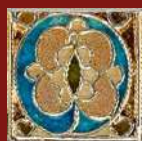




**Николай Васильевич Глоба
и российское художественно-
промышленное образование**



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ РАХ
РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ С.Г. СТРОГАНОВА

Николай Васильевич Глоба

И РОССИЙСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННО- ПРОМЫШЛЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

к 160-летию со дня рождения Н.В. Глобы
к 200-летию со дня основания Строгановского училища

КОЛЛЕКТИВНАЯ МОНОГРАФИЯ
По материалам Международной научной конференции,
состоявшейся 11–12 марта 2020 года

Москва 2023

УДК 7.03
ББК 85.1
Н 63

Рекомендовано к печати Ученым советом Научно-исследовательского
института теории и истории изобразительных искусств
Российской Академии художеств
и Ученым советом РГХПУ им. С.Г. Строганова

Научные руководители проекта:

Т.А. Кочемасова, Академик Российской академии художеств, вице-президент
С.В. Курасов, Академик Российской академии художеств,
ректор РГХПУ им. С.Г. Строганова

Редакционный совет:

Т.Л. Астраханцева (отв. ред. и сост.),
Н.Н. Ганцева, М.М. Зиновеева (сост.), А.А. Золотов, В.Г. Калинин, А.Н. Лаврентьев,
К.Л. Лукичева, А.В. Сазиков, Н.В. Толстая, А.В. Троцинская (сост.), Д.О. Швидковский

Научные редакторы:

Г.П. Конечна, А.В. Сазиков

Рецензенты:

А.Н. Лаврентьев, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной
и международной работе РГХПУ им. С.Г. Строганова
О.Б. Дубова, доктор философских наук, главный научный сотрудник НИИ теор-
рии и истории изобразительных искусств РАХ

Н.В. Глоба и российское художественно-промышленное образование /
[отв. ред., сост. Т.Л. Астраханцева] / Науч. иссл. ин-т теории и истории изобра-
зит. искусств РАХ, РГХПУ им. С.Г. Строганова. М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова,
2023. — 504 с., илл.

ISBN 978-5-87627-241-6

Настоящее издание является продолжением исследовательского проекта, на-
чавшегося с выпуска коллективной монографии, посвященной Строгановско-
му училищу и его директору Н.В. Глобе (2012). В него вошли ранее неизвестные
материалы и архивные документы из истории российского художественно-
промышленного образования. Открытия ученых позволят по-новому, в
более широком аспекте взглянуть на область профессионального обучения
декоративно-прикладному, народному и церковному искусству как в России
XX века, так и в русском Зарубежье.

© Коллектив авторов, текст, фотографии, 2023

© РАХ, 2023

© РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023

© НИИ теории и истории искусств РАХ, 2023

© Редакционно-издательское оформление, 2023

ISBN 978-5-87627-241-6

СОДЕРЖАНИЕ

Приветствие Российской Академии художеств	8
Приветствие РГХПУ им. С.Г. Строганова	10
Предисловие	13

РАЗДЕЛ 1

РОССИЙСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ДОРЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПЕРИОД (1900–1917)

Т.Л. АСТРАХАНЦЕВА

Н.В. Глоба и принципы российского художественно-промышленного образования. Проблемы поиска национального стиля – взгляд из XXI века	25
---	----

Л.И. ИВАНОВА-ВЕЭН

Николай Васильевич Глоба – организатор строительства Нового корпуса мастерских Строгановского училища. 1910–1914	42
--	----

Е.Ю. ТИМОФЕЕВА

Новый корпус мастерских Строгановского училища в период Первой мировой войны	50
--	----

П.А. АКИМОВ

А.Е. Львов директор Училища живописи, ваяния и зодчества в 1896–1917 гг.	61
---	----

К.Л. ПАТОВ, В.К. ПАТОВ

Реконструкция изразца с геральдической лилией с керамического входного портала здания Строгановского училища на Рождественке (ныне МАРХИ)	67
---	----

Л.Я. ТАЁЖНАЯ

К вопросу о значении археологических слоев в художественном облике здания бывшего Строгановского училища при Н.В. Глобе	73
---	----

С.Н. ФЕДУНОВ

Организация учебного процесса и развитие мастерских по художественной обработке металла в Императорском Строгановском училище в начале XX века	76
--	----

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Е.В. АНТИПОВА</i> Миргородская художественно-промышленная школа им. Н.В. Гоголя под руководством С.И. Масленикова	87
<i>С.В. ГОРОЖАНИНА</i> К истории создания Художественно-столярной мастерской в Сергиевом Посаде (1900–1903)	98
<i>Е.Ю. КАРЯКИНА</i> К вопросу о деятельности стеклянной мастерской Императорского Строгановского училища. 1901–1917 гг.	105

РАЗДЕЛ 2

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

<i>О.В. СЕМЕРИЦКАЯ</i> Музей в системе художественно-промышленного образования во второй половине XIX – начале XX веков	113
<i>И.В. БЕЛОЗЕРОВА, И.В. КЛЮШКИНА</i> Государственный Исторический музей и Строгановское художественно- промышленное училище – пути сотрудничества и взаимодействия	124
<i>О.Б. БАРАНОВА</i> Императорский фарфоровый завод и художественно-промышленные школы. К вопросу о взаимодействии с Императорским Строгановским училищем на рубеже XIX–XX веков	137
<i>Е.В. КИМ</i> Н.В. Глоба и И.А. Шляков: к истории сотрудничества Строгановского училища и Ростовского музея церковных древностей	147
<i>С.М. ПЕРЕДЕРА</i> К вопросу о сотрудничестве И.Ф. Барщевского со Строгановским училищем: модели и фотографии	158
<i>А.В. САЗИКОВ</i> К вопросу об атрибуции серии снимков Художественно-промышленного музеума при Центральном Строгановском училище технического рисования	169
<i>Н.Н. ГАНЦЕВА, А.И. МАШАКИН</i> Коллекция мебели художественно-промышленного музея Императорского Строгановского училища конца XIX – начала XX вв.	173

СОДЕРЖАНИЕ

<i>С.К. ВАВИЛОВА</i> Историческая коллекция античной керамики в собрании музея РГХПУ им. С.Г. Строганова	178
--	-----

<i>В.В. СКУРЛОВ</i> К вопросу о подарках из Кабинета его Величества во время высочайших визитов императора в Крым. 1881–1917 гг.	183
---	-----

РАЗДЕЛ 3 ВЫДАЮЩИЕСЯ МАСТЕРА – ПРЕПОДАВАТЕЛИ И УЧЕНИКИ СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА

<i>Н.Ю. СЕМЁНОВА</i> Н.А. Андреев и Строгановское училище	195
--	-----

<i>Ю.Р. САВЕЛЬЕВ, С.В. ГНУТОВА</i> Творчество Леонида Адамовича Пяновского в области декоративного искусства и архитектуры первой половины XX века	205
--	-----

<i>Е.-Ф. В. ВАСЮТИНСКАЯ</i> Историк и его время	222
--	-----

<i>М.М. ЗИНОВЕЕВА</i> З.Н. Быков – творческий и профессиональный путь: от Императорского Строгановского училища к ВХУТЕМАСу и МВХПУ (б. Строгановскому)	245
---	-----

<i>В.В. ИГОШЕВ</i> Творческое наследие Фёдора Яковлевича Мишукова — выпускника Императорского Строгановского училища	255
--	-----

<i>Озер ДЖЕСКО</i> Новости из прошлого – рассказ о художнике Алексее Зиновьеве	273
---	-----

<i>К.Н. СТЕПАНОВ</i> Жизнь и творчество художника Александра Васильевича Ложкина	287
---	-----

<i>И.А. МИРЛАС</i> Евдокия Ануфриева – выпускница Строгановского училища	296
---	-----

<i>Ю.В. МАСЛОВА</i> Е.Г. Теляковский – педагог и художник	304
--	-----

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ 4 ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКОВ И ПЕДАГОГОВ РОССИЙСКОЙ ШКОЛЫ В ЭМИГРАЦИИ

Ренэ ГЕРРА

Вклад художников Зарубежной России в искусство книги: 1920–1970 гг. 313

О. Владимир ЯГЕЛЛО

Николай Васильевич Глоба и русская церковь Знамения Божией Матери на бульваре Экзельманс в Париже 330

И.В. КЛЮЕВА

Неизвестные факты биографии и творческой деятельности выпускника и педагога Строгановского училища В. М. Анастасьева (по архивным материалам) 333

Т.Л. АСТРАХАНЦЕВА, Р.О. ХИСАМУТДИНОВА, К.А.ЭКОНОМОВ

К атрибуции неизвестного женского портрета работы Н.В. Глобы 344

О.В. МУРОМЦЕВА

Иван Пуни и интернациональное художественное сообщество в Берлине в 1920-е: дискуссия о современной живописи 350

РАЗДЕЛ 5 ТРАДИЦИИ ДОРЕВОЛЮЦИОННОГО ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ СОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ

Е.Ю. БАСНИНА

Традиции Строгановского училища в системе художественно-промышленного образования Советской России (1918–1925-е годы) 365

А.В. ТРОЩИНСКАЯ

Воспитанники Императорского Строгановского училища У. Боданинский и А. Абиев как основатели крымскотатарской художественно-промышленной школы в Крыму (1917 г.) 373

И.В. СМЕКАЛОВ

От Строгановского училища к 1-м ГСХМ. Феномен «Мастерской без руководителя» 398

В.П. ПАВЛИНОВА

О педагогических принципах П. Я. Павлинова (к 100-летию ВХУТЕМАСа)406

СОДЕРЖАНИЕ

А.Е. КУЛАКОВ Московский институт прикладного и декоративного искусства как этап в возрождении Строгановского училища. Роль А.П. Барышникова	411
А.Н. ГУМЕНЮК, И.Г. ПЕНДИКОВА Художественно-промышленное образование в Омском Худпроме им. М.А. Врубеля: педагоги и концепция образования (1920–1930)	423
Н.Е. КОНОВАЛОВА Художественно-промышленные мастерские и учебные заведения советского времени: художественно-ремесленное училище при Первомайском заводе (1945–1956)	436
В.Ф. ПАК К истории профессионального обучения мастерству живописи по эмали в Ростове Великом	443
Н.М. ШАБАЛИНА Роль институционализации в развитии художественно-промышленных центров Урала	448
П.В. ДОБРОЛЮБОВ Педагоги МИПИДИ в воспоминаниях студентов-скульпторов	455

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Письмо Н.В. Глобы Зое Анцевой. 2 апреля 1936 г. Публикация и примечания Т.М. Подстаницкой и Т.Л. Астраханцевой. Расшифровка Н.Ю. Благовестновой	469
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. И.В. БЕЛОЗЕРОВА. Документы по истории Строгановского художественно- промышленного училища и его музея в первые годы советской власти в собрании Отдела письменных источников Государственного исторического музея	472
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. В.В. СКУРЛОВ. К вопросу о подарках Строгановского училища императорской семье. Изделия мастерских по художественной обработке металла ИСУ	477
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	483
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	486
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	500



ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

Я безмерно рад приветствовать это издание – продолжение исследовательского проекта, начавшегося более десяти лет назад, и посвященное замечательной личности Императорской России, выдающемуся деятелю в области русского художественного образования, художнику, выпускнику Петербургской академии художеств, последнему директору Императорского Строгановского художественно-промышленного училища, Николаю Васильевичу Глобе.

По сути, Глоба был создателем специального художественно-промышленного образования в России, он оказал большое влияние на профессиональную подготовку художников декоративно-прикладного и монументального искусства, народного и театрально-декоративного.

И в дореволюционной России, и в советском XX веке опыт Строгановского училища распространился на все российские учебные заведения, училища, школы.

Плодотворная педагогическая и творческая деятельность Глобы были отмечены в эмиграции, где он создал в Париже Русский художественно-промышленный институт, продолжив дело сохранения традиций отечественного художественно-промышленного образования, начиная с академического и заканчивая церковным искусством. В этом контексте становится чрезвычайно актуальным осмысление его вклада в русскую культуру, в развитие национальной образовательной школы, которая и сегодня востребована в современной России и мире.

Рад, что традиции деятельности этой замечательной личности и память о нем живы в стенах нашей Академии.

Президент
Российской Академии художеств



З.К. Церетели



Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова рад приветствовать организаторов и участников очень значимой и близкой для нашего вуза Международной конференции «Николай Васильевич Глоба и российское художественно-промышленное образование», приуроченной к 160-летию со дня рождения последнего директора Императорского Строгановского художественно-промышленного училища и музея императора Александра II в Москве. Это уже второй опыт проведения научной конференции, связанной с его именем, которая теперь проходит в стенах Российской академии художеств. Предыдущая конференция «Академик Императорской Академии художеств Н.В. Глоба и Строгановское училище», которую принимал наш вуз десять лет назад, вызвала широкий резонанс и отклик не только по всей России, но и за рубежом. Ее итогом стало издание одноименной книги, в которой впервые была освещена деятельность Строгановского училища как важного проводника лучших традиций художественно-промышленного образования, традиций русского искусства и культуры по всему миру. Были восстановлены забытые имена, восстановлена память о Николае Васильевиче Глобе и многих мастерах – представителях Строгановской школы.

Своеобразным показателем актуальности и важности нынешней конференции стало то, что количество ее участников увеличилось почти вдвое, расширилась и география исследований – представлены не только Москва и Санкт-Петербург, но и многие города России (Челябинск, Омск, Саранск, Рыбинск, Саратов и др.). Также, мы рады приветствовать наших уже постоянных участников, друзей и коллег из Франции (Ницца, Париж). Это говорит о том, что будут освещены многие еще не открытые страницы в истории отечественного и зарубежного художественно-промышленного образования, дан новый взгляд на деятельность Н.В. Глобы и Строгановского училища.

Публикация коллективной монографии материалов Международной конференции «Николай Васильевич Глоба и российское художественно-промышленное образование» станет важным вкладом в изучение и популяризацию наследия Строгановской школы, которая в 2025 году отметит свой 200-летний юбилей.

Ректор РГХПУ им. С.Г. Строганова,
доктор искусствоведения, профессор



С.В. Курасов



Николай Васильевич Глоба. 1900-е гг.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее издание, основой которого послужили материалы Международной научной конференции «Николай Васильевич Глоба и российское художественно-промышленное образование» 2020 года (второе мероприятие, проводимое НИИ теории и истории изобразительных искусств, РГХПУ им. С.Г. Строганова и Российской академией художеств), посвящено становлению и историческому развитию русских художественных школ в области изобразительного, декоративного и народного искусства. Как продолжение исследовательского проекта по изучению отечественного художественно-промышленного образования в России и в русском Зарубежье XX века, эта тема по своей проблематике актуальна не только с точки зрения вклада учебных заведений России в области декоративно-прикладных и индустриальных искусств (и прежде всего – Строгановского художественно-промышленного училища и его директора Н.В. Глобы) в русскую культуру, но и как осмысление развития национальных школ отечественного образования и формирования российской учебно-методологической системы.

За прошедшие годы, с момента выпуска в 2012 году (2017 – второе переиздание) коллективной монографии, посвященной Н.В. Глобе и Строгановскому училищу, накопилось немало ранее неизвестных материалов, письменных воспоминаний и фактов биографии и творчества выпускников и преподавателей, сотрудников музеев, видных представителей художественного образования и культуры Русского зарубежья (Н.В. Глоба, В.М. Анастасьев и др.), требующих научного осмысления и введения их в научный оборот, позволяющих по-новому и в более широком контексте взглянуть на процесс обучения, начиная с академического образования (Н.В. Глоба был выпускником Петербургской академии художеств) и заканчивая теоретическими проблемами, связанными с русским стилем и его разновидностями.

Период руководства Глобы (1896–1917 гг.) по праву считается одним из самых блистательных в истории Строгановского училища. Это время его триумфов на Всероссийских и Международных художественно-промышленных выставках, расцвета многочисленных художественно-ремесленных мастерских. Опыт глобовской Строгановки распространялся на все российские учебные заведения: институты, училища, школы, мастерские, как в дореволюционной России, так и в советском XX веке.

Вся структура советского Строгановского училища, начиная с его второго открытия после 1945 года, была выстроена по образцу именно глобовской Строгановки. Преемственность прослеживалась и в организации учебного процесса, и летних производственных практиках на ведущих предприятиях художественной промышленности страны, и в работе в стенах училища производственных учебных мастерских с опытнейшими мастерами и научно-учебного музея.

Помимо материалов о Строгановском училище, в представленных научных публикациях используются уникальные, ранее неизвестные материалы и доку-

менты по истории других учебных художественных заведений России, иногда в принципиально новом ракурсе (статья Е.В. Антиповой «Миргородской художественно-промышленной школе им. Н.В. Гоголя» под руководством С.И. Масленникова», статья А.В. Трощинской «Воспитанники Императорского Строгановского училища как основатели крымско-татарского художественно-промышленного образования в Крыму»).

В настоящем издании представлены материалы российских и зарубежных исследователей из разных научных центров Франции (Париж, Ницца), Хорватии и России: Москвы, Санкт-Петербурга, Саратова, Рыбинска, Ростова Великого, Саранска, Сергиева Посада, Омска, Челябинска.

Большинство материалов сборника, архивных документов, в том числе иллюстративных (фотодокументы), публикуется впервые.

Монография многопланова и структурно делится на пять тематических разделов:

I. Российское художественно-промышленное образование в дореволюционный период (1900–1917);

II. Художественно-промышленное образование и музейно-выставочная деятельность;

III. Выдающиеся мастера – преподаватели и ученики Строгановского училища;

IV. Творчество художников и педагогов Российской школы в эмиграции;

V. Традиции дореволюционного художественно-промышленного образования в художественно-педагогической практике советского времени.

Первый из них «Российское художественно-промышленное образование в дореволюционный период (1900–1917)» посвящен российскому художественно-промышленному образованию в дореволюционный период. Открывает его статья Т.Л. Астраханцевой «Н.В. Глоба и принципы российского художественно-промышленного образования. Проблемы поиска национального стиля – взгляд из XXI века», в которой обозначена и проанализирована роль директора Императорского Строгановского училища Николая Васильевича Глобы в формировании системы российского художественно-промышленного образования XX века, основанной как на Школе ручного труда, так и на знании технологии производства в художественной промышленности. Глоба считал, что фабричное производство, народное (ремесленное) искусство и кустарная промышленность требуют специального художественного образования, преобразованного в художественно-промышленное. Публикация, вводящая в научный оборот ранее не известные документы и архивные материалы биографии Н.В. Глобы, выходит на значимое заключение: декоративность и орнаментализм, заложенные в основу национального стиля, служат той матрицей, которая позволяет ему сохраняться и по-новому раскрывать себя на разных исторических этапах вплоть до нашего времени.

