занимавшейся возрождением студии, в него вошли Г. С. Верейский, В. М. Конашевич, Е. С. Кругликова, А. П. Остроумова-Лебедева, Д. И. Митрохин, Н. Э. Радлов, К. И. Рудаков, С. К. Исаков, Н. А. Тырса. Включены были и москвичи: А. И. Кравченко, И. Н. Павлов, А. А. Сидоров и В. А. Фаворский. Создание такой научно-организационной структуры говорило об авторитете и высокой роли, которую сыграл Кабинет в развитии графического искусства страны.

К 1936 г. число художников, работавших в студии, значительно расширилось. Причем цеховым кругом Секции графиков дело не ограничивалось. Литография увлекла архитектора Е. И. Катонина (1889–1974), который создал цикл пейзажей по итогам путешествия на Кавказ. Наведывался в студию и его коллега-профессор А. С. Никольский (1884–1953). Будучи уже признанным классиком, впервые прикоснулся к литографскому камню живописец Аркадий Александрович Рылов (1870–1939), а А. Н. Самохвалов (1894–1971) работал в мастерской над серией иллюстраций к комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума».

Шла подготовка к 100-летней годовщины со дня гибели А. С. Пушкина. К этой дате Кабинет графики осуществил выпуск пяти папок авторских эстампов под общим названием «Пушкинский временник». Издания объединили под одной обложкой самых разных авторов, создавших произведения в офорте, литографии и гравюре. Сейчас эти папки являются вожделенным раритетом для коллекционеров и библиофилов.

На этих страницах уже говорилось, что организаторская и просветительская деятельность П. Е. Корнилова были востребованы на разных направлениях. Его энергия и инициатива проявлялись в любой возможности донести до слушателей и зрителей информацию о друзьях и коллегах, чье творчество он уважал и любил. Поэтому Дом художника, располагавшийся по адресу: Кирпичный пер., д. 6/11, стал еще одним местом, где ученый проводил свои встречи и читал лекции.

Вот как вспоминал атмосферу, царившую там, народный художник СССР, академик Юрий Михайлович Непринцев: «С января 1934 года в существующем при Горкоме ИЗО Доме художника было избрано новое правление (председатель И. И. Бродский, члены Е. М. Чепцов, М. Г. Манизер и др.)... Эти люди, известные мастера, могли с естественной товарищеской простотой общаться с нами, начинающими, не подчеркивая ни разность возраста, ни разницу в положении, ни свое значение в нашем изобразительном искусстве»<sup>33</sup>.

Под крышей Дома художника проводились мероприятия самой различной направленности: политические, музыкальные, спортивные, научно-познавательные и, конечно, выставочные.

Я привожу здесь дословно несколько формулировок, взятых выборочно с календарных афиш, чтобы можно было прочувствовать атмосферу времени.

«Март 1934 г.

7. — Семейный вечер кооператива ИЗО

12. — Гете и “Эпоха бури и натиска”

лектор Пумянский Л. В.

13. — II вечер самоотчетов художников.

Творческий вечер худ. Дормидонтова и Павлова

Отв. деж. т. Рязанская

14. — Вечер женского творчества, посвященный Международному Женскому дню

Отв. деж. т. Пумянский Л. В.

24. — Командное шахматное состязание Дома Художника и КЭБ ГОМЭЦ’а

Отв. деж. т. Пуцилло

30. — Представители клубов советской интеллигенции в гостях у художников

В программе: концерт, конкурсные зарисовки гостей

Отв. деж.: засл. деят. иск. т. Бродский и т. Попков

Май 1934 г.

14. — Встреча мастеров спорта с мастерами изо-искусства, организуемая Домом Художника, совместно с ОБЛСОВЕТОМ ФИЗКУЛЬТУРЫ и ред. газ. “СПАРТАК”

Отв. деж. худ. Серов и т. Серый

15. — ТОВАРИЩЕСКИЙ СУД

Над неплательщиками по займу I года II-й пятилетки

Отв. деж. т. А. О. Гингер

20. — 40-летие худож. деятельности художницы-офортистки Е. С. Кругликовой

Отв. деж. Прохоров

При Доме Художника организуются:

Самодеятельные кружки

Театрализованный ДЖАЗ-ОРКЕСТР

Оркестр народных инструментов

Сольных выступлений (пение, рояль, скрипка и т. д.)

Запись для художников в канцелярии».

Декабрьская афиша за 1934 год вышла под лозунгом: «Советская власть — самая мощная в мире — да здравствуют советы!»

«6. — Траурный вечер, посвященный памяти Сергея Мироновича Кирова

Доклад т. Стириус

Воспоминания художников:

Заслуж. деят. иск. М. Т. Манизера,

т.т. Синявера, Гурвича, Горбунова, Энея.

Отв. деж. засл. деят. иск. М. Т. Манизер».

(Так два раза и напечатано — М. Т. Манизер, хотя он был Матвей Генрихович.)

«13. — Беседа писателя Константина Александровича ФЕДИНА с художниками

Чтение отрывков из II части “Похищение Европы”

Зарисовки писателя художниками.

Отв. деж. худ. —

31. — Товарищеская встреча 3-го года второй пятилетки (по специальной записи)

Подробности в билетах».

И в этой же декабрьской афише:

«5-го января 1935 г.