Что касается самого Строгановского училища, а точнее его директора, то здесь отдельные публикации позволяют провести интересную параллель между Глобой и директором другого не менее значимого учебного заведения начала XX века – Училища живописи, ваяния и зодчества А.Е. Львовым. Так П.А. Акимов в своей статье «А.Е. Львов – директор Училища живописи, ваяния и зодчества в 1896–1917 гг.», изучая личность и деятельность директора, приходит к выводу, что несмотря на то, что Львов, как и Н. Глоба, такой же действительный статский советник, проводил реформы, привлекал к работе лучших художников-педагогов, стремился сделать училище высшим учебным заведением, но в отличие от последнего не

был художником, ограничивался лишь административными обязанностями, не погружаясь в содержательное наполнение образовательного процесса, что несомненно сказывалось на самой учебной атмосфере.

Значение личности Глобы для Строгановского училища многогранно: он проявлял себя не только как блестящий педагог, но и как, говоря современным языком, эффективный «менеджер». Сразу две статьи сборника – авторов Л.И. Ивановой-Везн «Николай Васильевич Глоба – организатор строительства Нового корпуса мастерских Строгановского училища. 1910–1914» и Е.Ю. Тимофеевой «Новый корпус мастерских Строгановского училища в период Первой мировой войны» посвящены вкладу Глобы в организацию строительства Нового корпуса мастерских Строгановского училища в период 1910–1914 гг. Этот эпизод рассматривается в общем контексте истории проектирования и строительства комплекса зданий училища с 1890 по 1918 гг. Впервые публикуется генплан участка 1891 года, а также малоизвестные сведения об археологической части исторического здания Строгановского училища на Рождественке (статья Л.Я. Таёжной «К вопросу о значении археологических слоев в художественном облике здания бывшего Строгановского училища при Н.В. Глобе»).

Публикация К.Л. Патова и В.К. Патова «Реконструкция изразца с геральдической лилией с керамического входного портала здания Строгановского училища на Рождественке (ныне МАРХИ)» посвящена процессу реконструкции изразцов с «лилиями» с керамического входного портала здания Строгановского училища. Историческое исследование показало, что в середине XX века с портала были варварски сбиты геральдические лилии. Был проведен анализ сохранности изразцов, сравнение архивных фото с актуальным состоянием портала, поиск аналогов, графическая реконструкция изразцов, изготовлены модели и формы, подбор составов глазурей, изготовлены опытные образцы в материале.

Важнейшую роль в учебном процессе Н.В. Глоба отводил художественным мастерским, соответственное внимание уделено им и в сборнике. Статья С.Н. Федунова «Организация учебного процесса и развитие мастерских по художественной обработке металла в Императорском Строгановском училище в начале XX века» освещает организацию обучения в основных мастерских по художественной обработке металла: чеканной, эмальерной, ювелирной, литейной, монтировочной, гальванопластической.

В свою очередь, Е.Ю. Карякина «К вопросу о деятельности стеклянной мастерской Императорского Строгановского училища. 1901–1917 гг.» рассказывает о деятельности стеклянной мастерской, на базе которой выполнялись витражи и роспись по стеклу. Автором рассматриваются работы мастерской на Международной строительно-художественной выставке, где она впервые предстала перед широкой мировой аудиторией.

Статья Е.В. Антиповой «Миргородская художественно-промышленная школа им. Н.В. Гоголя под руководством С.И. Масленикова» основана на архивных и печатных источниках о деятельности первого директора Миргородской художественно-промышленной школы им. Н.В. Гоголя С.И. Масленикова, раннего периода истории старейшего учебного заведения дореволюционной России (1896–1902).

В публикации С.В. Горожаниной «К истории создания Художественно-столярной мастерской в Сергиевом Посаде (1900–1903)» на основе уникальных материалов и памятников художественного дерева из собрания Сергиево-Посадского

музея-заповедника впервые рассматривается начальный этап работы «Художественно-столярной и резной по дереву мастерской Московского губернского земства в Сергиевском посаде» (1903–1917).

Раздел 2 «Художественно-промышленное образование и музейно-выставочная деятельность» посвящен важному элементу образовательного комплекса российских училищ (Строгановского, бар. Штиглица, Училища Общества Поощрения Художеств и др.), созданным при них художественно-промышленным музеям, на которых в коллективной монографии сделан особый акцент. О.В. Семерицкая в публикации «Музей в системе художественно-промышленного образования во второй половине XIX – начале XX веков» на примере первых художественно-промышленных музеев в Европе и России определяет место музея в системе художественно-промышленного образования второй половины XIX века – начала XX века, а также раскрывает его значение в широком историческом контексте.

Не малая роль отводится и значению сотрудничества учебных заведений с крупнейшими музеями страны. Статья И.В. Белозеровой и И.В. Ключукиной «Государственный Исторический музей и Строгановское художественно-промышленное училище – пути сотрудничества и взаимодействия» посвящена истории и формам сотрудничества, связывающим Училище и Государственный исторический музей. Особое внимание авторов обращено на архивные документы, содержащие сведения о выпускниках и преподавателях Строгановского училища, ставших в разные годы сотрудниками ГИМ. Рассматривается из деятельности по сохранению, изучению и введению в научный оборот произведений искусства рубежа XIX–XX веков из мастерских Строгановского училища в собрании ГИМ.

Заметную роль в пополнении собраний Художественно-промышленных музеев играли ведущие предприятия страны того времени – так Императорский фарфоровый завод передавал музею Строгановского училища как фарфоровые произведения, так и коллекции образцов и материалов для наглядной иллюстрации процесса изготовления фарфора (статья О.Б. Барановой «Императорский фарфоровый завод и художественно-промышленные школы. К вопросу о взаимодействии с Императорским Строгановским училищем на рубеже XIX–XX веков»).

Е.В. Ким в публикации «Н.В. Глоба и И.А. Шляков: к истории сотрудничества Строгановского училища и Ростовского музея церковных древностей» уделяет внимание еще одному творческому «альянсу» Строгановского училища – творческим контактам с Ростовским музеем церковных древностей. Их взаимодействие было насыщенным и продуктивным: студенты регулярно приезжали для зарисовки предметов Ростовского музея, а позже некоторые становились преподавателями в ростовских учебных заведениях. В свою очередь, выпускники Ремесленного класса рисования, резьбы и позолоты по дереву, открытого при Ростовском музее в 1898 году, поступали студентами в Училище.

Статья С.М. Передеры «К вопросу о сотрудничестве И.Ф. Барщевского со Строгановским училищем: модели и фотографии» освещает вклад Барщевского в изучение национальной архитектуры и прикладного искусства на примере его архитектурных и орнаментальных моделей и фотографий, использовавшихся в художественно-промышленных музеях.

Публикация А.В. Сазикова «К вопросу об атрибуции серии снимков Художественно-промышленного музея при Центральном Строгановском училище технического рисования» также о музейных экспонатах, рассматривает историю

недавно открытого чертежа первого здания Художественно-промышленного музея Музеума, что позволило осуществить атрибуцию серии снимков Музеума из альбома, выполненного в мастерской М.П. Настюкова.

Статья Н.Н. Ганцевой и А.И. Машакина «Коллекция мебели художественно-промышленного музея Императорского Строгановского училища конца XIX – нач. XX вв.» посвящена формированию мебельной коллекции и анализу отдельных музейных экспонатов РГХПУ им. С.Г. Строганова, отреставрированных в мастерских кафедры Художественной реставрации мебели.

Немалую роль в просветительской и учебной практике художественных заведений играли древние исторические коллекции (статья С.К. Вавиловой «Историческая коллекция античной керамики в собрании музея РГХПУ им. С.Г. Строганова»), музейные коллекции мебели, стекла, керамики, металла и др. Строгановское училище являлось центром притяжения для незаурядных творческих личностей своего времени.

Раздел 3 «Выдающиеся мастера – преподаватели и ученики Строгановского училища» посвящен традициям дореволюционного художественно-промышленного образования в художественно-педагогической практике XX века. В историческом транслировании этих традиций, в сложном и драматичном выстраивании преемственности между контрастными и конфликтными эпохами, невозможно переоценить роль Строгановского училища, проявившуюся как на институциональном, так и персональном уровнях.

«Галерею» выпускников Строгановки открывает Н.А. Андреев, воплощающий целую эпоху в истории русского искусства начала XX века: он автор канонического ленинского портрета и памятников Н. Гоголю и драматургу Н.А. Островскому, керамических фигурок вакханок в стиле модерн и мордочек в национальных костюмах. Статья Н.Ю. Семеновой показывает, как полученные в Училище навыки помогли ему проявить себя в разнообразных стилях, жанрах и техниках, развили способность улавливать стилистическую доминанту, солирующую в данный период искусстве, сделав его творчество столь многоплановым и разнообразным.

Статья Ю.Р. Савельева и С.В. Гнутовой «Творчество Леонида Адамовича Пяновского в декоративном искусстве и архитектуре первой половины XX века» впервые освещает творчество выпускника Строгановского училища Леонида Адамовича Пяновского (1885–1976) – автора великолепных произведений ювелирного искусства, мебели, художественного убранства церковных интерьеров (православный храм в Ницце, московская мастерская в доме В.П. Шабельской, мебель для Русского выставочного павильона в Венеции по рисункам академика А.В. Щусева и др.) как в России, так и в эмиграции.

Е-Ф. В. Васютинская посвятила свою статью «Историк и его время» выдающемуся московскому педагогу А. М. Васютинскому, читавшему лекции по русской истории в Строгановском училище с 1904 по 1917 год. Для Васютинского всемирная история была полем для серьезных научных исследований и обширной просветительской работы. Он – автор работ по истории древнего Востока, западно-европейского революционного движения, наполеоновской эпохи. В советское время Васютинский продолжил преподавательскую деятельность, стоял у истоков создания современной исторической науки, был отмечен наградами.

Статья М.М. Зиновеевой «З.Н. Быков и воссоздание Строгановской школы в послевоенный период. Традиции и новации» продолжает иллюстрировать лич-

ностный аспект «связи времен» – рассматривает творческий путь и профессиональную деятельность бывшего выпускника дореволюционного Строгановского училища З.Н. Быкова. Пройдя обучение в стенах Строгановки Захар Николаевич затем учился во ВХУТЕМАСе, преподавал во ВХУТЕИНе, стоял у истоков воссоздания Строгановки под вывеской МВХПУ, был с 1955 года ректором нового заведения, активно занимался подготовкой учебных планов, подбором профессорско-преподавательского состава, учебных мастеров.

Герой публикации В.В. Игошева «Творческое наследие Фёдора Яковлевича Мишукова – выпускника Императорского Строгановского училища» – выдающийся художник-ювелир, основатель отечественной школы научной реставрации художественного металла, исследователь древнерусских памятников декоративно-прикладного искусств. Ф.Я. Мишуков. Изучение его творческого наследия – авторских произведений художественного металла, научных публикаций, рисунков, записей технологических рецептов и других архивных документов, позволяет проследить все этапы творчества художника, исследователя и реставратора, начиная с обучения в Строгановском училище.

Алексей Зиновьев – выпускник Строгановского центрального училища технического рисования – известен, прежде всего, своей короткой, но весьма яркой деятельностью в талашкинских мастерских княгини Марии Тенишевой. Статья Джеско Озера «Новости из прошлого – рассказ о художнике Алексее Зиновьеве» проливает свет на некоторые биографические аспекты жизни талантливого художника, большей частью связанной со смоленской землей.

Однако не все «строгановцы» получили заслуженное ранее внимание исследователей – публикация К.Н. Степанова устраняет эту несправедливость в отношении художника-графика А.В. Ложкина, чье творчество до этого никогда специально не изучалось. Предлагаемая статья – это краткое изложение результатов многолетней научно-исследовательской работы по введению творчества Ложкина в художественно-научный оборот.

Еще одно «возвращенное имя» – художник Е. Г. Теляковский. Статья Ю.В. Масловой Е.Г. «Теляковский – педагог и художник», базирующаяся на фондовых материалах Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства, а также архивных материалах, впервые рассматривает в научном контексте его творчество и педагогическую деятельность. Комплекс изобразительных и нарративных источников позволяет ввести в научный оборот факты биографии и неизвестные работы Теляковского. В частности, дается обзор эскизов игрушки, мебели, росписи и резьбы по дереву, приводятся примеры практических рекомендаций Е.Г. Теляковского в качестве сотрудника Московского кустарного музея мастерам лаковой миниатюры.

Единственной женской представительницей Строгановской когорты в сборнике стала Е.М. Ануфриева – выдающаяся представительница советского декоративно-прикладного искусства, художник по тканям. Статья И.А. Мирлас «Евдокия Ануфриева–выпускница Строгановского училища» представляет попытку описать жизненный путь и творческую судьбу художницы – первой заведующей художественной мастерской Щелковского хлопчатобумажного комбината после Великой отечественной войны. Как отмечает автор, благодаря таким самобытным и самоотверженным мастерам художественного дизайна, как Е.М. Ануфриева, переосмыслилось понятие «художественное производство в тканевой промышленности», пе-

рестав восприниматься как совокупность примитивных механических действий, направленных исключительно на получение минимального материального блага. Большая часть статьи посвящена письмам самой художницы, что дает читателю возможность приблизиться к ее внутреннему личностному и творческому миру.

Раздел 4 «Творчество художников и педагогов российской школы в эмиграции» отведен творчеству художников и педагогов в русском Зарубежье.

Статья Ренэ Герра «Вклад художников Зарубежной России в искусство книги: 1920–1970 гг.» посвящена русским художникам-эмигрантам, работавшим во Франции в 1920–1970-е гг. в книжной иллюстрации, многие из которых были прекрасными педагогами (В. Шухаев, И. Билибин, М. Добужинский и др.). Как показывает автор, своим творчеством они доказали самостоятельность и самоценность этого вида искусства, поставив его вровень с признанными образцами многообразного изобразительного творчества.

Наиболее компактная по объему статья протоиерея о. Владимира Ягелло «Николай Васильевич Глоба и русская церковь Знамения Божией Матери на бульваре Экзельманс в Париже» рассказывает о роли Глобы (наряду с другими художниками русского Зарубежья) в создании и оформлении внутреннего убранства русского храма иконы Божией Матери «Знамение» на бульваре Экзельманс в Париже. В публикации также приведены воспоминания самого о. Владимира, являющегося в настоящее время настоятелем храма.

«Строгановскую» линию в эмиграционном образовании развивает также статья И.В. Клюевой «Неизвестные факты биографии и творческой деятельности выпускника и педагога Строгановского училища В.М. Анастасьева (по архивным материалам)», представляющая новые для науки факты биографии и творческой деятельности выпускника, сотрудника музея и педагога Строгановского училища, а впоследствии – видного деятеля художественного образования и культуры Русского зарубежья В.М. Анастасьева. В работе используются материалы российских (Москва, Иваново) и зарубежных (США) архивов.

Интересное открытие представлено в статье Т.Л. Астраханцевой, Р.О. Хисамудиновой и К.А. Экономова «К атрибуции неизвестного женского портрета работы Н.В. Глобы». Изучив художественные особенности и историко-биографический контекст ранее неизвестного портрета кисти Н.В. Глобы, созданного в эмиграции в 1930-е годы, авторы доказывают, что на нем изображена жена известного русского художника, к тому времени также эмигранта – Бориса Дмитриевича Григорьева.

Статья О.В. Муромцевой об Иване Пуни и берлинском культурном сообществе 1920-х годов важна для расширения представлений о культурной среде первой половины XX века, в которой удивительным образом пересекаются традиционные и авангардные ценности, виды и жанры искусства, обозначается связь с кругом парижских эмигрантов, а через них – с Глобой. В Берлине мастерская Пуни была центром дискуссий и встреч между художниками российской эмиграции и их европейскими коллегами.

Заключительный раздел 5 «Традиции дореволюционного художественно-промышленного образования в художественно-педагогической практике советского времени» посвящен персоналиям – выдающимся мастерам, преподавателям и выпускникам Строгановского училища, работавшим в Советской России. Общий очерк этого процесса на его раннем этапе представляет Е.Ю. Баснина «Традиции Строгановского училища в системе художественно-промышленного образования

советской России (1918–1925-е годы)», публикация которой прослеживает влияние традиций Училища на развитие системы художественно-промышленного образования в Советской России 1918–1925 гг., в частности на Московский Кустарный техникум. Как показательный пример приводятся факты о деятельности в нем Н.В. Глобы.

Воспитанники Училища не только успешно развивали его традиции, но и создавали новые очаги художественного образования. А.В. Трощинская обращается к истории художественно-промышленного образования в Крыму и основания Бахчисарайской художественно-промышленной школы воспитанниками Строгановки Усеином Боданинским и Абдурефи Абиевым. Школа, основанная ими в Бахчисарае, впоследствии переименованная в училище, была открыта в 1917 году и успешно работала в 1920-х гг. В статье рассматривается ее деятельность, а также художественная керамика бахчисарайской артели «Илери» («Вперед») 1930-х годов. В данной работе впервые делается акцент именно на опыте, полученном Боданинским и Абиевым в стенах Строгановского училища, восприимчивыми системы которого они стали, развивая художественно-промышленное образование у себя на родине в Крыму.

Статья И.В. Смекалова «От Строгановского училища к 1-м ГСХМ. Феномен «Мастерской без руководителя» исследует процесс изменений в специальном образовании, сопровождавших переход от Строгановского училища к 1-м ГСХМ. Как характерный феномен периода авангардистской реформы высших художественных заведений страны рассматривается т.н. «Мастерская без руководителя» – новаторский коллектив, возникший в 1-х ГСХМ ставший основой группы ОБМОХУ (Общество молодых художников).

Еще один пример взгляда на преемственность эпох через призму личности – публикация В.П. Павлиновой «О педагогических принципах П. Я. Павлинова (к 100-летию ВХУТЕМАСа)», посвященная педагогической деятельности Павла Яковлевича Павлинова, одного из крупнейших русских графиков первой половины XX века. На протяжении почти 30 лет он преподавал рисунок и ксилографию в высших художественных школах Москвы, начиная со ВХУТЕМАСа, куда был приглашен весной 1921 года. Друг В. А. Фаворского, Павлинов принес во ВХУТЕМАС новую методику преподавания рисунка, утвердив в его стенах понимание этого предмета как базового и установочного для любой художественной специальности. Статья затрагивает системную основу методических взглядов Павлинова, конкретные формы его педагогики, сохранившиеся отзывы и воспоминания учеников.

Публикация А.Е. Кулакова «Московский институт прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ) как этап в возрождении Строгановского училища. Роль А.П. Барышникова» затрагивает более поздний период. Излагая историю и основные факты деятельности Московского института прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ), существовавшего с 1939 по 1953 год, автор раскрывает его деятельность как этап в возрождении нового Строгановского училища. Заметная роль в этом процессе была отведена одному из организаторов художественно-промышленного образования в России и создателей МИПИДИ – профессору А.П. Барышникову.

Работа А.Н. Гуменюк и И.Г. Пендиковой «Художественно-промышленное образование в Омском Худпроме им. М.А. Врубеля: педагоги и концепция образования (1920–1930)», рассказывает об учебном заведении, открывшемся еще во время

правления А.В. Колчака в июле 1919 г., демонстрирует широту территориальной и хронологической экспансии влияния Строгановки – бесменным директором Омского Худпрома был выпускник Строгановского училища М.И. Стрельников. Педагогический коллектив составляли преподаватели, приехавшие из центра, и омичи, получившие образование в учебных заведениях Москвы, Санкт-Петербурга и Казани, что позволяло обеспечить высокий уровень преподавания на основе педагогической концепции, перекликавшейся с принципами художественно-промышленного образования во ВХУТЕМАСе и Баухаусе

Н.Е. Коновалова в статье «Художественно-промышленные мастерские и учебные заведения советского времени: художественно-ремесленное училище при Первомайском заводе (1945–1956)» раскрывает роль профессионального образования в развитии отечественной художественной фарфоровой промышленности в послевоенное время на примере художественно-ремесленного училища при Первомайском заводе. Статья представляет малоизвестные факты и материалы, связанные с училищем, ставшим одним из нескольких аналогичных, открывшихся в разных уголках страны после 1945 года.

Истории профессионального обучения мастерству живописи по эмали в Ростове Великом посвящена статья В.Ф. Пак «К истории профессионального обучения мастерству живописи по эмали в Ростове Великом», впервые поднимающая эту тему в столь широком историческом охвате – с основания регионального промысла в XVIII в. и вплоть до XX в. Также региональную проблематику, но в другом ракурсе, затрагивает в своей статье Н.М. Шабалина «Роль институционализации в развитии художественно-промышленных центров Урала», проанализировавшая роль институционализации в развитии художественно-промышленных центров Урала.

П.В. Добролюбов публикует интереснейший материал о педагогах МИПИДИ в воспоминаниях студентов-скульпторов.

Ценные сведения приведены в Приложениях. В ПРИЛОЖЕНИИ 1 опубликовано письмо Н.В. Глобы Зое Анцевой (от 2 апреля 1936 г.) – уникальный документ, свидетельствующий о желании Н.В. Глобы вернуться на родину и продолжить свою педагогическую деятельность (публикация и примечания Т.М. Подстаницкой и Т.Л. Астраханцевой).

И.В. Белозерова в ПРИЛОЖЕНИИ 2 приводит документы по истории Строгановского художественно-промышленного училища и его музея в первые годы советской власти (собрание Отдела письменных источников Государственного исторического музея).

В.В. Скурлов в ПРИЛОЖЕНИИ 3 впервые публикует редкие архивные документы Кабинета Императорского Двора – это счета магазина Императорского Строгановского училища 1911–1912 гг. с перечислением поднесенных государыне императрице Александре Федоровне изделий, выполненных в разных материалах в мастерских ИСУ.

В заключении хотелось бы еще раз подчеркнуть, что предлагаемая коллективная монография позволит восполнить пробел в научно-учебной искусствоведческой литературе в области декоративного, народного и художественно-промышленного искусства, будет принципиальным подтверждением сделанных выводов.

Т.Л. Астраханцева, доктор искусствоведения

РАЗДЕЛ 1

**РОССИЙСКОЕ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЕ
ОБРАЗОВАНИЕ В ДОРЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПЕРИОД
(1900–1917)**

Т.Л. Астраханцева

**Н.В. Глоба и принципы российского
художественно-промышленного образования.
Проблемы поиска национального стиля –
взгляд из XXI века**

Николай Васильевич Глоба – ключевая фигура в отечественном художественно-промышленном образовании последней трети XIX – первой половины XX века. Будучи директором Императорского Строгановского художественно-промышленного училища (1896–1917), он вошел в историю отечественного искусства как создатель национальных школ декоративно-прикладного искусства в России и в русском зарубежье. Не будет преувеличением сказать, что Глоба определил принципы, на которых строился учебно-образовательный процесс не только до-революционного Строгановского училища и его филиалов, но и советской послевоенной и постсоветской Строгановки. При Н.В. Глобе Училище стало самым передовым отечественным учебным заведением в области образования, готовящих художников не только для художественной промышленности, для мастерских и артелей народных промыслов, но и как мастеров максимально широкого профиля – универсальность полученного здесь образования давала возможность работать во всех областях искусства.

К моменту прихода Глобы в Строгановское училище в 1896 г. концепция обновленного художественно-промышленного образования получила в Европе повсеместное развитие. В те годы для ведущих европейских стран особенно актуальным стал девиз первого французского президента Тьера «Промышленность, которой мы придадим художественность, возвратит нам миллиарды», и поэтому созданию школ, готовивших соответствующих специалистов, придавали большое значение.

Первопроходцем в организации художественно-промышленного образования стала Англия, раньше всех среагировавшая в первой половине XIX в. на индустриализацию производства и откуда пошел процесс возвращения к средневековым национальным истокам. Уже в конце 1840-х гг. для рабочих-ремесленников открылись Летние художественные мануфактуры Генри Коула (организатора Всемирной выставки 1851 года), в основе которых лежали традиции средневекового искусства и идея ручного труда. «Эти же идеи лежали в основе учения Д. Рескина и вдохновили Морриса» [12, с. 52].

В Лондоне в 1852 году был открыт как единый архитектурный ансамбль учебно-музейный комплекс – Южно-Кенсингтонский музей декоративно-прикладно-



Ил. 1. Н.В. Глоба. 1900-е гг. Фото

го искусства (искусств и ремесел). Первым его директором стал все тот же сэр Генри Коул. При музее создано художественное училище, что позволяло на примере мировых памятников прикладного искусства готовить художников для работы в промышленности. Взаимодействие учебных заведений с музеями декоративно-прикладного искусства рождало глубокое понимание не только принципов их совместной работы, но и вообще законов развития искусства и принципов использования в современной художественной практике стилового наследия прошлого.

Вслед за Кенсингтонским музеем реформирование художественно-промышленного образования продолжили Франция, Австрия, Германия и др., здесь также создавались художественно-промышленные комплексы,

причем сначала музеи декоративно-прикладного искусства, а потом уже образовательные учреждения, сливавшиеся с ними. Разница между странами заключалась в том, что в Австрии на первом плане находился профессиональный интерес к прикладному искусству и, соответственно, к теме синтеза ручных искусств и промышленности, а в Германии приоритет отдавался практике художественного конструирования (дизайна). Франция была ближе всего к лондонским школам, готовивших одновременно и мастеров, и художников прикладного искусства¹.

Россия не стояла в стороне от передовых тенденций: созданию художественно-промышленных школ здесь также придавалось большое значение. Но первоначально планов по строительству единого комплекса архитектурного проекта Музея и Школы не возникало. При всей схожести в организации учебного образования с европейским, музеи (по монаршей воле или благодаря частной инициативе) появлялись у нас уже позже. Первым Художественно-промышленный музей был организован в старейшем из художественно-промышленных учебных заведений России – в московском Строгановском училище технического рисования (1864), затем по инициативе секретаря Общества Поощрения Художеств Д.В. Григоровича в Школе ОПХ в Петербурге в 1870 г.

Благодаря взаимодействию музеев и школ – деятельность музейной и образовательной сфер пошла по пути более глубокого освоения законов и принципов историзма и исторических стилей, что также было общим



Ил. 2. В.В. Глоба (второй справа) – отец Н.В. Глобы. 1850-е гг. Фото. Архив наследников Н.В. Глобы

с европейским образовательным подходом. Но, не отказываясь в организации учебного процесса от принципов историзма, Н.В. Глоба у себя в Училище прежде всего намеревался опираться на «национальный стиль», который уже получил развитие при прежних директорах – А.И. Бутовском и Ф.Ф. Львове – и в чем можно усматривать бережную преемственность и прежде всего пластических элементов и сквозных мотивов.



Ил. 3. Императорская академия художеств. 1880-е гг. ПЕТЕРБУРГ. ФОТО

Глоба считал, что «изучение родного народного стиля стоит на первом месте – это краеугольный камень всего художественного образования» [4, л. 8] и подчеркивал: «В Варшаве – будьте в своих произведениях поляками, в Киеве оставайтесь малороссами, в Казани – татарами, на Кавказе – горцами, а я в Москве, в свою очередь, буду собирать и создавать великую Россию, утверждать самобытность русского стиля». [3] При этом он всегда считал, что в художественном преподавании в многонациональной России «обязательно должны сочетаться национальный стиль и европейские достижения» [2].

Конечно, у глобовской концепции было немало противников. Князь С.А. Щербатов называл «строгановский русский стиль» псевдорусским, губительным и вынес Училищу суровый приговор: «Строгановское училище казалось мне всегда чем-то худшим, чем могила, оно было источником заразы, широко распространяемой и губительной. Жаль было больших средств, которые на него тратились...» [10, с. 50–51].

Но в словах князя, как считает А.В. Трощинская, «чувствуется не столько раздражение князя „безвкусицей“ строгановских изделий (в его воспоминаниях почти все оценки не лишены снобизма), сколько ревность к общему художествен-



Ил. 4. Большая Серебряная медаль ИАХ Н.В. Глобы. 19 мая 1884. Архив наследников Н.В. Глобы

но-промышленному делу, в котором он сам принимал деятельное участие. Как известно, С.А. Щербатов в 1903 году затеял и профинансировал знаменитую выставку „Современное искусство” в Петербурге» [13, с. 82].

Следует отметить еще одну особенность, характерную для России – оставаясь страной крестьянского народного искусства и богатых художественных промыслов, которые, по мнению Глобы, «еще пока не надо было спасать» от промышленной урбанизации, как в Англии, она не была врагом индустриализации, напротив – здесь с конца XIX века начинала активно развиваться художественная индустрия, которая остро нуждалась в подготовленных для работы кадрах – специалистах-художниках и которых явно недоставало в промышленности. Поэтому, изучив и освоив многие забытые в Европе ремесла, Глоба из всех европейских стран ближе всего склонился к австрийскому образовательному варианту, где «шел профессиональный интерес к прикладному искусству и его слиянию с художественной промышленностью, и где долгие годы успешно развивались кустарные художественные промыслы» [2]. Немецкий же интерес к «художественному конструированию» получит развитие уже после Глобы – в советском ВХУТЕМАСе.

Зарождение деятельного внимания к национальному, в том числе и декоративному, искусству проявилось уже у Глобы при реставрационных работах Кирилловской церкви в Киеве (1883), когда он, как талантливый ученик Н.И. Мурашко, участвовал в восстановлении классических канонических церковных образов и орнаментов XII века, используя условно-декоративную, художественную стилизацию. В те же годы – во время учебы в Академии художеств по классу монументальной исторической живописи (1878–1887) – он не раз будет обращаться к декоративному искусству, проявляя во время исполнения учебных конкурсных работ интерес к изучению народных традиций, к национальному народному орнаменту. И это при том, что в самой Академии «система преподаваемого искусства была совершенно чужда народному творчеству, находилась с ним в параллельных плоскостях». ...Как считал



Ил. 5. Диплом об окончании Императорской академии художеств. 1897. Архив наследников Н.В. Глобы



Ил. 6. Николаевский Сиротской институт.
1888. Фото

и прикладного искусства. Мастерские были закрыты и идеи развития в стенах Академии художеств прикладного искусства сошли на нет» [4, л. 9].

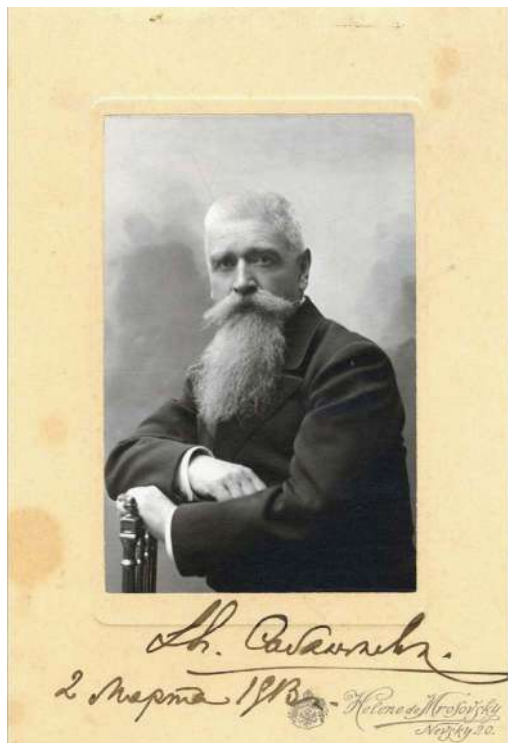
По окончании Академии какое-то время Глоба участвует как живописец и график во многих художественных выставках, пишет заказные портреты, пейзажи, жанровые картины, но все же решает, о чем неоднократно упоминается в рукописях архива Д.М. Домбровского, порвать с «чистым искусством» и посвятить себя (как известно из его «парижской автобиографии», собираемой баронессой М.Д. Врангель для Словаря русских художников (1929) – «художественной промышленности и кустарному делу»² [3]. Отныне все его мысли направлены на декоративно-прикладное искусство, на преподавание, в процессе которого решались бы вопросы декоративности. Дело в том, что проблема декоративности была острейшей во второй половине XIX в. И стала фундаментальной научной темой, точкой фокуса искусства и предметной среды. С ней по своей природе был тесно связан Русский стиль – и своими декоративными формами, и обилием деталей, и вниманием к ним, но прежде всего – с народным орнаментом, который активно в то время изучал и демонстрировал на выставках в России и за границей В.И. Стасов, удивляя европейцев совершенно оригинальным национальным своеобразием и разнообразием художественных предметов.

Глоба, «искусство ничем от него не подпитывалось и ни как перекрестно не опылялось» [1]. К прикладным искусствам в Академии художеств относились как к второстепенному жанру, вспомогательному виду искусства. А ведь при ее создании в XVIII веке декоративно-прикладное искусство предполагалось «равным среди равных». Глоба пишет об этом так: «В 1757 году по проекту графа Шувалова при Академии художеств были предложены мастерские: литейного, чеканного, резного и гравировального дела. Но очень скоро было сброшено со своих плеч – очень трудно оказалось соединить и равномерно развить идеи чистого



Ил. 7. Свидетельство о рождении Е.Н. Глобы
(Толли). Архив наследников Н.В. Глобы

Главной задачей своей педагогической деятельности – и это было принципиальным на начальном этапе – Глоба определил претворение в жизнь идеи создания Школы ручного труда. Он пытается ее реализовать уже в Петербургской Школе женского патриотического общества великой княгини Екатерины Михайловны, куда поступил преподавателем рисования в 1888 г., позже – в Николаевском Сиротском институте. Но безуспешно: «к сожалению, как сами учащиеся,



Ил. 8. Евгений Александрович
САБАНЕЕВ



Ил. 9. Евгения Максимилиановна
ОЛЬДЕНБУРГСКАЯ

так и весь персонал школы и члены Общества посмотрели на мое введение в Школу ручного труда, как на нечто не допустимое – в школах по правилам того времени следовало только учиться, а не работать» [1].

Однако Глоба не опустил руки и продолжал заниматься организацией школьного обучения, основанного «на творческом труде, свободе духа и развитии личной инициативы». Своим замыслом он поделился при встрече с директором департамента Министерства торговли и мануфактур В.П. Ковалевским, которому эмоционально и страстно рассказал о своих идеях по созданию учебных заведений и мастерских для художественной промышленности. По признанию Глобы, эта встреча 1892 года, несмотря на случайность, была судьбоносной в его карьере. Ковалевский доложил о молодом энергичном, работоспособном и талантливом педагоге-художнике министру финансов С.Ю. Витте и 20 октября 1894 г. молодой

выпускник Академии художеств был принят на службу в Департамент торговли и мануфактур Министерства финансов. Он заведует кустарной промышленностью, разрабатывает общий широкий план для художественного-промышленных школ и мастерских, пишет аналитические записки, доклады, отчеты о командировках (в основном – по югу России). И делает по итогам проделанной работы неутешительный вывод: в России недостаточно школ и специалистов, которые могли бы обеспечить деятельность художественной промышленности и промыслов с помощью специально подготовленных людей.



Ил. 10. Евгения Николаевна Глоба (Толли) – дочь Н.В. Глобы. Середина 1910-х гг. Из личного архива

Отчеты Глобы о ненормальности положения в профессиональном образовании возымели действие. Через полгода с целью развития фабрично-заводской кустарной промышленности он получает назначение (опять же, по инициативе гр. С.Ю. Витте) на должность инспектора по художественно-промышленному образованию.

Таким образом, 1895 год можно считать точкой отчета глобовского периода развития профессионального художественно-промышленного образования в России.

В эти же годы Глоба сближается с Евгением Александровичем Сабаневым (с 1887 по 1906 – Директор Школы Общества поощрения художеств), который уже с 1881 года вел в Школе ОПХ акварельную живопись и декоративный рисунок, знакомится с его опытом по созданию мастерских и методу декоративного рисования (в противоположность натуралистическому, широко входившему тогда в практику). Глоба также пользуется поддержкой попечительницы Школы ОПХ принцессы Евгении Максимилиановны Ольденбургской. В 1890 году Глоба женится на дочери Конференц-секретаря Петра Федоровича Исеева³ – Надежде Петровне Исеевой. В 1892 году у супругов рождается дочь Евгения (1892–1976)⁴, восприимчиками которой при Крещении становятся уже упомянутые Е.А. Сабанев и принцесса Ольденбургская.

В первый год службы на новой должности в Департаменте Глоба «...энергично принялся за выработку общего широкого плана для будущих художественно-промышленных школ и мастерских» [4, л. 2], совместно с просвещенным Полтавским земством открывает художественно-промышленную школу имени Н.В. Гоголя в городе Миргород, впоследствии ставшую одним из главных филиалов Строгановского училища, своеобразной творческой дачей, где учащиеся проходили летнюю практику и отработывали многие технологии⁵. Вслед за Гоголевской школой во многих городах (в том числе – в Москве, Киеве, Одессе, Костроме), посадах и селах будут открыты другие школы, художественно-ремесленные училища, мастерские по разным специальностям, а также несколько филиалов Строгановского училища [4, л. 3].