“Одежду на суд художников”

(верхнее дамское платье и детская одежда)

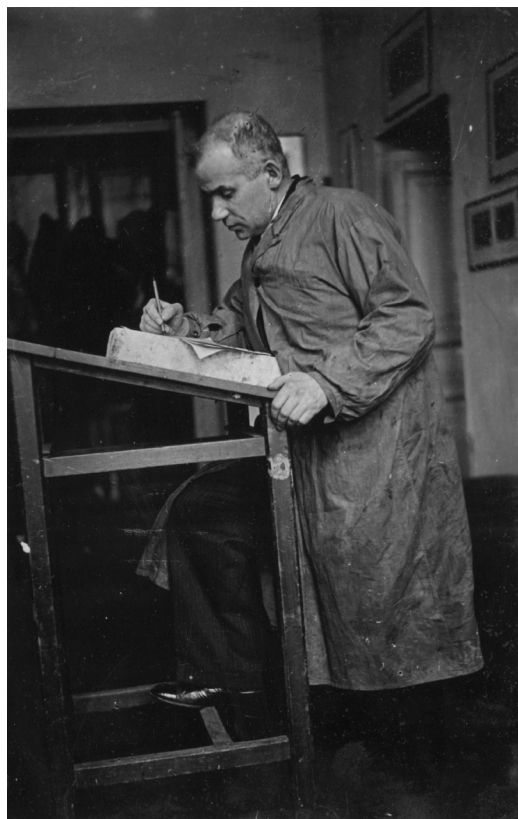
Второй вечер просмотра продукции фабрик Ленодежды, Пассажа, ДЛХ, магазина № 12  
Вход по специальным приглашениям

Ответ. деж. худ. Е. П. Якунина и А. И. Агулянский».

Фамилия Корнилова в этих календарных планах встречается неоднократно. Она и в анонсе «Вечера воспоминания об умершем художнике-графике Н. А. Алексееве», и «Творческого вечера Константина Федоровича Юона», и, естественно, на вечере, посвященном работе Кабинета графики Академии художеств. Это были не заказные лекции «для галочки». Он с радостью делился тем, что хорошо знал, ценил и любил.



**К. И. Рудаков**  
**«Портрет И. И. Бродского»,**  
**бумага, карандаш (1938)**



**К. И. Рудаков**  
**в литографской мастерской**  
**Кабинета графики**



Несмотря на колоссальную загруженность, служебную и общественную, Петр Евгеньевич не прекращал научной работы, где главной его целью было завершение фундаментального исследования об Арзамасской школе живописи, начало которому было положено еще в студенческие годы в Петрограде. Также он писал очень много небольших вступительных статей к каталогам выставок и продолжал обрабатывать и публиковать материал, накопленный в поездках по Средней Азии.

Его достижения в этой области были отмечены. Корнилов получает персональное приглашение, подписанное Наркомом Просвещения А. Бубновым для участия в III Международном Конгрессе по Иранскому искусству и археологии, который проходил с 11 по 16 сентября 1935 г. в Ленинграде, в Государственном Эрмитаже. Там же была открыта грандиозная выставка, в которой, кроме советских музеев, приняли участие музеи Ирана, Лувр, Американский институт иранского искусства и археологии и частные коллекционеры. Среди экспонатов, представленных Музеем Восточных Культур, были и материалы из Термеза, полученные в результате раскопок в 1927–1928 гг., в которых Корнилов принимал непосредственное участие. На Конгрессе он встретил много давних знакомых. Особенно радостной была встреча с Борисом Петровичем Денике. Не виделись они давно.

А в самом конце того же 1935 г. для Петра Евгеньевича Корнилова произошло еще одно знаменательное событие. 30 декабря состоялось заседание Квалификационной Комиссии по присвоению званий и ученых степеней ВАХ. Среди присутствующих были И. И. Бродский и П. А. Шиллинговский. В повестке дня стоял вопрос по рассмотрению кандидатур старших научных сотрудников Государственного Русского музея для присвоения им степеней без защиты диссертации. Среди них была кандидатура Корнилова. В постановлении звучало: «Представить к утверждению в ученой степени кандидата искусствоведческих наук по Истории Русского Искусства (графика) без защиты диссертации»<sup>34</sup>.

Но положительного решения Высшей аттестационной комиссии придется ждать еще около трех лет.

1936 год начался тревожно. 28 января Центральный орган ЦК ВКП(б) — газета «Правда» — публикует статью «Сумбур вместо музыки», разгромившую оперу Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова». Статья не была подписана, что означало выражение официальной точки зрения на культуру в целом. В ней, в частности, говорилось: «...Левацкое уродство в опере растет из того же источника, что и левацкое уродство в живописи, в поэзии, в педагогике, в науке»<sup>35</sup>.

20 февраля «Правда» публикует материал «Какофония в архитектуре», а 1 марта добирается до художников, причем — ленинградских.

Главный шквал безудержной ругани обрушился на Владимира Васильевича Лебедева (1891–1967), чье имя, безусловно, стоит первым в числе создателей советской детской книги.

Основным нападкам в выражениях, граничащих с базарной бранью, подверглись иллюстрации Лебедева к книге С. Я. Маршака «Сказки, песни, загадки», вышедшей в издательстве «Академия».

Одной фразой характеризовалась работа другого замечательного мастера: «В этом же издательстве “Академия” художник Конашевич испачкал сказки Чуковского»<sup>36</sup>.

Это был приговор, жестоко изменивший всю дальнейшую судьбу Лебедева. Он замкнулся в себе, и его творчество разделилось на два периода — до публикации статьи и после нее.

Конашевич (1888–1963) как-то легче сумел адаптироваться в новых условиях. Он сконцентрировал свое внимание на детской книге, акварельных пейзажах и натюрмортах, которые пронизаны нежным поэтическим настроением.

Но каким бы страшным ни было это событие в жизни двух выдающихся художников, в период раскручивания маховика массовых репрессий в стране все могло закончиться гораздо более трагически. И если с Лебедевым у Корнилова были отношения добрые и взаимоуважительные, то с Конашевичем его связывала настоящая многолетняя дружба. И Петр Евгеньевич доказал это, несмотря на определенный риск. Привожу отрывок из его воспоминаний: «Конашевич в Академии художеств работал с момента основания графического отделения и до 1929 года, когда был ликвидирован графический факультет.

Когда в 1936 году по инициативе кабинета графики Всероссийской Академии художеств было предложено восстановить учебную мастерскую (переставшую существовать в 1929 году), во главе которой снова встал П. А. Шиллинговский, мы с ним ездили в Павловск к Конашевичу для приглашения его по старой традиции вернуться в Академию художеств, в графическую мастерскую, и вести там занятия по литографии.

...Но от приглашения профессорствовать в новой графической мастерской отказался по причине загруженности творческими заказами. Он боялся, что, по своему обыкновению, будет очень привязан к учебной работе, и у него останется мало сил и времени для собственного искусства»<sup>37</sup>.

Но я несколько нарушил хронологию событий.

Учебные процессы в возглавляемой Бродским Академии сложились в строгую систему классического художественного образования. Мастерскими института руководили профессора Б. В. Иогансон (1893–1973), В. И. Яковлев (1893–1953), А. А. Осьмеркин (1892–1953), Р. Р. Френц (1888–1956), П. М. Шухмин (1894–1955), М. Г. Манизер (1891–1966), В. А. Синайский (1893–1968), А. Т. Матвеев (1878–1960) и другие видные художники. Руководил мастерской и П. А. Шиллинговский, но живописной. Ни факультета графики, ни графической учебной мастерской в структуре института в первой половине 30-х годов не было. И вполне понятно, что блестящий мастер, опытнейший педагог, один раз уже сохранивший в 20-е годы классическую графическую школу — Павел Александрович Шиллинговский, мечтал о возрождении в стенах Академии процессов обучения графическим дисциплинам.

Платформа для этого была создана Кабинетом графики.

И вот, на заседании Научного совета 5 июня 1936 г. он выступил с проектом создания учебной графической мастерской на базе имеющихся и успешно функционирующих площадей и оборудования. Необходимость такого решения объективно созрела.

Нельзя забывать, что Шиллиновский в эти годы является директором института, и Бродский ему полностью доверяет. Хотя это факторы субъективные, но думаю, что они сыграли свою роль в быстрой реализации обоснованных предложений.

Так или иначе, но уже 19 сентября 1936 г. мастерская начала свою деятельность. Заслуженно ее возглавил Шиллинговский. Этим же числом в качестве профессора в мастерскую был назначен Иван Яковлевич Билибин (1876–1942), который только три дня назад на советском теплоходе «Ладога» прибыл с семьей из Антверпена в Ленинград после почти двадцатилетнего отсутствия.

Ответственность за это назначение полностью взял на себя Бродский. Он прекрасно понимал, как много может дать студентам художник высочайшей культуры, каким и был Билибин. Хотя среди некоторых преподавателей были сомнения в целесообразности такого шага.

«Искусство наше шагнуло вперед, а Билибин — это уже перевернутая страница старой книги», — говорил профессор Н.

На это Бродский ответил: «Если Билибин — страница старой хорошей книги, то, по моему, эту книгу полезно прочитать еще раз»<sup>38</sup>.

Вместе с Шиллинговским и Билибиным в мастерской стали преподавать К. И. Рудаков, ученик В. В. Матэ — Л. Ф. Овсянников (1880–1970), В. А. Успенский и Н. А. Павлов.

Кроме действительно реальной необходимости открытия в Ленинграде графической образовательной структуры, была еще причина столь форсированного развития событий.

Ровно через месяц после начала работы мастерской, а именно 17 октября 1936 г., в Ленинграде открылось Всесоюзное методическое совещание по художественному образованию, организованное по инициативе Всесоюзного Комитета по делам искусств при СНК СССР. Оно продолжалось три дня. Заседания проходили по секциям под председательством ведущих профильных специалистов: С. В. Герасимов — живопись и рисунок; М. Г. Манизер — скульптура; С. К. Исаков — история и теория искусств; П. Е. Корнилов — графика.

При этом нельзя забывать, что Корнилов не являлся преподавателем в системе Ленинградского Института живописи, скульптуры и архитектуры ВХУТЕМАС, но его авторитет в сфере графического искусства был настолько высок, что это не помешало руководству Академии поручить ему вести работу секции.