Ил. 11. Миргородская художественно-промышленная школа им. Н.В. Гоголя

амбициозного Глобу. Не устраивало, прежде всего, отношением к его выпускникам: «Фабриканту, по выражению А.Ф. Гартвига, как раз нужен был копировальщик, а не творчески работающий художник» [5, с. 279]. И Глоба решительно начинает перевод Училища из сферы технического рисования, нацеленного на подготовку учителей рисования, чистописания и черчения, к художественно-промышленному направлению с задачей готовить свободных художников. Суть глобовской реформы обновления методики обучения сводилась к решению той проблемы, в которой, по мнению Виктора Васнецова, коренился главный недостаток всех отечественных художественно-промышленных учебных заведений, по его мнению, нужно было не столько увеличивать количество школ, сколько создавать самобытную художественную промышленность и в специальных учебных заведениях готовить не копировальщиков, а творчески мыслящих художников. [8, с. 170] С этим Глоба был полностью согласен. Вот как он вспоминает начало своей деятельности в Училище: «Ко времени назначения директором СЦУ технического рисования я привык уже к самостоятельной деятельности ... «Я оставил всех педагогов, но поставил перед ними задачу: фабричное производство, народное (ремесленное) искусство и кустарная промышленность требуют специального художественного образования, преобразованного в художественно-промышленное». [1] Для этого, и это главное, он приглашает для

В 1896 г., после ухода Ф.Ф. Львова с директорского поста Строгановского училища технического рисования, Витте предлагает Глобе занять эту должность и начать преобразования. Отметим, что на тот момент, по воспоминаниям живописца Александра Шевченко, Строгановское училище «висело на волоске». В системе художественных учебных заведений того времени Строгановке отводилось незначительное место, оно должно было быть лишь «художественно-промышленным и держать себя значительно скромнее [1], что совершенно не устраивало



Ил. 12. Строгановское художественно-промышленное училище. 1910-е гг.



Ил. 13. Н.В. Глоба в эмиграции.
Париж. 1930-е гг. Фото.
Архив наследников Н.В. Глобы

преподавания талантливых художников и мастеров, вводит новые программы и курсы, организует производственные практики на предприятиях в России и за рубежом, учебные поездки учащихся как по городам России, так и художественным европейским центрам (именно в Училище одними из первых были внедрены эти новаторские формы и методы обучения, в первую очередь – знакомство с практикой производства). Появляются новые предметы: «изучение стилей» (вместо «истории орнамента») и «стилизация цветов». «Стилизацию цветов» некоторое время преподавал в Строгановке М.А. Врубель, а «изучение стилей» на протяжении ряда лет вели многие видные художники-архитекторы, среди которых Ф.О. Шехтель, Л.Н. Кекушев, С.В. Ноаковский и др.). Глоба учредил ежегодные отчетные Рождественские выставки учащихся, создал Совет Училища, куда входили влиятельные лица (кн. Ф.Ф. Юсупов, М.С. Кузнецов и др.). Тогда же в Училище «широкой рекой потекли министерские

дотации и выгодные заказы» [2]. Строгановское училище стало также неизменно получать павильоны на всех отечественных и международных выставках.

В Училище открылся большой магазин с постоянной выставкой и продажей, исполненными учащимися изделий мастерских и образцы рисунков. За свои изделия учащиеся всегда получали деньги.

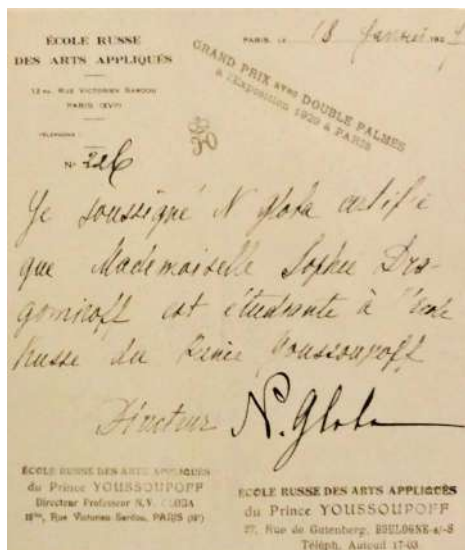
В 1896 году на проходившем в Москве съезде промышленников молодого Глобу признали «активнейшим деятелем по развитию художественной промышленности в России»⁶. Добавим еще, что этот год стал началом перехода Училища «от Училища технического рисования к художественно-промышленному направлению» [2].

До прихода Глобы Строгановское училище с 1863 по 1895 г. окончило 507 человек. Из них работали преподавателями в различных учебных заведениях 370 человек, продолжали свое образование в высших учебных заведениях 16 человек, работали на фабриках, заводах, в мастерских по приобретенной специальности 55, работали на частных работах по рисованию 53, в других отраслях – 13 выпускников. То есть 73% выпускников Училища нашли свое призвание в работе учителя рисования и только несколько более 10% работали на предприятиях в качестве «ученого рисовальщика». Из выпускников 1895 г. «ни один не пожелал заняться работой на фабрике, они взяли учительские должности или их ожидают» [7, с. 102–103].

При Глобе принципиальной установкой при наборе учащихся стал демократизм – «прием из всех слоев населения». Из 2500 учащихся 2000 были приняты



Ил. 14. Работы студентов Русского художественно-промышленного института в Париже. Вторая половина 1920-х гг. Фото



Ил. 15. Справка, выданная Н.В. Глобой студентке Института С. Драгомилловой. 1929. 18 января. Архив наследников Н.В. Глобы

из крестьянского и мещанского сословия. «Деятельность училища шла гигантскими шагами» вперед, в Училище посыпались пожертвования – в музей, в библиотеку, деньгами на постройку помещений» [2]. С 1898 года введено совместное обучение девочек и мальчиков, бывшее до того времени отдельным – это был смелый для своего времени шаг, ведь учеба тогда началась с 12–15 летнего возраста. В докладе Глобы на Госсовете от 2 февраля 1902 года был также заявлен принцип необходимости совместного теоретического и практического обучения в художественно-промышленных школах.

Важным организационным достижением Глобы было создание в Строгановском училище системы учебно-производственных Мастерских - к 8 старым добавились еще 12: скульптурная, ткацкая, керамическая, эмалевая, декоративно-театральная и др. Большие, светлые – они могли вместить в себя все 2500 учащихся. Занятия в них были поставлены очень серьезно и длились с утра до 12 ночи; здесь не было места этюдам, которые делались в классах. Важным моментом была связь мастерских с художественным рынком – работавшие в них ученики исполняли театральные декорации, занимались отделкой квартир, росписью церквей, оформлением книг. Широкая натура Глобы выражалась даже в мелочах: «материал для вышивок, по воспоминаниям Т.А. Аксаковой, учившейся в те годы в Училище, выдавался довольно щедро: холсты, всевозможных оттенков мишура, парча, золотые и серебряные шнуры, шелковые и льняные нитки, — все это имелось в большом количестве, на материале не экономили и «новенькие» губили его в большом количестве, за что их по существу нельзя было винить [9, с. 173].

Главная цель Н. Глобы – создание школы «национального стиля», формирование именно строгановского русского стиля – сказочного, узорчатого, неоромантического, с новым прочтением старых форм

в формате единой образной парадигмы, когда учащиеся уже не просто копируют памятники русского Средневековья и народного творчества, а пытаются создать собственные произведения, по-своему переосмысливая источники и как бы синтезируя в изделиях своеобразие стиля русского модерна. Этот стиль логично вышел из «русского стиля», в котором работало училище еще при первом директоре, В.И. Бутовском, – но подверг его сложной трансформации. Новые изделия, свидетельствующие уже о понимании не только форм русского искусства, были пронизаны общими стилистическими (и технологическими в том числе) европейскими исканиями и веяниями. И надо отметить, что все это (причем не только у Глобы и не только в России) рождалось с наибольшими муками и сопротивлением, находясь под максимальным огнем критики противников «псевдорусскости» – при том, что из XXI века этот стиль выглядит вполне законченным и внутренне непротиворечивым в сравнении даже с его ровесниками – неоклассицизмом или ар нуво.

В итоге, Глоба создал свой пластически-орнаментальный код Русского стиля объединявший всех его титанов. Этот код ощутим в пластических элементах и сквозных мотивах, в керамике, в церковной утвари, в графических афишах, в текстильных изделиях.

Революционный 1917 год стал для Глобы как директора Строгановского училища последним. 28 марта он был отправлен в бессрочный отпуск, а с 1 июня указом Временного правительства уволен. Запись дневника Глобы: «После отречения Государя Императора 31 марта 1917 по настойчивой своей просьбе уволен в отпуск, чтобы больше не возвращаться на свою должность». Временным правительством после уничтожения Совета министров он был униженно назначен «состоять секретарем в министерстве торговли при фирме технических магнатов Ремпелей [1].

В 1918–1919 гг. во времена Гетманства Глоба находится в Киеве – ему приходится читать лекции в Киевском Археологическом институте, быть членом Совета Министра народного просвещения, работать в Комиссии по охране памятников искусства и старины (настаивал на восстановлении Софии Киевской в первоизданном виде XI века), участвовать в заседаниях секции искусства Украинского научного общества.

Покинув Киев вместе с армией А. И. Деникина, в 1919–1921 гг. Глоба какое-то время находился в Ростове на Дону, а потом перебрался во Владикавказ. Во Владикавказе он участвует в создании Горского художественного института (1919), являясь создателем его художественных факультетов: археологического, архитектурного, художественно-промышленного и театрального, а также Художественного отдела Терского областного музея. Вернувшись в Москву, с конца 1921 руководит Кустарным техникумом, состоит заместителем директора Кустарного музея⁷. Как пишет сам Глоба, «в 1921 году, переехав Москву, я со своими бывшими учениками открыл техникум кустарный художественной промышленности в московском



Ил. 16. Ковш. Работы студентов Русского художественно-промышленного института. Частное собрание. Париж



Ил. 17. Н.В. Глоба. ПОРТРЕТ Л.Н. ЛИПЕРОВСКОГО.
Около 1938 года. К.,м. Частное собрание.
Франция



Ил. 18. Н.В. Автопортрет Н.В. Глобы.
Рисунок. Бум., карандаш. Вторая половина
1930-х гг. Частное собрание. Париж

регионе» [1]. С его приходом в техникуме, помимо отделений обработки дерева и кожи, женских рукоделий, художественной игрушки появились также художественно-декоративное отделение и отделение художественной вышивки. Преемственность со Строгановским училище на лицо, а главное сохраняются Школа ручного труда и работа Мастерских. Все, что учащиеся получали от продажи изделий мастерских, переводилось на сберкнижки Глобы и затем до копейки распределялось между ними или шло на нужды училища.

Когда Кустарный техникум был заявлен участником на Международной выставке декоративных искусств в Париже в 1925 году, у Глобы уже, вероятно, был план эмиграции. Во время своего первого посещения выставки он проводит переговоры с некоторыми деятелями русского Зарубежья, прежде всего с князем Ф. Юсуповым, предложившем Глобе создать в Париже по типу Строгановского училища художественно-промышленную Школу. Приняв это предложение, в конце 1925 года под видом лечения Глоба уезжает из России, как ему тогда казалось не навсегда. В Париж он везет ученические работы по орнаменту, формы скульптуры и предметы из керамики, металла, текстиля, которые станут главными учебными пособиями в его новом учебном заведении – в Русском художественно-промышленном институте. Это эмигрантское заведение, находившееся по адресу 12 bis rue Victorien Sardu, имело еще и другое название – Художественно-промышленная школа князя Ф.Ф. Юсупова в Париже (Ecole russe des Arts Applications du Prince Youssouppoff), поскольку существовало на средства князя – сумма «приблизительно в 129 200 рублей была получена из американских источников» [2].

"MAISON RUSSE"
STE-GENEVIÈVE-DES-BOIS
(S.-S.-O.)
TÉLÉPH. : 46. STE-GENEVIÈVE-DES-BOIS

STE-GENEVIÈVE-DES-BOIS, LE 6/19 Августа 1941

Завещание

Все мое имущество, где бы таковое ни находилось и в чем бы таковое ни заключалось, я завещаю в полную собственность и распоряжение родной дочери моей Евгении Николаевны Шолли.

В случае отлучения моей дочери Евгении Николаевны прошу родную мою племянницу Ольгу Владимировну Шолли Костедуа принять тотчас после моей смерти все мое имущество на хранение впредь до приезда моей дочери Евгении Николаевны и передачи ей моего имущества, а Зинаиду Термановну Орловскую и Константина Михайловича Маркелова прошу оказать в этом содействие моей племяннице Ольге Владимировне.

Николай Глоба

19 Августа 1941

Среди многих целей и задач Школы главной, по мнению русской диаспоры, было «сохранить Русский стиль во всем его прекрасном проявлении, и дать возможность русскому беженству материально пробиваться в тяжелых условиях эмиграции» [2].

С осени 1926 года на ул. Викторьен Сарду уже проводились регулярные учебные занятия. Педагогический состав у Глобы, как и в России, представляли лучшие художественные силы: И.Я. Билибин, М.В. Добужинский, В.И. Шухаев и Д.С. Стеллецкий, преподававшие в вечерних классах. И.Я. Билибин вел русский орнамент и лубок, Н.Д. Милиоти и Шухаев – живопись. Добужинский – композицию и живопись, «даже дал свое согласие на руководство мастерской декоративной и плакатной, и может быть графической и обещал прочесть мои лекции по декоративному искусству». [11, с. 202] Как и в старой Строгановке здесь оборудовали помещения под мастерские: художественного шитья, набойки, пошуара (рисование по трафарету), эмалевой инкрустации и по работе с фарфором. Первоначально заведовать мастерскими были приглашены А.А. Лагорио (в пошуарную), Б.А. Меллер (в эмалевую), Б.И. Родонич (в фарфоровую); позже роспись по фарфору вели Л.Е. Родзянко и А.А. Лагорио. Сам же Глоба взял на себя руководство мастерской художественного шитья.

Методы преподавания в Институте отличались от прежних московских: приоритет в обучении отдавался занятиям не в классах, а именно в мастерских.

Как объяснял это сам Глоба, «широко поставить художественное образование не было возможности за неимением средств, с одной стороны, а с другой – в условиях беженства не было надобности в этом, так как состав учащихся состоял из взрослых, не претендовавших на изучение искусства, а желавших научиться работать по избранной специальности для заработка» [3, с. 9].

В мастерских Института дело было поставлено таким образом, что директор в большинстве случаев сам компоновал рисунки для исполнения, хотя, например, в пошуарной или фарфоровой мастерских учащиеся часто выполняли свои композиции самостоятельно, но, «конечно, под руководством заведующего мастерской или по заданию и материалу, полученному от директора» [3, с. 11]. Затем они исполняли ту или иную работу в материале, постепенно приобретая технические навыки и развивая свой вкус. Так, по мнению Глобы, они приучались к решению разнообразных задач, «исподволь подходили к самостоятельной работе и к очень большим результатам». [Там же] Общее художественное развитие учащихся обогащалось не нагромождением бесчисленных и малопригодных для специальности сведений по общеобразовательным и художественным предметам, а в работе над проектом в мастерской, где как раз и приходилось серьезно и много «изучать рисунок, упражняться в колорите, композиции в красках» [3, с. 12].

Глоба считал, что «каждый час, проведенный в работе в мастерской не менее значителен для развития глаза, руки и вкуса, чем час занятий в художественном классе». [Там же] Такая система обучения «давала в художественном отношении очень большие результаты, <...> потому почти всякая работа отличалась большими художественными достоинствами <...> Как только учащийся овладевал положением и навыками, он начинал чувствовать действительные достоинства своей работы, впитывать в себя не модную, <...> всегда почти кажущуюся красоту вещи, а находить истинную для нее красоту, родственную по сердцу и душе» [Там же]. 21 января 1929 года Глоба получил письмо от князя Юсупова о ликвидации Института. Глоба отказался закрывать школу и какое-то время пытался ее содержать

на свои деньги – на это время приходится жалобы художников о том, что Глоба ничего не платит. В итоге в 1930 году Институт все же закрылся.

Тем не менее, можно констатировать: в Париже Глоба организовал уникальную, единственную в своем роде в Европе русскую школу декоративно-прикладного искусства, которая способствовала за недолгие годы своего существования также способствовала расцвету «русского стиля» и «русской моды» за рубежом, давшие в совокупности несколько блестящих десятилетий «ренессанса в изгнании».

Выводы

Н. В. Глоба вошел в историю русского искусства как человек, сумевший не просто ввести национальное начало в русскую художественную школу, но и заложить фундамент для укоренения и творческого развития этого начала во многих будущих поколениях.

Его уникальный подход примечателен внешне парадоксальными, но по существу глубоко органичными сочетаниям. Так, выдвигая (вопреки конъюнктуре) требование поставить художественное образование на национальные «рельсы» – он тем самым возвращал Россию в передовой общеевропейский тренд.

Прекрасно владея теоретическими основами искусства, он неуклонно настаивал на незаменимости ручного труда и ремесленной практики в образовательном процессе.

Принципиальный демократизм его методик обеспечил всплеск по-настоящему элитарного русского искусства, сохранившего свой импульс через исторические потрясения и вынужденные географические блуждания.

Будучи эффективным институциональным создателем, он одновременно избегал бюрократизма, который был ему глубоко враждебен.

В формировании системы российского художественно-промышленного образования XX века, в создании пластически-орнаментального кода строгановского Русского стиля его трактовки закономерно оказались под стать его личности: сложной, глубокой, неоднородной, чуждой банальности и шаблонов. Декоративность и орнаментализм, заложенные в основу трактовки стиля, являются той матрицей, которая позволяет этому стилю воспроизводиться на разных исторических этапах, сохраняя актуальность, а иногда – в неожиданных, не сразу распознаваемых, формах.

И, пожалуй, самый выразительный итог состоит в том, что «национальный стиль» в русском искусстве всегда будет иметь авторский акцент – Николая Васильевича Глобы.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Подробнее взаимосвязям музеев и художественно-промышленных школ в данном издании см.: ст. *Семерицкая О.* «Музей в системе художественно-промышленного образования во второй половине XIX – начале XX веков».
2. Д.М. Домбровский (1940–2018, Медон, Франция), внучатый племянник Глобы, был последним хранителем его наследия. В коллекции находились архив Н.В. Глобы, предметы декоративно-прикладного и театрального искусства, живописные портреты и пейзажи, графика. С июня 2017 года архив перевезен в Россию (РГАЛИ).
3. Петр Федорович Исеев (1831–1889/1911) — конференц-секретарь Академии художеств (1868 по 1889). По воспоминанию И.Е. Репина П.Ф. Исеев (по прозвищу «Наполеон») был первым начальственным лицом в Академии, «которое, не боится даже говорить с

нами...». Незаурядная личность, могущественный человек, во многом определявший политику академии второй половины XX века, оказал влияние (не всегда положительное) на ход реформ, связанных с выступлением «передвижников», был инициатором создания Академической творческой дачи для студентов-художников. Несомненно оказал влияние на педагогическую судьбу Глобы как организатора новых учебных заведений и руководителя учебного процесса.