В том же 1936 г. произошло еще одно назначение, подтвердившее заслуги Корнилова на поприще служения искусству графики. Он был включен в состав Ленинградской экспертно-закупочной комиссии Комитета по делам искусств при СНК СССР, заседания которой проходили в Эрмитаже. В разное время членами этой комиссии были такие видные художники

и искусствоведы, как И. И. Бродский, И. А. Орбели, Г. С. Верейский, М. Г. Манизер, А. Т. Матвеев, В. Ф. Левинсон-Лессинг и другие. Ее состав периодически обновлялся, но Корнилов проработал в ней до 1948 г.

Уже в который раз считаю не лишним напомнить: главным местом своей деятельности ученый считал Русский музей, в котором он в тесном контакте со всеми сотрудниками отдела вел скрупулезную методическую научную работу по совершенствованию системы хранения и каталогизации всего графического собрания.

Чтобы наглядно представить характер творческой атмосферы, царившей в коллективе, приведу выдержку из «Краткого отчета о научной работе отделения Графики Г.Р.М. за 1937 год».

Открытых заседаний было проведено 7, на которых было зачитано 15 сообщений (далее — перечень авторов докладов).

Открытыми заседаниями именовались те, на которые приглашались искусствоведы, художники и архитекторы, не состоявшие в штате музея. На таких слушаниях были зачитаны сообщения одиннадцати авторов, причем пять из пятнадцати докладов принадлежали П. Е. Корнилову.

Кроме открытых, проводились также и секционные заседания, на которых слушались научные сообщения только сотрудников отдела графики. Таковых было проведено 16, и на них было зачитано 21 сообщение (далее — перечень авторов).

И опять Петр Евгеньевич лидирует. Он сделал 6 докладов, тогда как остальные — по 1, по 2 и по 3. Вот уж действительно — руководитель показывает пример.

Теперь тематика. Цитирую данные из отчета:

«Из общего числа докладов (36)

На материале искусства XVIII – н. XIX вв. — 11 докладов

2-ой пол. XIX в. — 6 докладов

Эпохи империализма — 6 докладов

Советск. — 7 докладов

Народов СССР — 1 доклад

Библиографических — 3 доклада

Итоговых (орган.) — 2 доклада»<sup>39</sup>.

Отдельно хочу обратить внимание на то, какие разделы русской графики были отнесены в 1937 г. к искусству эпохи империализма.

Снова обращаюсь к данным из отчета: «Эпоха империализма, в порядке освоения наследия, отложившегося в собрании Г. Р. М., — послужила материалом для работ А. Н. Савинова — по рисункам “Мира искусства”, К. Е. Костенко — по графике “М. И.”, Т. А. Дядьковской — по театральным рисункам “М. И.” и М. А. Рудницкой по поздним передвижникам.



**И. Я. Билибин. Приблизительно 1916 г.**

1919) — как ярком представителе модернизма в этой школе.

Новой главой к изучению гравюры в России 60–90-х годов было сообщение его же о Т. Г. Шевченко и Л. М. Жемчужникове.

В дальнейшем предстоят главы о В. Маковском, И. Репине, В. Поленове и др. Таким образом, этот материал даст очерк по гравюре, предшествующей изучению школы В. В. Матэ. По мысли автора, ему хочется проследить русскую гравюру за весь XIX век.»<sup>41</sup>

Поразительная жажда познания! Причем все, что ученый открывает для себя нового, он старается сделать общим достоянием.

Еще привожу небольшое добавление вне хронологии повествования. Все перечисленные выше художники, занимаясь графикой, отдавали предпочтение технике офорта и, думаю, можно с полной уверенностью сказать, что именно исследования Корнилова в этой области в середине 30-х годов послужили основной для будущей его книги «Офорт в России XVII–XX веков», увидевшей свет в издательстве Академии художеств СССР в 1953 г.

Анализируя платформу развития графического искусства в Ленинграде в 30-е годы прошлого века, нельзя пропустить такое яркое событие, как создание в 1933 г. при Ленин-

Авторы этих работ провели большие переосмотры по своим разделам, освоили их и своими изучениями поделились с товарищами по работе, и тем самым дали возможность сдвинуть с “мертвой точки” изучение этого материала.

Выводы их с пользой будут использованы в экспозиционной работе музея, в вопросе пополнения, исправления инвентарных записей и каталогов»<sup>40</sup>.

Если в Кабинете графики Академии на Университетской набережной, в научных исследованиях Корнилова преобладала тема творчества его современников, то на площади Искусств, в музее, он старался отдавать предпочтение искусству XIX в.

Вот как это зафиксировано в отчете: «П. Е. Корнилов продолжал свое изучение гравюры XIX в., доложил свой итог в виде краткого обзора гравюры школы В. В. Матэ за период с 90-х гг. до 1917 г., выделив в особую главу монографический очерк о Н. Н. Герардове (1873–

градском областном Союзе Советских художников Экспериментальной литографской мастерской.

Об этом подробно рассказывают в своих статьях, опубликованных в альбоме «Ленинградская станковая литография. Довоенный период (до 1941 г.)», петербургский искусствовед Наталья Козырева и москвич Ильдар Галеев — он же создатель альбома.

Оба автора отмечают уникальную атмосферу подлинного творчества, царившую в мастерской, граничащую с некоторой долей вольнодумства, сориентированную на цветную французскую воздушность.

В мастерской не было официальной должности художественного руководителя, но по творческому и возрастному авторитету, по эрудиции, на эту роль как-то естественно выдвинулись Георгий Семенович Верейский (1886–1962), Николай Андреевич Тырса (1887–1942) и Владимир Михайлович Конашевич. Те, кто был моложе, полностью признавали их лидерство.

Верейский обладал великолепной коллекцией французского эстампа (ее большая часть сейчас хранится в собрании Государственного Эрмитажа). Он приносил отдельные листы, показывал их молодым коллегам, охотно делился своими знаниями и информацией. Если обобщенно сравнить визуальное впечатление от графических произведений, созданных в Кабинете графики и в литографской мастерской Союза художников, которая располагалась на улице Герцена, дом 38, то в работах последней явно преобладает цвет. Таких эстампов, как букеты Тырсы, солнечные композиции Пахомова, пейзажи Лапшина, в Академии не было. Зато там преобладала стройная серийность, многопланово раскрывающая одну тему, отклик на исторические даты, внимание к ретроспективному материалу.

Существование Кабинета в рамках Научно-исследовательского института в стенах Академии художеств диктовало следование плану выставок, обсуждений, докладов и отчетов: мероприятий, которые были чужды экспериментальной мастерской, а если и проводились там, то носили импровизированный характер.

Было ли соперничество между двумя структурами? Может быть, в какой-то мере и было. Хотя большинству художников это не мешало успешно работать в обеих мастерских, впитывая в себя традиции одной и новаторство другой.

Однако подлинной свободы творчества в СССР в 30-е годы уже не могло быть нигде, поэтому портретами вождей и композициями с их изображениями отметились многие участники графического творческого процесса. Даже свободолюбивый Тырса на выставке, посвященной 16-й годовщине со дня смерти В. И. Ленина, которая проходила в Русском музее в 1940 г., экспонировал среди других работ литографию «В. И. Ленин и И. В. Сталин».

А тем временем учебная мастерская графики успешно функционировала. В 1938 г. был проведен очередной набор студентов. Именно тогда сразу на III курс был зачислен мой отец — Александр Харшак. На всю жизнь он сохранил великую благодарность к своим учителям. И имена Билибина, Рудакова и Шиллинговского всегда произносил с уважением.

Наверное, именно там, в стенах Академии и состоялась его встреча с Петром Евгеньевичем Корниловым. Но в институте изменилась ситуация. Если два года назад учебный процесс начался на площадях и оборудовании, подготовленных Кабинетом графики, то сейчас для Академии стали приоритетными задачи воспитания новых художественных кадров графической специальности. И постоянное присутствие художников-профессионалов стало для этого процесса серьезной помехой. Это мое предположение, но документально подтверждено, что в марте 1938 г. приказом по Академии должности П. Е. Корнилова, Н. А. Павлова, В. А. Успенского и Е. Г. Лисенкова были упразднены по сокращению штатов.

Теперь Корнилов мог сконцентрировать все свои усилия на работе в Русском музее. Но связи с Академией не прерывались, и в самом начале 1940 г. он был приглашен принять участие в Юбилейной сессии и Научной конференции, посвященных 175-летию ВАХ.

К этой дате Николай Александрович Павлов награвировал пригласительный билет, на лицевой стороне которого в центре был изображен фасад академического здания, а с обеих сторон размещены портреты выдающихся архитекторов и художников, чья судьба неразрывно была связана с Академией: Александра Кокоринова (1726–1772), Федота Шубина (1740–1805), Андреяна Захарова (1761–1811), Андрея Воронихина (1759–1814), Ореста Кипренского (1782–1836), Карла Брюллова (1799–1852), Тараса Шевченко (1814–1861), Павла Чистякова (1832–1919), Ильи Репина (1844–1930) и Исаака Бродского (1884–1939).

Мне кажется, что роль Н. А. Павлова, как создателя уникальных малотиражных пригласительных билетов, еще не получила должной оценки. После закрытия Кабинета графики он «не покинул» Корнилова и сделал ряд замечательных приглашений на мероприятия отдела графики Русского музея.