4. В эмиграции Евгения Николаевна Толли (Глоба) станет вернейшей помощницей Н.В. Глобы в организации учебного процесса, в работе производственных мастерских Русского художественно-промышленного института в Париже (1925–1930).
5. С Миргородской школой будут связаны многие известные керамисты: С. Масленников, П. Ваулин, Г. Лузан, Г. Монахов, Галкин (Мурава), И. Ефимов и др.
6. Съезд в Москве // Новое время. 1896. № 7, 134. 8 января. В 1911 году на чествовании в день юбилея Н.В. Глоба получил статус «апологета индустриального образования» // Новое время. 1911. Юбилей Глобы.
7. Этому периоду будет посвящена в данном издании специальная статья: Баснина Е.Ю. «Традиции Строгановского училища в системе художественно-промышленного образования в советской России (1918–1925 гг.).»

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Автобиография Н.В. Глобы. Архив Д.М. Домбровского. Рукопись. Д. 1.
2. *Евг. Крупенин. Художественно-промышленная школа. Париж. 2 августа 1927. Машинописная рукопись* // РГАЛИ. Архив Н.В. Глобы. Д. 5.
3. Биография Н.В. Глобы, написанная для баронессы М.Д. Врангель 17 октября 1931 года. Рукопись. // РГАЛИ. Архив Н.В. Глобы. Д. 2.
4. Бахметьевский фонд Колумбийского университета. Нью-Йорк. Дело Н.В. Глобы.
5. *Гартвиг А.Ф. Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учрежденная в 1825 г. графом С.Г. Строгановым: Ее возникновение и развитие до 1860 г.* – М.: скл. изд.: в Строган. центр. уч-ще техн. рисования, 1901.
6. *Зеелер В. Русские художники в Париже* // Русский альманах. Справочник. – Paris, 1930.
7. Кузьмин Н.Н. Низшее и среднее специальное образование в дореволюционной России / Н.Н. Кузьмин. – Челябинск: Южно-Уральское книжное издательство, 1971.
8. Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / [Вступ. ст., сост. и примеч. Н. А. Ярославцевой]. – М.: Искусство, 1987.
9. *Аксакова-Сиверс Т.А. Семейная хроника* : в 2-х книгах. Париж : Atheneum, 1988. Кн. 1.
10. *Щербатов С.А. Художник в ушедшей России.* – М., 2000.
11. *Добужинский М.В. Письма.* — СПб., 2001.
12. *Хиллер Бивис. Стиль XX века. Предисловие Т.Л. Астраханцевой.* – М.: Слово, 2004.
13. *Трощинская А.В. Русский модерн в керамике Строгановского училища*//Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2006. № 6 (38).
14. *Астраханцева Т.Л. «Внутренняя» и внешняя эмиграция Николая Васильевича Глобы* // Художественная культура Русского зарубежья 1917–1939: Сборник статей / ответственный редактор Г.И. Вздорнов. – М.: Индрик, 2008. С. 264–283.
15. *Астраханцева Т.Л. К вопросу об изучении художественного образования в Русском Зарубежье* // Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского Зарубежья. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. С. 34–44.
16. *Ковешникова Н.А. Художественно-промышленное образование в России в начале XX века в контексте искусства модерна* // Искусство и образование. 2011. № 1 (69). С. 124–130.
17. Академик Императорской академии художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище / сост, отв.ред. Т.Л. Астраханцева. Изд. 2-е. – М.: Индрик, 2017.

КОМПЛЕКС ЗДАНИЙ СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА – ВХУТЕМАСА НА РОЖДЕСТВЕНКЕ

В канун 100-летия Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС) важно вспомнить его предысторию и, в частности, зданий, в которых находилось это уникальное учебное заведение. ВХУТЕМАС занимал два исторических участка в Москве: на ул. Мясницкой, 21 – территория бывшего Училища живописи, ваяния и зодчества (УЖВЗ), и на ул. Рождественке, 11 – бывшего Строгановского художественно-промышленного училища (СХПУ). Для нас сегодня важно рассмотреть комплекс зданий на Рождественке, когда в нем размещалось Строгановское училище (с 1920 г. это территория ВХУТЕМАСа, ныне – МАРХИ). Одним из значимых зданий как для ВХУТЕМАСа, так и для Архитектурного института, является Новый корпус мастерских Строгановского училища, который был построен при активном участии его директора Николая Васильевича Глобы в 1914 г.

Изучение комплекса зданий на Рождественке началось в первые годы создания музея МАРХИ (с 1989 г.) и ведется до сих пор под руководством автора данной статьи [1]. Первые изыскания проводились автором совместно с сотрудником Музея С. Клименко (студентом МАРХИ) в начале 1990-х гг. в РГАЛИ [2]. Выяснилось, что первый проект Нового корпуса выполнил архитектор А.А. Галецкий [3].

История комплекса была изложена в ряде публикаций [4]. Особое значение уделено зданиям «строгановского» периода, в частности Новому корпусу мастерских. Были открыты новые документы и свидетельства. Ценным материалом для изучения стал комплект оригинальных чертежей Нового корпуса архитектора А.В. Кузнецова, переданный в Музей библиотекой МАРХИ. Сотрудница Музея МАРХИ А. Борис в 2000-е гг. более детально изучила архивные документы и установила хроникку этапов строительства здания. Материалы были использованы на выставке и конференции, проводимых в связи со 100-летием Нового корпуса в «Галерее ВХУТЕМАС» в 2014 г. [5].

Современный вид зданий МАРХИ сохранил внешний облик комплекса строений, созданного Строгановским училищем. На портале фасада главного здания (корпус № 2) находится надпись: «АРХИТЕКТУРНЫЙ ИНСТИТУТ». До 1918 г. здесь было другое название: «СТРОГАНОВСКОЕ УЧИЛИЩЕ». По сторонам надписи сохранились две даты римскими цифрами: «MDCCLX» (1860) и «MDCCLXII» (1892). Первая дата обозначает год образования Училища¹. Вторая дата на фасаде означает год переезда на Рождественку.

История домовладения СХПУ на Рождественке начинается с решения Государственного совета 1890 г. о «приспособлении старых клиник Императорского Московского университета под помещение Строгановского Центрального училища технического рисования с Художественно-промышленным Музеем и Московского отделения Совета Торговли и Мануфактур» (подразделения Министерства финансов, в ведении которого находилось училище). Это была территория бывшей городской усадьбы, расположенная между Кузнецким мостом и Сандуновским переулком до Неглинной². Часть бывшего домовладения с садом, со стороны Неглинной, была передана Московской конторе Государственного банка, а территория с главными строениями со стороны Рождественки – Строгановскому училищу.

К этому времени сохранился облик бывшей городской усадьбы – главный трехэтажный дом с шестиколонным портиком и два симметричных флигеля (рис. 1, 2).

Первый этап реконструкции комплекса был проведен в 1890-1892 гг., в период директорства Ф.Ф. Львова (1819–1895). При нем преподавателем СХПУ и МУЖВЗ, академиком архитектуры С.У. Соловьевым проводилась реконструкция комплекса зданий.

Сначала предполагалось снести старые строения, включая главный дом, и построить на их месте новое здание, фасадом выходящее на Рождественку³. Осуществить этот проект не удалось из-за нехватки средств, в связи с чем часть территории пришлось продать братьям П. М. и С. М. Третьяковым⁴.

В Центральном архиве научной документации (ЦАНД) сохранился план 1891 г. [6], на котором обозначены владения Третьяковых и Строгановского училища (рис. 3). На нем видны строения бывшей усадьбы – главный дом в глубине двора, два флигеля и хозяйственные постройки. На плане изображен участок Третьяковых с частью левого флигеля бывшей усадьбы. Каретный сарай оказался на границе владений. Большая часть территории, до Сандуновского переулка, осталась в пользовании Училища и более не изменялась, сохранив конфигурацию до наших дней.

Реконструкция по проекту Соловьева существенно изменила внешний облик бывшего главного усадебного дома – классицистический шестиколонный портик был заменен центральным ризалитом, увенчанным массивным карнизом с балюстрадой. Фасад приобрел черты нео-ренессанса благодаря майоликовым рельефам и полихромным панно, выполненным в мастерских Училища. Идея фасада с входным ризалитом, облицованным цветной плиткой, была перенесена с неосуществленного проекта нового здания СХПУ Соловьева (рис. 4). Изменениям подверглась внутренняя структура здания: была снесена центральная каменная лестница, между первым и вторым этажами было устроено перекрытие, образующее на первом этаже вестибюль, на втором этаже – холл перед актовым залом. Вход на второй этаж был организован с боковой ассиметричной чугунной лестницы. Двухсветный зал был разделен балочным перекрытием с кессонированным потолком, образовав актовый зал на 2-м этаже и аудиторию 301 на 3-м (рис. 5).

Реконструкция 1890-х гг. коснулась ограды территории со стороны Рождественки – вместо парных боковых ворот был организован по оси главного здания центральный вход (столбы новых ворот были украшены венчающими вазами). В новой ограде были использованы подлинные решетки и столбы к. XVIII – сер. XIX вв.

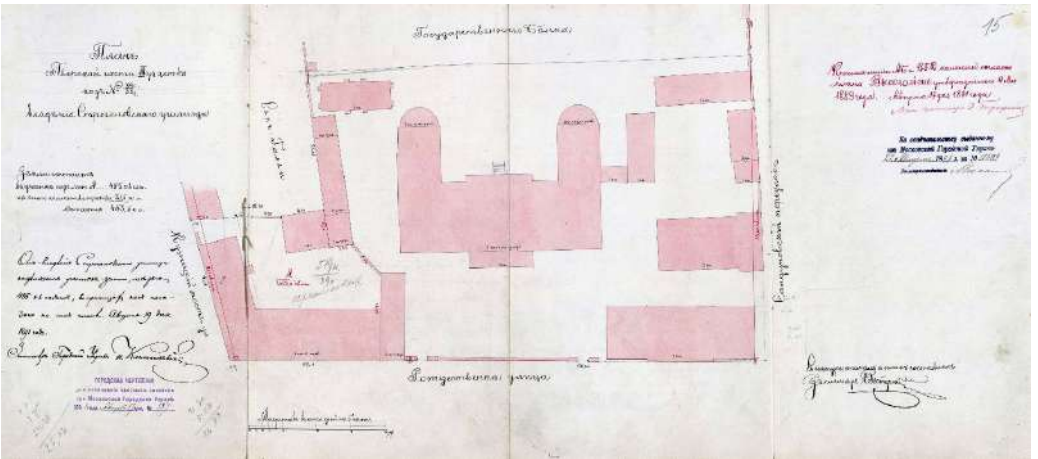
Во время второго этапа реконструкции часть левого флигеля, оставленная Училищу, была перестроена, а позднее надстроена двумя этажами (корпус № 4). В 1903 году на первом этаже появилась лавка с вывеской: «Выставка работ Императорского Строгановского училища» (ныне – «Книжная лавка архитектора»). На фасаде лавки сохранилось керамическое панно работы строгановцев.



Ил. 1. Комплекс Медико-хирургической академии. Вид со стороны Рождественки
Фото Н.А. Найденова. 1880-е гг.



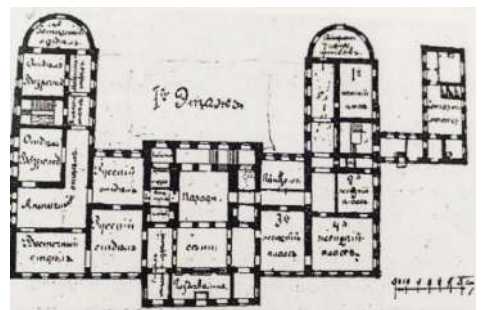
Ил. 2. Вид со стороны Рождественки.
Фрагмент фасада главного здания



Ил. 3. Генплан владения Строгановского училища. 1891 г. Публикуется впервые



Ил. 4. Фасад главного здания
Строгановского училища на Рождественке.
Фотография 1900-х гг.



Ил. 5. План 1-го этажа главного здания
Строгановского училища. 1905 г.

На месте правого флигеля, на углу Рождественки и Сандуновского переулка, Соловьевым было построено трёхэтажное здание Совета мануфактур (корпус №3). За этим корпусом со стороны Сандуновского переулка оставались старые деревянные и каменные строения.

В 1896 г. директором СХПУ стал Николай Васильевич Глоба (1859–1941). С 1894 г. он заведовал отделом кустарной промышленности Департамента торговли и мануфактур и с 1895 г. в должности инспектора по художественно-промышленному образованию занимался развитием фабрично-заводской кустарной промышленности, пропагандируя русский национальный стиль в декоративно-прикладном искусстве. В этот период был построен на Мясницкой доходный дом при Строгановском училище (арх. Шехтель. 1906).

Свою деятельность в СХПУ Глоба начал с реформ художественного образования. Им была создана новая структура Училища, и вся система обучения стала строиться вокруг производственных мастерских, соответствующих получаемым специальностям. Он пригласил для преподавания талантливых художников и педагогов, ввел новые программы. С его приходом большое развитие получили художественно-промышленные ремесла, появились новые мастерские (скульптурная, ткацкая, керамическая, эмалевая, декоративно-театральная, графическая и др.) и филиалы. СХПУ получило признание. Благодаря успешному участию учеников в российских и международных выставках, в связи с 75-летием, в 1900 г. СХПУ стало именоваться Императорским Центральным художественно-промышленным училищем (СХПУ). С Глобой связано начало новой жизни училища и следующего этапа реконструкции зданий Строгановки.

В обучении был сделан акцент на расширении программы художественной подготовки и глубокой специализации. Однако, мастерские училища (металлическая, столярно-резная, литейная и скульптурная) требовали реконструкции, т.к. располагались в ветхих, не приспособленных для ремесленных работ помещениях. Их количество увеличилось, и требовались новые, оборудованные помещения. Возникла острая необходимость переустройства Училища.

Глоба задумал реконструкцию всего комплекса зданий. В 1909 г. он согласовал этот проект и получил финансирование в Министерстве торговли и промышленности.

В 1910 г. Глобой для намеченных целей была организована строительная Комиссия из ведущих педагогов СХПУ и МУЖВЗ: С.У. Соловьева, С.В. Ноаковского, Н.С. Курдюкова, Ф.О. Богданова, Д.П. Сухова и штатного архитектора Училища А.А. Галецкого. Иногда на заседаниях присутствовал Ф.О. Шехтель. Архивные документы раскрывают, как проводились совещания Комиссии, составлялось подробное проектное задание с учетом современных требований учебного заведения к организации пространства и технологическим процессам, функциональному зонированию помещений, стоимости строительства и т.д.

В ноябре 1910 г. архитектор А.А. Галецкий (1872–1926) составил общий «Проект переустройства существующих зданий и постройки трех корпусов, состоящий из шести детальных планов, двух разрезов, одного фасада и предварительной сметы на постройку художественно-промышленных мастерских». Чертежи не сохранились, до нас дошло только описание проекта. Первой очередью его осуществления, согласно пояснительной записке, было возведение здания мастерских. Комиссия определила участок для строительства – по Сандуновскому переулку от корпуса Мануфактур на углу с Рождественкой до границы с территорией Государственного банка, на месте старых построек.

Среди чертежей Нового корпуса Музея МАРХИ (фонд Кузнецова) были найдены два неатрибутированных плана, которые автор статьи относит к Галецкому. В проекте центральным элементом композиции является круглая лестница, расположенная между двумя крыльями, соединяющими корпуса (рис. 7. а, б). Два плана и фотография фасада сохранились и находятся в музее МАРХИ. Также была обнаружена фотография фасада здания. Рельеф соответствует уклону по Сандуновскому переулку. Надпись: «Строгановское училище» на фризе подтвердила принадлежность чертежа к проекту нового здания мастерских. Строение изображено на склоне с перепадом высот и своим решением отличается от чертежей А.В. Кузнецова (рис. 6). Проект был утвержден в 1911 г. Однако, в связи с занятостью на других постройках Галецкий отказался от дальнейшего участия.

Для продолжения работ Комиссия во главе с Глобой выбрала архитектора-инженера А. Кузнецова (1874–1954), имевшего опыт в фабрично-заводском строительстве, т.к. будущее здание должно было отвечать новым требованиям – к конструкциям, освещению и оснащению современным оборудованием.

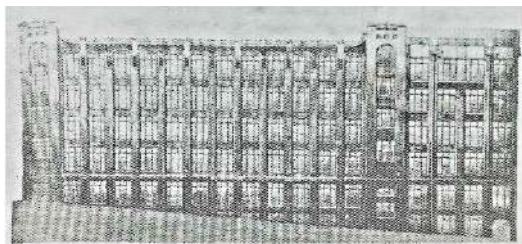
Сохранились подлинные чертежи плана 1-го этажа и фасада. Проект Галецкого был взят Кузнецовым за основу: Т-образное в плане здание, расположенное вдоль Сандуновского переулка, расположено между главным корпусом и угловым зданием Мануфактур. Это видно на генплане 1925 г. (рис. 10). Здание так же имело эксплуатируемые крыши-террасы. Кузнецов откорректировал боковые крылья, организовав проезды. В решении главных фасадов им были использованы стилизованные ордерные формы в контрасте с плоскостью стены и стекла (рис. 8). Кузнецов расположил главный вход по диагональной оси парадного двора (рис. 9). По настоянию строительной Комиссии он внес ряд изменений в планировку, изменил центральную парадную лестницу, придав ей овальное очертание. «Кузнецовский» корпус стал новаторским зданием из железобетона, с оригинальными металлическими конструкциями панорамных крыш, сплошным ленточным остеклением и световыми фонарями.

2 февраля 1914 г. состоялась «торжественная закладка камня» здания (корпус № 1). Директор училища преподнес великой княгине Елизавете Федоровне икону Спасителя с памятной табличкой, выполненную руками учеников иконописной мастерской Строгановского училища.

В процессе строительства утвержденный проект дорабатывался Советом, вносились изменения в решение фасада и планировку здания. Инициатором упрощения выступал Н.В. Глоба с целью снижения расходов и ускорения строительства. Так, например, в апреле 1914 г. Кузнецову предложили изменить лепные работы по всему фасаду здания, наружную отделку стен сделать под искусственный камень.