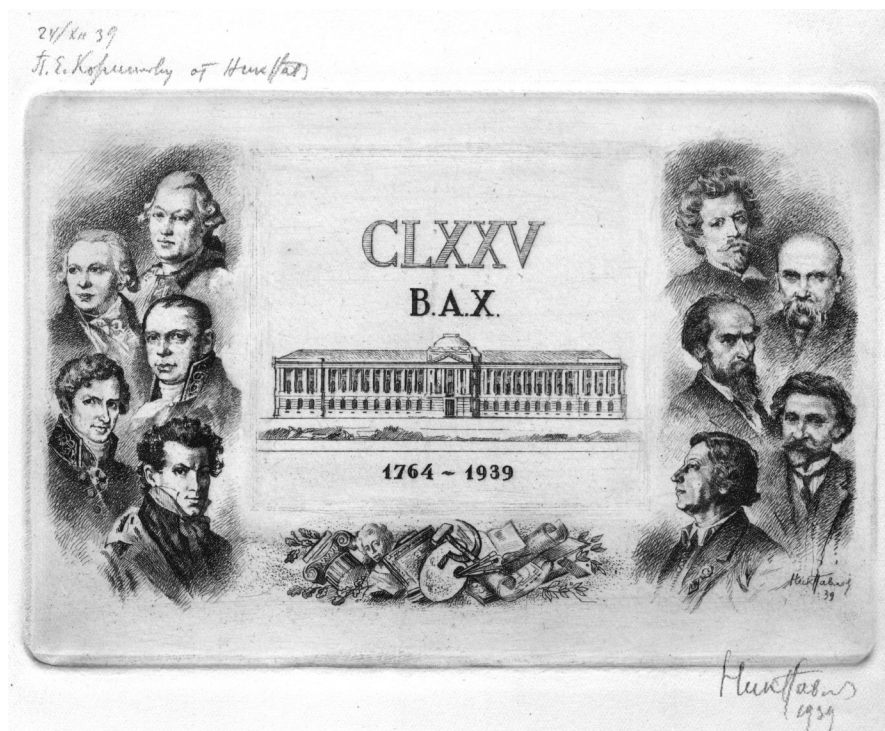
Все они объединялись общей стилистикой графического решения, включающей литографированный сюжет и каллиграфически исполненную шрифтовую часть. Такой подход в сочетании с высоким качеством рисования и авторской печати во многом способствовал повышению внимания к событию. В то время как и типографика<sup>42</sup>, и полиграфия тиражированных билетов, которые печатались музеем, оставляли желать лучшего. Исключением явился, пожалуй, пригласительный билет на открытие выставки произведений А. П. Остроумовой-Лебедевой, состоявшееся 12 мая 1940 г., в котором пейзажи Ленинграда воспроизводились с авторских ксилографских досок. Сделал Павлов и два приглашения персонально для Петра Евгеньевича.

В январе 1941 г. в отделе графики прошел отчет Корнилова о поездке в Бахчисарай, а 1 марта — о научно-музейной работе за 20 лет. К этой дате ученый относился с почтительным уважением. Он всегда помнил день, когда переступил порог Казанского Центрального музея в качестве его сотрудника.

Последними предвоенными выставками в Русском музее стали экспозиции «Русская ксилография XVI–XX вв.» и Николая Андреевича Тырсы. Они открылись в один день:



Н. А. Павлов. Приглашение билет, литография (1941)



Н. А. Павлов. Приглашение билет Юбилейной сессии Всероссийской Академии художеств, офорт (1939)



15 июня 1941 г. Примерно в это же время был подготовлен для передачи в печать многолетний труд Корнилова — книга об Арзамасской школе живописи.

Но после 22 июня 1941 г. перед типографиями страны встали совершенно другие задачи. Набор был рассыпан.

Началась Великая Отечественная война.

---

<sup>1</sup> Корнилов П. Е. Научный и творческий путь П. Е. Корнилова [Рукопись]. 1965 // Архив семьи П. Е. Корнилова. С. 13.

<sup>2</sup> Служебный путь П. Е. Корнилова [Рукопись]. 1940-е гг. // Архив семьи П. Е. Корнилова. С. 2.

<sup>3</sup> Нерадовский Петр Иванович (1875–1962) — художник, историк искусства, музейный деятель. С 1912 по 1929 г. — сотрудник, заведующий художественным отделом Русского музея.

<sup>4</sup> Полонский (Гусин) Вячеслав Павлович (1886–1932) — историк, журналист, художественный критик, главный редактор альманаха «Печать и революция».

<sup>5</sup> Рыбакова Л. П. Русская гравюра и рисунок // Государственный Русский музей. Из истории музея: Сборник статей и публикаций. СПб., 1995.

<sup>6</sup> Корнилов П. Е. Из воспоминаний о В. В. Воинове [Стенограмма выступления]. 1970 // Архив семьи П. Е. Корнилова. С. 1.

<sup>7</sup> Архив семьи П. Е. Корнилова.

<sup>8</sup> Нивинский Игнатий Игнатьевич (1881–1933) — живописец, график-офортист, преподавал во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе. Руководитель офортной студии в Москве. В 1918 г. — председатель профессионального Союза художников-граверов.

<sup>9</sup> Герардов Николай Николаевич (1873–1919) — гравер и офортист. Учился в Одесском художественном училище, затем в Академии художеств в мастерской В. В. Матэ. Работал преимущественно в технике офорта, в книжной и журнальной иллюстрации и в прикладной графике.

<sup>10</sup> Великанов Юрий Петрович (1904–1934) — живописец, график, учился во ВХУТЕИНе у В. Д. Замирайло и Д. И. Митрохина. Работал в различных графических техниках. Создал циклы гравюр и литографий на индустриальную тему.

<sup>11</sup> Алексеев Николай Васильевич (1894–1934) —ксилограф, книжный иллюстратор. Учился в Киевском художественном училище, затем во ВХУТЕИНе у Д. И. Митрохина. Выполнил серии иллюстраций к произведениям Н. В. Гоголя, А. М. Горького, К. А. Федина, Ф. М. Достоевского.

<sup>12</sup> Воропанов В. В. Юрий Великанов — путь художника // Юрий Петрович Великанов. 1904–1934. Живопись, рисунок, гравюра: Каталог произведений. М., 2011. С. 193.

<sup>13</sup> Воинов В. В. Из стенограммы вечера, посвященного памяти Ю. П. Великанова. Г. Р. М. 23 июня 1934 // Архив семьи П. Е. Корнилова.

<sup>14</sup> Сидоров Алексей Алексеевич (1891–1978) — историк русской графики и книжного искусства, библиофил, коллекционер. Член-корреспондент Академии наук СССР, доктор искусствоведения.

<sup>15</sup> Чегодаев Андрей Дмитриевич (1905–1994) — историк искусства, критик, музейный деятель, педагог. Доктор искусствоведения, профессор.

<sup>16</sup> Ляхов Воля Николаевич (1925–1975) — искусствовед, основоположник теории книжного дизайна. Преподавал в Московском государственном полиграфическом институте.

<sup>17</sup> КУКРЫНИКСЫ — Михаил Васильевич Куприянов (1903–1991), Порфирий Никитич Крылов (1902–1990), Николай Александрович Соколов (1903–2000) — творческое содружество художников (с 1924 г.). Работали в живописи, книжной иллюстрации, плакате, карикатуре. Действительные члены Академии художеств СССР, народные художники СССР, Герои Социалистического Труда.

<sup>18</sup> Демосфенова Г. Л. Кукрыниксы — иллюстраторы. М., 1956. С. 142.

<sup>19</sup> Федин К. Памяти художника // Литературный Ленинград. 1934. 20 июля. № 33/55.

<sup>20</sup> Бродский Исаак Израилевич (1883–1939) — живописец, график. Учился в Одесском художественном училище (1896–1902), затем в Академии художеств у И. Е. Репина (1903–1908). С 1904 г. участвовал на выставках «Союза русских художников», «Товарищества передвижных художественных выставок», «Мир искусства» и др. В 1909–1911 гг. — пенсионер Академии художеств за границей. Автор портретов, пейзажей и многофигурных композиций на историко-революционную тематику.

<sup>21</sup> Бродский И. И. Мой творческий путь. Л.; М., 1940. С. 101.

<sup>22</sup> Филонов Павел Николаевич (1883–1941) — живописец, график, автор аналитических и сюжетных композиций. Учился в Рисовальной школе Общества поощрения художеств. Был вольнослушателем в Академии художеств. Участник выставок с 1910 г. Организатор и руководитель группы «Мастера аналитического искусства» (1925–1941).

<sup>23</sup> Ковтун Е. [Вступ. ст.] // Авангард, остановленный на бегу. Л., 1989.

<sup>24</sup> Нестеров Михаил Васильевич (1862–1942) — художник, живописец. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1877–1886). С 1889 г. участвует в выставках Товарищества передвижников. Работал в области историко-религиозной тематики. Расписывал Владимирский собор в Киеве под руководством В. М. Васнецова. В последние годы жизни создал портретную галерею деятелей науки и культуры СССР.

<sup>25</sup> Корнилов П. Е. Штрихи из воспоминаний. [Рукопись]. 1959 // Архив семьи П. Е. Корнилова. С. 1.

<sup>26</sup> Григорьев Борис Дмитриевич (1886–1939) — живописец и график. Учился в Строгановском училище (1903–1907), затем в Академии художеств у Д. Н. Кардовского (1907–1912). Участвовал в выставках «Товарищества независимых» и «Мир искусства». Как в рисунке, так и в живописи для Григорьева характерно гротескное заострение образов. В 1919 г. уехал из советской России. Активно работал в Германии, Франции, США.

<sup>27</sup> Архив семьи П. Е. Корнилова.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Корнилов П. Е. Научный и творческий путь П. Е. Корнилова [Рукопись]. 1965 // Там же. С. 15

<sup>32</sup> Корнилов П. Е. Кабинет Графики В.А.Х. (Два года работы) [Рукопись]. 1936 // Там же. С. 4–6.

<sup>33</sup> Ушакова В. А. Прошлое и настоящее Ленинградского-Санкт-Петербургского Союза художников [Вступ. ст.] // Художники Санкт-Петербурга городу: Каталог выставки. СПб., 2003. С. 10.

<sup>34</sup> Архив семьи П. Е. Корнилова.

<sup>35</sup> Сумбур вместо музыки [Ред. статья] // Правда. 1936. 28 января.

<sup>36</sup> О художниках-пачкунах [Ред. статья] // Правда. 1936. 1 марта.

<sup>37</sup> Корнилов П. Е. Воспоминания. 1962 // Конашевич В. М. О себе и своем деле. М., 1968. С. 421–422.

<sup>38</sup> Бродский И. А. В дни Блокады // И. Я. Билибин: Статьи, письма, воспоминания о художнике. Л., 1970. С. 275.

<sup>39</sup> Корнилов П. Е. Краткий отчет о научной работе отделения Графики Г. Р. М. за 1937 г. [Рукопись] // Архив семьи П. Е. Корнилова. С. 1.

<sup>40</sup> Там же. С. 3.

<sup>41</sup> Там же. С. 2–3.

<sup>42</sup> Типографика — художественное оформление текста средствами наборного шрифта и верстки.