Планировалось завершить строительство к сентябрю 1914 г. Однако, в связи с началом Первой мировой войны было решено отдать только что построенное здание Госпиталю для раненых.

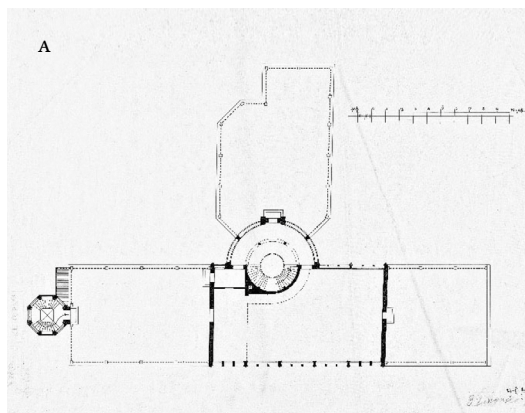
Вход в Госпиталь был устроен со стороны Сандуновского переулка. В зале скульптуры была организована часовня, в бывших мастерских – палаты для раненых воинов и медицинские кабинеты (подробнее об этом периоде – см. следующую статью Е.Ю. Тимофеевой «Новый корпус мастерских в период Первой мировой войны»). Во время войны учащиеся выполняли задания для помощи фронту – шили полотна, флаги и т.д. Представление об этом корпусе дает сохранившийся Альбом госпиталя, изданный Московским городским кредитным обществом в 1915 г.



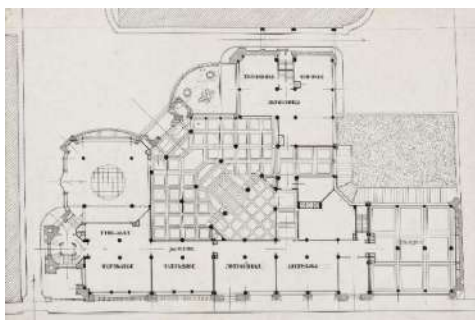
Ил. 6. Фасад Нового корпуса со стороны Сандуновского переулка.
Проект А.А. Галецкого. Фото 1910 г.



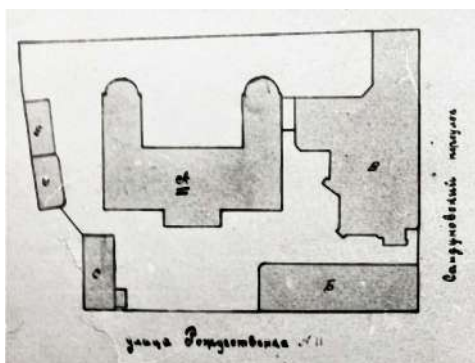
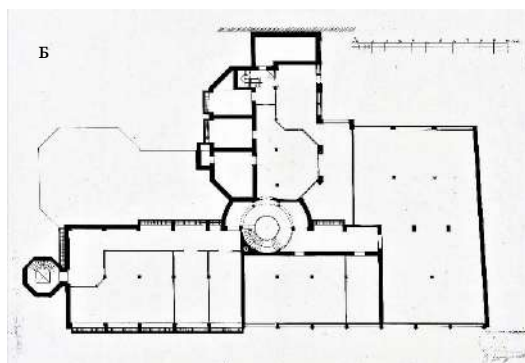
Ил. 8. Фасад Нового корпуса со стороны Сандуновского переулка.
Проект А.В. Кузнецова. 1913 г.



Ил. 7. Планы Нового корпуса.
Проект А.А. Галецкого. 1910 г.
А – ПЛАН ВЕРХНЕГО ЭТАЖА
Б – ПЛАН 1-ГО ЭТАЖА



Ил. 9. План 1-го этажа Нового корпуса.
Проект А.В. Кузнецова. 1913 г.



Ил. 10. Генплан владения ВХУТЕМАСА (бывшего Строгановского училища). 1925 г.

Училище так и не успело воспользоваться своим зданием, так как Госпиталь находился в нем до окончания войны.

Революционные события привели к изменениям всей системы художественного образования в стране. Учащиеся были введены в руководство, а Н.В. Глоба отстранен от работы. По решению Наркомпроса осенью 1918 были организованы Свободные государственные художественные мастерские (СГХМ). Строгановское училище было реорганизовано в Первые СГХМ, уполномоченным (руководителем) назначен А.В. Лентулов. Педагоги стали называться мастерами, а ученики – подмастерьями. Структура СГХМ состояла из бывших мастерских СХПУ: декорационной, деревообделочной, скульптурной, ткацкой, столярной, мастерской фарфора, по чеканке и др. Период московских СГХМ мало исследован и стал изучаться в последнее время. Известен документ обследования состояния территории учебного заведения, составленный в июне 1919 г. проверяющим от ИЗО Наркомпроса, которому подчинялись Первые СГХМ. В протоколе ревизии сообщается о крайне плачевном состоянии территории бывшего комплекса Строгановки [7].

Осенью 1920 г. на базе Первых и Вторых СГХМ (быв. МУЖВЗ) был создан ВХУТЕМАС. Подмастерья стали называться студентами, мастера – педагогами: профессорами и ассистентами. Мастерские были объединены в соответствующие факультеты. Уполномоченный стал ректором (с 1920 г. – Е.В. Равдель, с 1923 г. – В.А. Фаворский). На Мясницкой (в бывшем УЖВЗ) находились Живописный, Скульптурный и Архитектурный факультеты. На Рождественке были производственные факультеты: Полиграфический, Деревообделочный, Металлообрабатывающий, Керамический факультеты располагались в Новом корпусе (№ 1), Текстильный – в 4-ом корпусе. Выступающая одноэтажная часть Нового корпуса вновь стала использоваться по своему назначению – в ней размещалось Монументальное отделение Скульптфака. В главном корпусе (корпус № 2) располагались: администрация, ректорат, Музей на 1 этаже, актовый зал для собраний и Отделение монументальной живописи на 2-м и 3-м этажах. В бывшем здании Мануфактур находились квартиры профессоров и общежитие студентов.

С 1923 г. на 3, 4-х этажах Нового корпуса располагалось Основное отделение, в котором преподавался курс новаторских пропедевтических дисциплин: «Цвет», «Графика», «Пространство» и «Объем». На изображениях 1920-х гг., особенно в работах Полиграф-фака, здание Нового корпуса стало символом школы ВХУТЕМАС. В 1927 г. здесь прошла международная выставка Современной архитектуры (СА).

Осенью 1927 г. ВХУТЕМАС был преобразован во ВХУТЕИИ (ректор П.И. Новицкий). На факультетах появились кафедры. После реорганизации ВХУТЕИИ в 1930 г. территорию бывшей Строгановки занял Архитектурно-строительный институт (АСИ), с 1933 г. – Московский архитектурный институт (МАИ, с 1970 г. МАРХИ).

В начале 1960-х гг. была проведена реконструкция комплекса. В главное здание был встроен одноэтажный выставочный зал со стороны заднего двора. В Новом корпусе на месте эксплуатируемых террас 5-го этажа был надстроен этаж с решетчатыми арочными конструкциями и скатным покрытием. В 2000-е гг. на главном здании был возведен мансардный этаж. Надстройки корпусов визуально не заметны, в целом облик зданий строгановского периода не изменился.

Проведя исторический экскурс, мы видим, что построенный Строгановским училищем комплекс сохранил свое обличье. Со строительством Нового корпуса мастерских СХПУ был завершен ансамбль его строений. Выразительное, современное сооружение «из железа, бетона и стекла» аккуратно вписалось в окружающую

застройку и стало доминирующим элементом ансамбля. Новый корпус мастерских Строгановского училища стал зданием-символом школы авангарда – ВХУТЕМАСа, а теперь МАРХИ. Главная роль в организации строительства уникального здания принадлежит его создателю – Н.В. Глобе.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Важной датой для истории Училища является 1825 г., когда графом С.Г. Строгановым была открыта на Мясницкой улице «Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам», ставшая в 1845 г. 2-й Рисовальной школой. 1-я Рисовальная школа была создана в 1833 г. при Московском дворцовом архитектурном училище. В 1860 г. в результате объединения 1-й и 2-й Рисовальных школ было образовано Строгановское училище технического рисования, ставшее в 1873 г. Центральным. Учебное заведение с 1860 г. по 1892 г. находилось в Путинковском переулке близ Страстного монастыря (Пушкинская пл., 3).
2. История владения восходит к XVIII в. Первым известным владельцем А. Вольнским были возведены каменные палаты (1730-е гг.), затем владение перешло к его дочери, вышедшей замуж за графа И. Воронцова, которым в конце 1780-х гг. был построен на месте старых палат главный усадебный дом с 1809 г. на территории усадьбы размещалась Императорская Медико-хирургическая академия, а с 1843 г. – клиники Московского университета. Университетские клиники к 1890 г. были переведены в Клинический городок на Девичьем поле.
3. Соловьевым был разработан проект единого комплекса училища в 1890 г. Главный корпус выходил на красную линию Рождественки и занимал участок от левого флигеля до угла с Сандуновским переулком. Оригинал проекта хранится в библиотеке МАРХИ.
4. В 1892 г. архитектор А.С. Каминский на углу Рождественки и Кузнецкого моста, на месте каретного сарая и левого флигеля построил доходный дом в псевдорусском стиле.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ:

1. *Иванова-Везн Л.И.* Из истории здания Московского Архитектурного института. Строгановское училище – ВХУТЕМАС – МАРХИ // Ежегодник МАРХИ. 99/00. № 4. – М., 2002.
2. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 2. Д. 127.
3. *Клименко С.В.* Предварительный вариант проекта Корпуса мастерских Строгановского училища, созданный А.А. Галецким // Наука, образование и экспериментальное проектирование в МАРХИ: Тезисы докладов. – М.: МАРХИ, 2015. С. 60–61.
4. *Иванова-Везн Л.И., Борис А.Г., Липгарт Н.Р.* История комплекса зданий МАРХИ // Ежегодник МАРХИ. 02/03. № 7. – М., 2006.
Иванова-Везн Л.И., Борис А.Г., Липгарт Н.Р. Здание мастерских Строгановского училища – «новый корпус» МАРХИ // Архитектурное наследие. 2007. Вып. 47. С. 300–308.
Иванова-Везн Л.И., Малясова Г.В. Новый корпус мастерских // Архитектурные юбилеи. Календарь памятных дат. 2012–2016. – М., 2013. С. 163–166.
5. *Иванова-Везн Л.И., Борис А.Г.* Кузнецовскому корпусу МАРХИ – 100 лет // История строительства по новым архивным материалам. АМГТ. 2015. Май, № статьи 31/15-09.
6. *Борис А.Г., Иванова-Везн Л.И.* Проекты А.Галецкого и А.Кузнецова – Нового корпуса мастерских Строгановского училища // Вестник МХПА. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. 2017. № 2. Ч. 1. С. 152–153.
7. ЦАНД г. Москвы, Тверская часть. Д. 39.
8. *Сазиков А.В., Иванова-Везн Л.И.* Комплекс зданий Строгановского училища – I СГХМ 1914–1919 гг. / Свободные государственные художественные мастерские. Из столицы – в регионы. 1918–1920 гг.: Материалы Всероссийской конференции. 24–26 декабря. – М.: МАРХИ, 2018. С. 46–47.

НОВЫЙ КОРПУС МАСТЕРСКИХ СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА В ПЕРИОД ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Одно из исторически значимых зданий Московского Архитектурного института (ул. Рождественка, 11, корпус № 1) относится к памятникам строительного искусства начала XX в. Сведения о нем содержатся в архитектурных справочниках и научных публикациях [1]. Здание было построено как Новый корпус учебных мастерских Строгановского художественно-промышленного училища (СХПУ).

История комплекса зданий СХПУ изучалась в Музее МАРХИ Л.И. Ивановой-Веэн по материалам фонда Строгановского училища в РГАЛИ [2, с. 132–135]. Есть ряд публикаций, в том числе об авторах проектов Нового корпуса – архитекторах А.А. Галецком и А.В. Кузнецове. Анализ проектирования и строительства корпуса изложен в предыдущей статье сборника: Л.И. Ивановой-Веэн «Комплекс зданий Строгановского училища – ВХУТЕМАСа на Рождественке», и данная публикация является ее продолжением.

Новый корпус был построен в 1914 г., в период директорства Н.В. Глобы (1896–1917). Николай Васильевич был главным инициатором и организатором строительства. В связи с началом Первой мировой войны здание было передано в распоряжение Московского городского кредитного общества (МГКО), главного кредитора училища. МГКО оказывало помощь жертвам войны, большие средства были переданы на нужды Общества Красного Креста. Сначала в Новом корпусе планировалось устройство приюта для семей призванных воинов, с дальнейшим обучением их детей ремеслам [6, с. 8]. Однако, 23 августа здание было передано под Госпиталь, с одобрения покровительницы училища великой княгини Елизаветы Федоровны и разрешения учебного отдела Министерства торговли и промышленности, которому учебное заведение подчинялось. Организованный в здании Строгановского училища госпиталь стал главным, образцовым лазаретом МГКО и одним из крупнейших медицинских учреждений.

В ноябре 1915 г. Кредитным Обществом был издан Альбом Госпиталя, который мы рассмотрим более детально [3]. Он был выпущен в нескольких экземплярах (известны два альбома, хранящиеся в библиотеках МАРХИ и МГХПА им. С.Г. Строганова). Сохранились отдельные чертежи к проекту (архитектора Кузнецова). Часть из них, находящаяся в собрании Музея МАРХИ, публикуется впервые.

Для Альбома были выполнены фотоснимки хорошего качества (П. П. Павловым). Внимательно изучив изображения палат, мы можем установить время их

съемки – у изголовий кроватей размещены ветви вербы, что указывает на то, что снимки были сделаны ранней весной, накануне Пасхи (Вербное воскресенье или Вход Господень в Иерусалим в 1915 году отмечался 15 марта).

Альбом Госпиталя является практически единственным документом, зафиксировавшим здание сразу после его возведения, и благодаря ему мы можем составить достоверное представление о внешнем облике Нового корпуса, его планировке и интерьерах на время строительства. В иллюстрации входят поэтажные планы и фотоснимки рекреационных помещений и палат, занявших учебные мастерские. Наиболее ценны два вида корпуса из Альбома (с переулка и внутреннего двора). Эти фотографии публиковались и стали визитными карточками здания (рис. 1 а, б). Главный вход в госпиталь был со стороны Сандуновского переулка, о чем свидетельствует вывеска над въездными воротами. На втором виде показан главный вход в учебный корпус – со стороны парадного двора Строгановки.

История создания корпуса связана с началом больших преобразований в Училище, приведших к его мировому признанию. Николай Васильевич Глоба (1859–1941) свою деятельность на посту директора СХПУ начал с реформ художественного образования, «были расширены рамки школы, введены в преподавание новые задания, созданы художественно-ремесленные мастерские». [4, с. 7] В обучении декоративно-прикладному искусству он придавал большое значение практической подготовке в производственных мастерских, для которых требовались дополнительные современные, оборудованные помещения. В 1909 г. Глоба добился разрешения в Министерстве финансов на разработку проекта реконструкции комплекса зданий Строгановского училища. С этой целью им была организована в 1910 г. Комиссия, состоящая из педагогов-архитекторов (С.В. Ноаковского, Н.С. Курдюкова, Н.В. Бакланова, Д.П. Сухова и др.) и штатного архитектора А.А. Галецкого (1872–1926). Комиссия обсуждала предложения по переустройству всего комплекса на Рождественке, рекомендовала построить новое здание мастерских фабричного типа из современных материалов. Она же определила место под его застройку (по Сандуновскому переулку, от корпуса Мануфактур на углу с Рождественкой до границы с территорией Государственного банка). Галецкий выполнил в ноябре 1910 г. проект переустройства, однако, в 1911 г. от дальнейшего участия отказался, продолжая принимать участие в работе Комиссии. Была утверждена первая очередь реконструкции – возведение нового здания мастерских из железа, бетона и стекла, по последнему слову науки. Комиссия назначила для продолжения работ архитектора-инженера, профессора Императорского московского технического училища А.В. Кузнецова (1874–1954), имевшего опыт в строительстве промышленных, общественных зданий, в том числе учебных заведений¹. Он неоднократно посещал Германию для ознакомления с последними достижениями в архитектуре и строительной технике [5, с. 15].

Кузнецов переработал проект Галецкого, сохранив утвержденную схему композиции Т-образного в плане здания, с центральной лестницей, расположенного между существующими корпусами – главным зданием (корпус № 2) и корпусом Мануфактур (корпус № 3). В проекте Кузнецов применил новые планировочные и композиционные приемы, используя свой предыдущий опыт. Он учел внесенные Комиссией конструктивно-технологические требования к новому зданию, функциональные особенности различных производств и замечания по планировке. Вместо кирпичного здания с железобетонными перекрытиями по проекту Галецкого

он предложил построить Новый корпус с применением монолитного железобетонного каркаса.

На представленном чертеже-развертке фасадов со стороны парадного двора (рис. 2) здание делится на неравные части центральным объемом, выделенным по форме и высоте. Кузнецов создал своеобразный стиль в рамках модерна на стыке с неоклассицизмом и зарождавшимися рациональными тенденциями в архитектуре. В оформлении фасадов использованы сильно упрощенные и стилизованные ордерные формы, несущие железобетонные опоры задекорированы пилонами и каннелированными полуколоннами. Их чертежи публикуются впервые (рис. 3 а, б). Центральный ризалит выделен богатым лепным декором и аттиком с балюстрадой, цокольный этаж отделан рустовкой. Заметны приемы позднего модерна: асимметрия постройки, фигурные переплётёты, обилие аллегорической скульптуры. Также в здании присутствуют эксплуатируемые террасы, огромные окна, световые фонари. Четко выражен контраст вертикальных элементов с чередующимися горизонтальными полосами сплошного остекления и простенков. В решении фасада доминирует цельность и ясность форм, соответствие внешнего облика внутренней структуре, строгая геометрия больших плоскостей, свойственные рациональному модерну.