УДК 069

*Харшак А. А. Петр Евгеньевич Корнилов (1896–1981). Творческий путь. Восхождение // Новейшая история России. 2014. № 1 (09). С. 212–247.*

**АННОТАЦИЯ:** В биографии Петра Евгеньевича Корнилова, начало которой опубликовано в № 2 (04) 2012 г. и № 1 (06) 2013 г. журнала «Новейшая история России», период с 1932 по 1941 г. был едва ли не самым насыщенным и творчески плодотворным в жизни. Его активная деятельность в научной, музейной, организационно-выставочной и просветительской сферах позволила ему занять одно из ведущих мест в стране как историка и эксперта в области русского графического искусства. Это были сложные годы, положившие начало активному вторжению партии и государственных органов во все области художественной жизни страны. Прекращалась деятельность творческих объединений, возникших в первое десятилетие советской власти. На их месте создавались новые структуры, полностью контролируемые партийным руководством. Жесткими методами велась борьба с формалистическими течениями в искусстве. Но, несмотря на это, именно в ленинградской графике были созданы произведения, ознаменовавшие собой, быть может, высшие достижения как в книжной иллюстрации, так и в станковом эстампе. П. Е. Корнилов, благодаря занимаемым должностям заведующего отделом графики Русского музея и руководителя Кабинета графики Всесоюзной Академии художеств, был активным участником процессов, создававших организационные условия для практического воплощения творческих художественных замыслов широкого круга художников-графиков разных направлений. При его непосредственном участии в Институте живописи, скульптуры и архитектуры в 1936 г. была возрождена учебная графическая мастерская. Таким образом, П. Е. Корнилов соединил в себе лучшие качества ученого-теоретика и организатора-практика, сыгравшие очень важную роль в развитии искусства советского периода в 30-е и последующие годы XX в.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** отдел графики, каталогизация, Русский музей, Академия художеств, И. И. Бродский, литография, пригласительные билеты, Кабинет графики, персональные выставки, авторские альбомы, П. А. Шиллинговский, С. М. Киров, «Пушкинский временник», газета «Правда», экспериментальная литографская мастерская.

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:** заслуженный художник Российской Федерации, почетный член Российской Академии художеств (Санкт-Петербург, Россия); [kharshak@yandex.ru](mailto:kharshak@yandex.ru)

---

*Kharshak A. A. Piotr Evgenievich Kornilov (1896–1981). His Career Path and Ascent*

**ABSTRACT:** The period from 1932 till 1941 in Piotr Evgenievich Kornilov's biography, the beginning of which was published in issues N 2 (04) in 2012 and N 1 (06) in 2013 of The Modern History of Russia, was likely the most intensive and fruitful creative time of his life. His vigorous activity in fields associated with scholarship, education, and museum exhibition allowed him to become a leading historian and expert in the Russian graphic arts. These years were complicated, inasmuch as they marked the beginning of the party's and state's active interference in all spheres of artistic life. Artistic associations that had emerged in the first years of Soviet power were closed down. New structures, completely controlled by the party leadership, were organized in their place. Strict measures were taken against formalistic tendencies in art. But despite of all this, the Leningrad graphic arts created works that mark perhaps the

high point in the history of book illustration and easel printing. Owing to his positions as head of the Graphic Arts Department of the Russian Museum and head of the Department of Graphic Arts in the All-Russian Academy of Arts, Kornilov aided in the creation of the preconditions necessary for the realization of the creative artistic concepts of a wide range of graphic artists from different schools. A graphic workshop for trainees was revived at the Institute for Painting, Sculpture and Architecture in 1936 under his attentive watch. Thus, Kornilov displayed the all the best qualities of a devoted scholar and practical organizer and played a significant role in the development of Soviet art during the 1930s and after.

**KEYWORDS:** graphic arts department, cataloging, the Russian Museum, the Academy of arts, I. I. Brodskiy, lithography, cards of admission, room of graphic arts, one-person exhibitions, author albums, P. A. Shillingovsky, S. M. Kirov, newspaper "Truth", "Pushkin chronicles", experimental lithographic workshop.

**AUTHOR:** Honored Artist of Russian Federation, Honorary Member of the Russian Arts Academy (Saint-Petersburg, Russia); [kharshak@yandex.ru](mailto:kharshak@yandex.ru)

**REFERENCES:**

<sup>1</sup> Rybakova L. P. 'Russkaia graviura i risunok' in *Gosudarstvennyi Russkii muzei. Iz istorii muzeia: Sbornik statei i publikatsii* (St. Petersburg, 1995).

<sup>2</sup> Voropanov V. V. 'Iurii Velikanov — put khudozhnika' in *Iurii Petrovich Velikanov. 1904–1934. Zhivopis, risunok, graviura: Katalog proizvedenii* (Moscow, 2011).

<sup>3</sup> Demosfenova G. L. *Kukryniksy — illiustratory* (Moscow, 1956).

<sup>4</sup> Fedin K. 'Pamiati khudozhnika', *Literaturnyi Leningrad*, 20 July (no. 33/55).

<sup>5</sup> Brodskii I. I. *Moi tvorcheskii put* (Leningrad - Moscow, 1940).

<sup>6</sup> Kovtun E. [Introductory article] in *Avangard, ustanovlenniy na begu* (Leningrad, 1989).

<sup>7</sup> Ushakova V. A. 'Proshloe i nastoiashchee Leningradskogo-Sankt-Peterburgskogo Soiuz khudozhnikov' in *Khudozhniki Sankt-Peterburga gorodu: Katalog vystavki* (St. Petersburg, 2003).

<sup>8</sup> Kornilov P. E. 'Vospominaniia. 1962' in Konashevich V. M. *O sebe i svoem dele* (Moscow, 1968).

<sup>9</sup> Brodskii I. A. 'V dni Blokady' in *I. Ia. Bilbin: Stati, pisma, vospominaniia o khudozhnike* (Leningrad, 1970).