Интересно сравнить чертеж с построенным зданием. На фотоснимке со стороны двора мы видим реальное воплощение главной идеи архитектора – раскрытые во двор крылья корпуса с центральным полукруглым объемом и выступающей цокольной частью (рис. 1 б). Парадный вход устроен в одноэтажном объеме и расположен по диагональной оси внутреннего двора. Асимметричная, активно выдвинутая цокольная часть стала его композиционным акцентом. На фотографии здания более заметны характерные для модерна криволинейные детали – плавные сопряжения выпуклого ризалита с примыкающими боковыми стенами, мягкий переход ствола колонны в граненое завершение без капители. Каннелированные полуколонны выделяются на фоне гладких стен. В сравнении с проектом декоративное оформление фасада упрощено. Вертикальные элементы венчают профилированные плиты с площадками под скульптуры и вазоны, которые, по-видимому, не успели осуществить. Угловые скульптуры заменены крупными стилизованными волютами. Рисунок оконных переплетов стал более строг и лаконичен. Большую выразительность окну центрального ризалита на 5-ом этаже придали дополнительные грани его очертания и муфтированные полуколонны в простенках. Вместо второго ряда балюстрады аттик венчает гладкий карниз (рис. 3 а). Упрощение заметно и на северном фасаде – так же отсутствует спроектированный богатый скульптурный декор (рис. 1 а). На виде с Сандуновского переулка прослеживается вертикальный ритм массивных пилонов, фланкирующих среднюю часть фасада, и каннелированных полуколонн, сдвоенных на углах (рис. 3 б).

Проект был подписан в январе 1913 г., а весной того же года на участке, отведенном под строительство, был начат снос старых строений. 2 февраля 1914 г. состоялась «торжественная закладка камня» Нового корпуса. В основание колонны входного проема здания была заложена доска с выгравированным текстом. Первый кирпич положила великая княгиня Елизавета Федоровна. По обычаю, были добавлены золотые и серебряные монеты [6, с. 7].

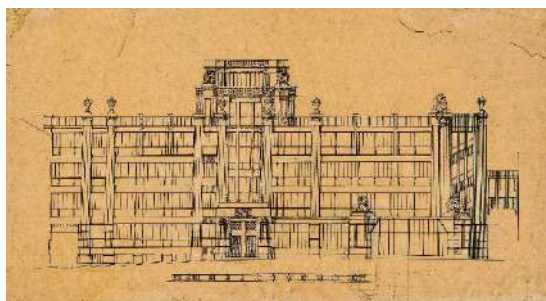
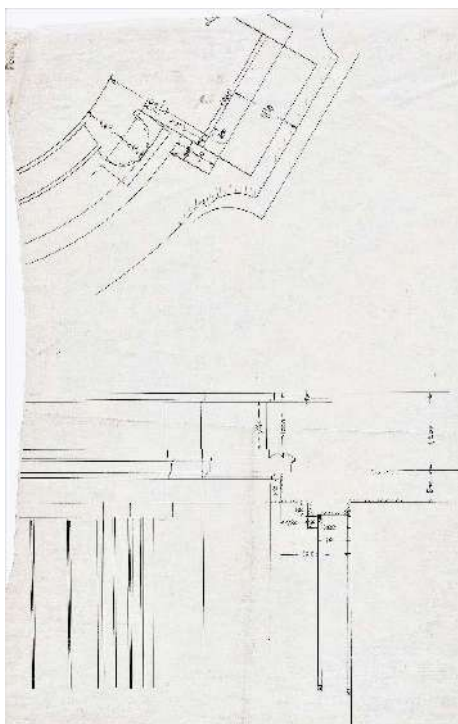
Здание строило «Акционерное общество производства бетонных и других строительных работ» – отделение «Торгового дома Ю. А. Гук и Ко», которое представлял известный инженер А.Ф. Лолейт (1867–1933). Он ранее сотрудничал с Кузнецовым

НОВЫЙ КОРПУС МАСТЕРСКИХ СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА

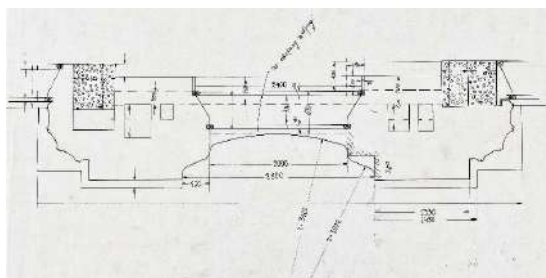


Ил. 1. Фотографии корпуса мастерских из Альбома «Госпиталь Московского городского Кредитного общества для раненых воинов». 1915 г.:

а) Общий вид со стороны Сандуновского переулка; б) Вид со стороны внутреннего двора

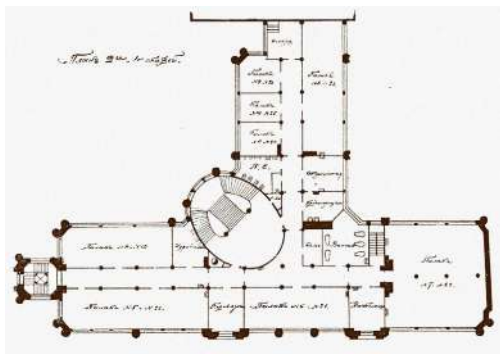
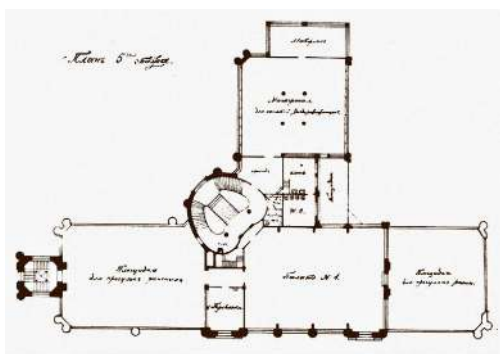
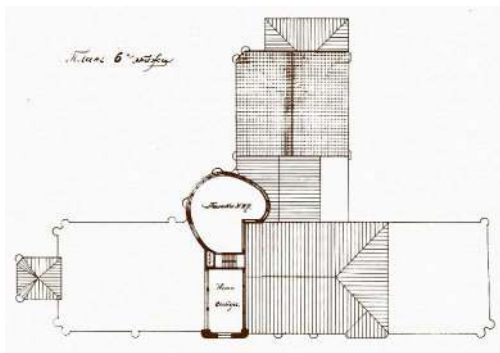


Ил. 2. Развертка восточного и южного фасадов Нового корпуса со стороны двора. Проект А.В. Кузнецова. 1913 г.



Ил. 3. Детали декора фасадов. Чертежи А.В. Кузнецова:

а) Фрагмент аттика центрального ризалита (6-й этаж) южного фасада (со стороны внутреннего двора). План и фасад; б) Пилон с полуколоннами северного фасада (со стороны Сандуновского переулка). Разрез



Ил. 4. Поэтажные планы Госпиталя
из «Альбома»:

- а) План шестого этажа;
- б) План пятого этажа;
- в) План второго этажа

Ил. 6. Виды помещений госпиталя:

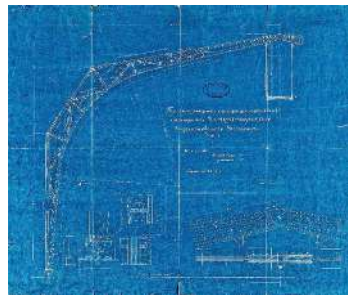
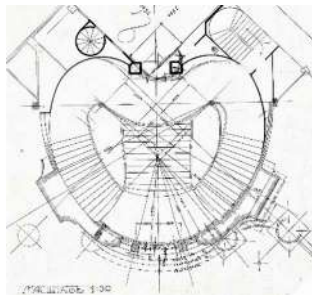
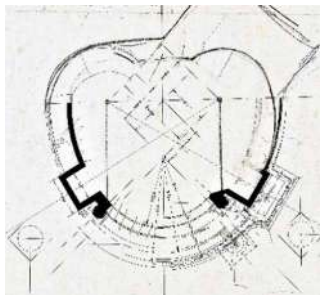
- а) Мастерская для занятий выздоравливающих. Пятый этаж
- б) Палата № 5 на втором этаже
- в) Палата № 7 на втором этаже

на строительстве Новоткацкой фабрики Богородско-Глуховской мануфактуры Морозовых², но в своих проектах расчет конструкций и руководство строительством архитектор осуществлял сам [5, с. 12].

Корпус должен был открыться в канун учебного 1914 года, но переехать в новое здание училищу не довелось. Осенью того же года разными ведомствами и исполнителями параллельно завершались работы, запланированные для здания мастерских училища и по его переоборудованию под лазарет. На фотографиях палат видна временная проводка освещения. Известно, что полностью работы по внутренней отделке корпуса были закончены главным подрядчиком в сентябре 1915 г.

Сохранился подлинный чертеж плана первого этажа (см. рис. 9 в предыдущей статье Л.И. Ивановой-Веэн «Комплекс зданий Строгановского училища – ВХУТЕМАСа на Рождественке»). Его отличает четкое функциональное зонирование. В одноэтажной выступающей части располагались: вестибюль с парадной лестницей и примыкающий к нему зал для скульптурной мастерской в основной части и производственные мастерские в крыле. Анфилада формовой, литейной, витражной мастерских при госпитале была заменена коридорной системой. В Альбоме на плане первого этажа отмечены дополнительные перегородки, разделяющие просторные залы мастерских на палаты, процедурные, кабинеты и рекреации (рис. 8 а). По фотоснимкам поэтажных планов и видам основных помещений рассмотрим планировку верхних этажей учебного корпуса.

При строительстве этого здания была применена полностью каркасная конструктивная система. На поэтажных планах обозначены внутренние и наружные колонны монолитного железобетонного каркаса, позволившего с помощью большепролетных конструкций создавать необходимые для художественных производств хорошо освещенные, открытые пространства и применять свободную планировку. В здании предполагалось размещение двадцати учебных мастерских и кабинетов. Такие мастерские, как ювелирно-эмалевая, монтажная, столярная, ткацкая, должны были занимать площадь на всю ширину корпуса. На снимке палаты № 7, расположенной на втором этаже, мы видим подобное помещение – это большой светлый зал без перегородок (рис. 4 в). В интерьере присутствуют конструктивные элементы – колонны и перекрестно лежащие балки (рис. 6 в). Внутри здания были установлены разные по форме несущие опоры. Здесь мы видим восьмиугольные в плане колонны с граненым завершением, которые запечатлены на чертеже (рис. 9 а).



Ил. 5. ЧЕРТЕЖИ ГЛАВНОЙ ЛЕСТНИЦЫ А.В. КУЗНЕЦОВА:

а) План на уровне 5-го этажа;

б) План на уровне 6-го, аттикового этажа

Ил. 7. ТРЕХШАРНИРНАЯ АРКА ДЛЯ ДЕКОРАТИВНОЙ МАСТЕРСКОЙ.

ЧЕРТЕЖ А.В. КУЗНЕЦОВА

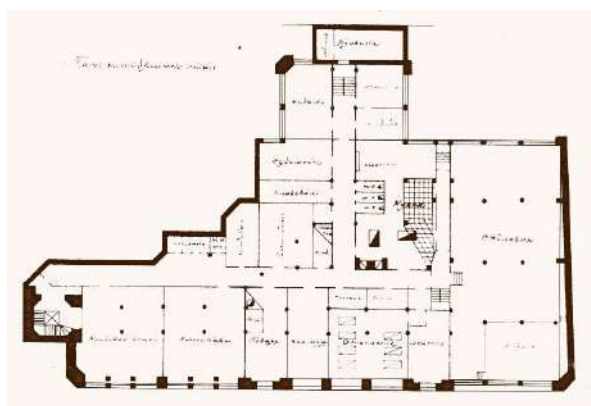
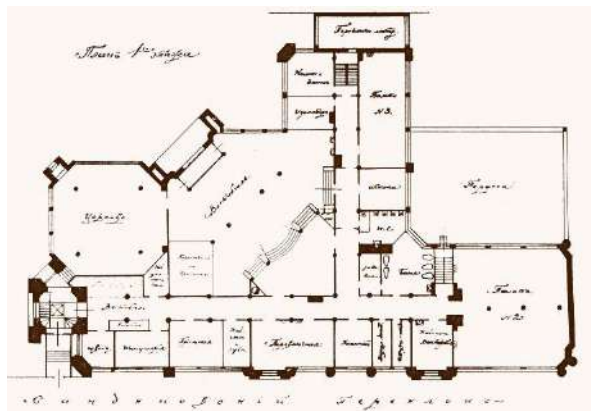
На снимке палаты № 5, также находящейся на втором этаже, зафиксированы круглые колонны с гладкими, конусообразными капителями (рис. 6 б). Были использованы безбалочные перекрытия, опирающиеся непосредственно на колонны с новаторскими капителями, которые в дальнейшем неоднократно применялись в архитектуре московских зданий. Новым было то, что верхняя часть колонны заливалась бетоном вместе с перекрытием, и нагрузка распределялась равномерно. Безбалочные перекрытия, несущие конструкции из монолитного железобетона были применены ранее Кузнецовым при строительстве Новоткацкой фабрики [5, с. 13].

В интерьере «Мастерской для занятий выздоравливающих», находящейся на 5-ом этаже в бывшей оранжерее, отчетливо видна стеклянная крыша (рис. 6 а). В первоначальном варианте вся поверхность крыши была остеклена. Интересны открытые внутри конструкции крыш. Одна зафиксирована на виде мастерской – это стальная решетчатая арка, другая на чертеже – трехшарнирная арка для декоративной мастерской (рис. 7), расположенной на верхнем, аттиковом этаже (рис. 4 а). На 5-ом этаже были выходы на открытые террасы для занятий на пленэре, ставшие при госпитале «площадками для прогулок раненых» (рис. 4 б, 9 б)³.

Стоит остановиться на двух произведениях инженерно-строительного искусства, разработанных Кузнецовым – это фонари верхнего света и парадная лестница. Дополнительный свет в цокольном этаже реализован иначе, чем в проекте. На крыше выступающей цокольной части со стороны парадного и заднего дворов были установлены три вида световых фонарей. На снимке отчетливо видны зенитные фонари – односкатный и купольный пирамидальный, по форме близкий к конусу (рис. 1 б). Конусообразный фонарь был устроен над скульптурной мастерской вместо верхнего «наклонного» света по проекту (витражных окон со скосом наверху). Другие фонари были предназначены для освещения темных мест помещений и устроены на стыке крыши выступающего 1-го этажа с наружной стеной верхних этажей. Односкатный горизонтальный фонарь освещал вестибюль. Уникальный ленточный фонарь, третий на плане 1-го этажа Кузнецова, был сделан над столовой и примыкающей кухней, расположенными в полуподвальном этаже (рис. 9 в предыдущей статье). Его внутренняя часть трапецевидной формы видна на снимках (рис. 10 в, г). Г-образный в плане контур фонаря, повторяющий линию примыкания террасы к наружной стене, прорезает потолок обоих помещений, придавая ему интересную пластическую форму. Кузнецов ранее использовал верхний свет в промышленных зданиях – подобные конусообразный и Г-образный ленточный фонари были им применены для освещения цехов Новоткацкой фабрики. Он усовершенствовал конструкции фонарей (между наружными и внутренними стеклами были устроены тележки для их мытья), разработал новую систему воздухообмена, освобождая потолки и фонари от вентиляционных коробов и создавая архитектурно чистые образы [5, с. 13]. Фонари Нового корпуса были демонтированы в 1960-е гг. Данная часть цокольного этажа не сохранилась (была разрушена в 2010-е гг.).

Особо следует уделить внимание парадной лестнице. Кузнецов выполнил ее перекомпоновку в центральной части, расположив по диагональной оси здания в выступающем объеме. Эффектная парадная лестница стала главным элементом интерьера каждого из пяти основных этажей и является композиционным ядром всего здания (рис. 4 б, в). На фотоснимке парадного вестибюля зафиксирован ее

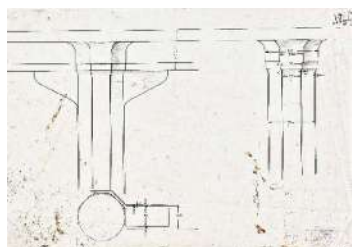
НОВЫЙ КОРПУС МАСТЕРСКИХ СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА



Ил. 8. Поэтажные планы Госпиталя: а) План первого этажа; б) План полуподвального этажа



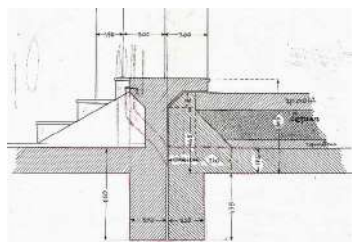
Ил. 10. Виды помещений госпиталя: а) Вестибюль с главной лестницей. 1-й этаж; б) Убранство часовни. 1-й этаж; в) Столовая в полуподвальном этаже; г) Кухня в полуподвальном этаже



Ил. 9. Конструктивные чертежи А.В. Кузнецова:

а) ВОСЬМИГРАННАЯ ЖЕЛЕЗОБЕТОННАЯ КОЛОННА С БАЛКОЙ;

б) ПРИМЫКАНИЕ ТЕРРАСЫ К НАРУЖНОЙ СТЕНЕ. ПЯТЫЙ ЭТАЖ



боковой фасад (рис. 10 а). Бетонный объем лестницы создает ощущение произведения монументальной скульптуры. Железобетон понимался Кузнецовым не только как строительный материал, но и как средство создания новой художественной формы. Круглая в плане лестница по проекту Галецкого получила сложное, характерное для модерна очертание (рис. 5 а, б). Ее вводная площадка находится на пересечении основных направлений. Архитектор интересно решил задачу устройства «двух лестниц», рекомендованных Комиссией. Широкой частью центральная лестница как бы объединяет движение, поднимаясь единым маршем на пол-этажа, и затем разделяется, расходясь в стороны, и снова сливается на следующем этаже. Лестницу освещают огромные окна в простенках выпуклой наружной стены, и свет сверху проникает в вестибюль, создавая игру светотени на кессонированном потолке лестничной площадки.

Следует обратить внимание еще на одно помещение, в обустройстве которого принимал участие Глоба. На первом этаже, в зале, предназначенном для скульптурной мастерской, была устроена часовня (рис. 8 а). Директор Училища входил в основной состав Исполнительного комитета по устройству госпиталей и уже в первый год его существования организовал молитвенное помещение, в котором в марте 1916 года была устроена временная церковь святого Николая Чудотворца. Интересен факт, что в дальнейшем Глоба стал членом Комитета по устройству передвижных церквей для лазаретов города Москвы [6, с. 12, 13].

На фотоснимке запечатлен иконостас, устроенный в просторном зале с высоким потолком, на котором виден край купольного фонаря Кузнецова (рис. 10 б). Закрытый в настоящее время потолок не дает ощутить задуманную красоту и воздушность внутреннего пространства зала. Только на фотоснимке мы можем увидеть, каким образом был реализован верхний свет помещения. Иконостас часовни был изготовлен по проекту, составленному в 1900 г. учеником Строгановского училища В.Е. Егоровым, и экспонировался на Всероссийской выставке в Киеве в 1913 г. [7]. Двухъярусный деревянный иконостас, покрытый чеканной латуной, выдержанный в русском стиле XVII в., и убранство часовни искусно выполнены руками учащегося чеканной, эмалевой, ткацкой и других мастерских училища.

Руководство СХПУ и его ученики принимали активное участие в оказании посильной помощи фронту. В 1914 г. Глоба стал членом постоянной Комиссии московского Совета детских приютов. В начале войны он передал свою квартиру в училище легкораненым и организовал закройные мастерские в зданиях СХПУ и в помещениях складов в доме генерал-губернатора. В них учащиеся, педагоги и сотрудники Строгановки выполняли заказы Общества Красного креста: шили солдатское белье, туфли из сукна и войлока, ополченские знамена. Трудились в ткацкой, столярной и других мастерских: ткали перевязочные материалы, делали койки, столики, скамейки для лазарета, деревянные модели резцов для проточки шрапнельных снарядов, фляжки, котелки [6, с. 9]. Под руководством дочери директора Евгении вместе с ученицами Строгановки работали жены и дочери призванных на войну [8].

Госпиталь и церковь на территории Строгановского училища действовали до середины 1918 г. В том же году СХПУ было реорганизовано в Первые Государственные Свободные художественные мастерские (ГСХМ). В 1920 г. были образованы Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС). В этом здании располагалось Основное отделение ВХУТЕМАСа и некоторые его мастер-

ские (деревообрабатывающая, металлообрабатывающая, текстильная, керамическая и полиграфическая). В 1927 г. ВХУТЕМАС был переименован в Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИИ). После реорганизации ВХУТЕИИ-НА в 1930 г. в комплексе зданий бывшей Строгановки располагался Архитектурно-строительный институт (АСИ), с 1933 г. – Московский архитектурный институт (МАИ, с 1970 г. МАРХИ).

Новый корпус мастерских – одно из немногих зданий Москвы, на протяжении большей части своего существования сохранившее историческое назначение учебного корпуса. И сейчас здание используется в учебных целях, в нем находятся кафедры и аудитории МАРХИ.

Таким образом, рассмотрев общие виды здания и его интерьеры в Альбоме, мы увидели выразительное сооружение, представляющее собой новый тип учебного корпуса, созданного с применением современных конструкций и материалов. В нем были применены новые для того времени – железобетонный каркас, плоские эксплуатируемые крыши-террасы, сплошное ленточное остекление, свободный план, верхний свет, открытые металлические конструкции панорамных крыш и т.п. Это уникальное сооружение до сих пор выглядит современным. Его возведением мы обязаны создателям памятника: архитектору-инженеру А.В. Кузнецову и идейному вдохновителю, организатору его строительства – Н.В. Глобе.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. А.В. Кузнецов построил Богородскую женскую гимназию в 1907 г. В 1911–1912 гг. был командирован за границу для изучения устройства и оборудования учебных мастерских художественно-промышленных учебных заведений.
2. А.Ф. Лолейт – основатель научной школы теории бетона, расчетного моделирования и конструирования железобетонных сооружений – создал первую большепролетную железобетонную конструкцию над ткацким корпусом Богородско-Глуховской мануфактуры (1906–1908) и первый в России элеватор из железобетона на Московском Трёхпрудном пивоваренном заводе (1909). В 1905 году он изобрёл систему безбалочных перекрытий.
3. В 1960-гг. на месте плоской эксплуатируемой террасы был возведен этаж с решетчатыми арочными конструкциями и скатным покрытием. Стекланную крышу зашили, в 2010–2012 гг. был перестроен чердак и возведены антресоли.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Нащокина М.В.* Российский Огюст Перре: к 100-летию «Корпуса мастерских Строгановского училища» // КиберЛенинка. <https://cyberleninka.ru/article/n/rossiyskiy-ogyust-perre-k-100-letiyu-korpusa-masterskih-stroganovskogo-uchilisha>.
2. *Иванова-Везн Л.И., Тимофеева Е.Ю.* Из истории комплекса зданий Строгановского училища // Наука, образование и экспериментальное проектирование в МАРХИ. Сборник статей. – М., 2020.
3. Альбом «Госпиталь Московского городского Кредитного общества для раненых воинов в здании учебных мастерских Императорского Строгановского художественно-промышленного Центрального училища, состоящий под Августейшим покровительством великой княгини Елисаветы Феодоровны». – М., 1915.
4. *Р. Сергей.* Академия художественной промышленности // Заря. № 4. Издание Товарищества И.Д. Сытина. 1913. С. 7–9.

5. Черкасов Г.Н. Энергия личности – прорыв в творчестве // Архитектура и строительство Москвы. № 6. 1995. С. 11–17.
6. Иванов Ю.В. Церковь Николая Чудотворца при госпитале Московского городского кредитного общества. – М.: Типография «Спецтехника», 1997.
7. Аристова С.Л. Высшая художественно-иконописная мастерская Императорского Строгановского училища (страницы истории попечительства в русской иконописи) // Академик Императорской Академии Художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище. – М.: Индрик, 2012. С. 317–330.
8. Астраханцева Т.Л. Н.В. Глоба – выдающийся деятель художественно-промышленного образования в России и в эмиграции. Возвращение на родину // Академик Императорской Академии Художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище. – М.: Индрик, 2012. С. 21–42.

**А.Е. Львов – директор Училища живописи,
ваяния и зодчества**

Деятельность А.Е. Львова, директора Училища живописи, ваяния и зодчества (УЖВЗ), интересна в контексте конференции, посвященной российскому художественно образованию и Н.В. Глобе, возглавлявшего так же художественное учебное заведение в Москве – Строгановское училище. Деятельность Львова специально никем не исследовалась, а имя иногда встречается в воспоминаниях. Впервые рассматривается его биография, основанная на архивных материалах (РГАЛИ, фонд 680 (УЖВЗ), включая протоколы Совета общества и Совета преподавателей, а также формулярный список) в контексте последнего этапа истории двух учебных заведений. И Глоба, и Львов, оба были назначены директорами Училищ и покинули свои посты практически в одно и то же время.

Алексей Евгеньевич Львов (1850–1937) родился в старинной княжеской семье. В 1874 г. он окончил юридический факультет Московского университета со степенью кандидата и начал службу в прокуратуре и суде, вершиной которой было звание члена Московского окружного суда (1889). Львов был женат на Марии Александровне Гагариной и имел трех дочерей. После отмены крепостного права благосостояние семьи пошатнулось, и доход от служебных занятий стал особенно важен [8, л. 121].

Сменив род своей службы, он в начале 1891 г. стал и.о. секретаря Совета Московского художественного общества (МХО), смыслом деятельности которого было руководство УЖВЗ. Затем он служил инспектором Училища и снова секретарем Совета. В 1896 г., при проведении реформы Училища по новому Уставу МХО, продвижение которого было его заслугой, он занял новую должность – директора учебного заведения. Вновь введенная, созданная им «под себя» она ставила его во главе УЖВЗ (его помощником был инспектор, преподаватель В.Е. Гиацингов).

Львов возглавил и проведение реформы. Как директор он был посредником между Советом преподавателей, председателем которого являлся, и Советом МХО, руководившего финансами и административной деятельностью.

Московское художественное общество того времени было объединением любителей искусства, главной целью которого было поддержание существования художественного учебного заведения, включавшего три отделения. Состоявшее из нескольких десятков членов, УЖВЗ управлялось Советом во главе с председателем. Важную роль играл также казначей МХО, избранный из числа членов.

Остальные члены общества ограничивались уплатой взноса в 30 руб., кроме член-соревнователей и благотворителей, плативших существенно больше. К моменту прихода Львова, общество и училище жили по Уставу 1866 г. Учеба состояла из трех параллельно проходимых циклов: общеобразовательного (5 классов, соответствовавших средней школе) и художественных (рисование и специальность). Учащиеся принимались после начальной школы. Эта система была сочтена устаревшей, что вызвало принятие нового Устава 1896 г., радикально реформировавшего систему образования.

Реформа началась в 1898 г. и состояла в увеличении учебной программы (особенно для архитекторов), приеме выпускников средних школ, увеличении финансирования от казны, расширении служебных прав преподавателей и учащихся. Архитектурное образование увеличилось до пяти лет, а впоследствии – до шести. Преподаватели повышались в чинах и получали право пенсии, учащиеся вместо системы медалей, отмененной в Императорской академии художеств (малая серебряная – некласный художник, большая – чин XIV класса) получали XIV (без выпускной работы) или XII класс. Был расширен штат. Тогда же прекратился прием по старой программе. При училище была основана 4-х классная средняя художественная школа, где кроме общего образования учащиеся ежедневно занимались по 2 часа рисованием и черчением (первый выпуск 1902 г.). В 1901 г. был открыт начальный класс для тех, кто не имел художественной подготовки для поступления. В 1903 г. старое общеобразовательное отделение закрылось.

Учебными делами в Училище заведовал Совет преподавателей, куда входили все педагоги, и возглавлял который директор Львов. В этот период преподавательский состав училища был блестящим, особенно по изобразительным искусствам, в нем были лучшие художники России, включая В. Серова, И. Левитана, К. и С. Коровиных, А. Архипова, Л. Пастернака, А. Васнецова, В. Бакшеева, скульпторов С. Волнухина и П. Трубецкого, а также ряд известных архитекторов, как К.М. Быковский, А.Н. Померанцев, А.С. Каминский, С.В. Ноаковский (список неполный). Решения Совета преподавателей утверждал Совет общества, собиравшийся ежемесячно, в котором также постоянно присутствовал директор. Инспектор училища был помощником директора по учебной части и работе с учащимися.

МХО, находившееся в системе Министерства Императорского двора, имело попечителем московского генерал-губернатора, располагавшего верховной властью. В 1898–1904 гг. учебные дела решались по докладу директора УЖВЗ генерал-губернатору вел. кн. Сергею Александровичу, взявшего власть в свои руки, оттеснившего Совет Общества на второй план, что не делалось ни до, ни после него. Почти все решения Совета преподавателей Львову удавалось провести. Благодаря своей настойчивости и связям, опираясь на поддержку великого князя, он добивался все новых и новых субсидий для Училища от казны для утверждения штата, с правом преподавателей на пенсию, единовременного пособия и т.д. Учитывая заслуги великого князя Сергея Александровича, МХО избрало его своим почетным членом [1, л. 219].

После Сергея Александровича попечителями МХО становились московские градоначальники, начиная с Гершельмана, в 1909–1911 гг. за отсутствием губернатора эту роль выполнял министр МВД П.А. Столыпин, избранный в 1910 г. почетным членом МХО. В 1914 г. попечителем стал генерал-инженер вел. кн. Петр Николаевич. Эти лица ограничивались утверждением принятых Советом препо-



АЛЕКСЕЙ ЕВГЕНЬЕВИЧ ЛЬВОВ (1850–1937)

давателей или решений МХО, что повышало значение директора.

К началу 1900-х училище перестало уместаться в старом домовладении, потребовалось большое строительство на территории. В 1898 г. была построена новая скульптурная мастерская (Паоло Трубецкого) и литейная [3, л. 20]. В 1899 г. был заключен подряд с предпринимателем А.А. Пороховщиковым, по которому был выстроен ряд построек: пристройка 5-этажного корпуса, ротонда с базаром, парадная лестница со сводами в старом здании, мастерские Трубецкого и Волнухина, скульптурные классы, служебный 3-х этажный корпус во дворе [1, л. 560]. Эти постройки были вчерне окончены, когда возник спор из-за взаимных расчетов. Другой новой частью Училища стала лаборатория Н.К. Лахтина, задуманная как учебная, но ставшая ведущей в Москве по испытанию строительных материалов.

Забываясь о финансах общества, МХО занялось вложениями в недвижимость на заемные средства. В 1911 г., в условиях строительного бума в Москве, МХО приняло решение о строительстве на

участке Училища доходного жилого дома на месте служительского корпуса (построен в 1912 г.) и выставочного зала по проекту архитектора училища и преподавателя Н.С. Курдюкова. Часть квартир и мастерских была занята сотрудниками Училища. Выставочный зал (построен в 1911 г.) стал первым в Москве помещением, предназначенным для художественных выставок. В 1913–1914 гг. Курдюковым был построен второй доходный дом стоимостью около полумиллиона рублей.

Еще в 1903 г. за один миллион казенных рублей было куплено владение князя Голицына на Волхонке, предназначенное для строительства нового здания Училища. Проектирование нового комплекса происходило в несколько этапов, пройдя через конкурсы 1907 г. (проект Л.М. Браиловского и совместный А.М. Гурженко и И.М. Рыбина) и 1909–1911 гг. (три проекта) и в 1913 г. было окончено В.А. Шуко уже без конкурса [4, л. 56–76, л. 86, 101 об., 167 об.]. Столыпин обещал субсидию правительства, но по началу 1914 г. все средства поглощало строительство второго доходного дома, а затем началась война, подкосившая финансы и правительства, и самого МХО.

Важной стороной деятельности директора Училища, поддерживаемого Советом МХО и Советом преподавателей, была борьба за новый Устав, который должен был обеспечить УЖВЗ статус высшего учебного заведения – Императорского высшего художественного училища – равного Высшему художественному Училищу ИАХ, с соответствующими правами преподавателей и выпускников (на один класс



Ил. 2. Здание Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Фото 1880–1885 гг.

по службе выше для тех и других). Проект Устава стал разрабатываться по инициативе Совета преподавателей на основе автономии в художественном и административном отношении, но встретил упорное противодействие Академии художеств. Императорский Указ 12 июня 1905 г. о принципах нового Устава почему-то был отозван, но было предписано сочинять его заново, чем и занялся Совет преподавателей. В проекте преподавателей мая 1906 г. предусматривалась независимость Совета преподавателей во главе с ректором, выборность преподавателей на 5 лет, (В.А. Серов предлагал выбирать еще и с участием учеников), допуск учеников и учениц на равных правах [6, л. 37, 45]. С 1906–1907 гг. началась череда совещаний с представителями Академии, предъявлявшими все новые и новые претензии. В их числе было и подчинение Академии (с правом ревизии), требование художественного образовательного ценза для директора и инспектора (по примеру ректора и инспектора ИАХ), что влекло смену и Львова, и Гиацинтова, упразднение общеобразовательного отделения и вольнопоисетителей. Все эти требования были неприемлемы как для Львова, лишившегося места, так и для преподавателей Училища. К 1912 г. возникла идея передачи Училища из подчинения министерства Двора в ведение министерства торговли и промышленности, чтобы добиться желанных прав [6, л. 167]. Попечителем общества 9 июня 1914 г. стал великий князь, генерал-инженер и архитектор-любитель Петр Николаевич, но даже его поддержка не помогла из-за того же противодействия Академии. В октябре 1914 г. МХО приняло решение оставить данный вопрос до окончания войны.

Львов занимался почти исключительно административной частью Училища, хотя и занимал должность главы Совета преподавателей. Не будучи художником, он не занимался собственно содержанием художественного образования.

Эпоха директорства Львова – это эпоха революции 1905 г. и студенческих волнений («нарушение порядка занятий»), время тревог [3, л. 22]. Из-за волнений учащихся в начале 1905 г. училище было закрыто. Осенью занятия начались снова. Львов проявил свои либеральные убеждения, встретив восторженной речью манифест 17 октября, воздав хвалу учащимся, принявшим участие в освободительном движении, открывшим лазарет для раненых черносотенцев, и предложил готовить новый Устав [5, л. 86]. Однако сразу после этого, Училище стало центром революционной деятельности, в нем проводились массовые собрания. Преподаватели опасались нападения и черносотенцев, и правительственных войск. 15 ноября 1905 г. Львов на Совете преподавателей под угрозой отставки настоял на закрытии учебного заведения [4, л. 7]. Известно о его поддержке учащихся, попавших в тюрьму за революционную деятельность. В 1907 г. произошло выступление учащихся-зодчих против троих преподавателей, пренебрегавших обязанностями. В результате И.П. Машков и З.И. Иванов должны были уйти, а А.Ф. Мейснер – договариваться с учениками [4, л. 94]. В этом случае директор стал на сторону учащихся против преподавателей-архитекторов. В 1909–1910 г. произошли волнения среди живописцев, что окончилось их поражением. Из училища был исключен М. Ларионов [7, л. 24]. В 1914 г. за скандальные выходки футуристов были исключены Маяковский и Бурлюк. Система преподавания, направленная на подготовку реалистов, перестала удовлетворять часть учащихся, не были удовлетворены качеством образования и учащиеся-зодчие. Все желали введения системы мастерских (как и в Высшем художественном училище) и преподавания новых течений, чего они добились после революции.

К 1916 г. Львов, будучи действительным статским советником, за 25 лет службы в придворном ведомстве был представлен к званию гофмейстера, так что его карьера была успешной. В марте 1917 г. Училище и МХО приветствовали революцию и новое правительство. Активность учащихся стала нарастать.

Неожиданно после февральской революции возникла возможность быстрого решения проблемы статуса. Съездив в марте 1917 г. в Петроград, Львов, видимо, заручившись поддержкой брата, главы Временного правительства Г.Е. Львова, сообщил Совету преподавателей, что вопрос о статусе высшего учебного заведения решен. Но быстрое развитие событий сорвало эти планы. Пока Львов ездил в Петроград за статусом вуза, 14 марта на собрании учащихся было выражено недоверие директору и его сподвижнику – инспектору Гиацинтову. 17 марта на следующем собрании под председательством В. Балихина была принята резолюция с требованием отставки обоих [2, л. 5]. Львов обвинялся в том, что он заботится о собственных делах, а не о делах училища (что явная неправда), а также является ненавистным ставленником прежнего правительства. Тот не собирался уходить, говоря, что сделает это в случае отказа преподавателей в доверии. Одновременно началась борьба преподавателей с Советом МХО за автономию в художественных делах. 13 апреля на Совете преподавателей учащиеся учинили скандал, после которого директору не оставалось ничего, кроме как 25 апреля подать в отставку, как и инспектору Гиацинтову [2, л. 153]. Удаление Львова привело к приходу к власти 4 мая Временного комитета по управлению училищем под руководством преподавателя математики и физики С.Ф. Ионова, ставшего его комиссаром. Еще осенью 1917 г. Львов продолжал занимать служебную квартиру в училище, но развитие событий заставило его уехать за границу. Он умер в эмиграции во Франции.

В истории учебного заведения начался новый этап фактического самоуправления, закончившийся преобразованием его во Вторые Свободные государственные художественные мастерские (СГХМ) в сентябре 1918 г.

Подводя итоги директорства Алексея Евгеньевича Львова, мы можем охарактеризовать его как способного администратора, который много сделал для укрепления положения Училища и предпринял попытку повысить его статус. Его участие в собственно художественном образовании было весьма небольшим. Князь Алексей Евгеньевич Львов – человек просвещенный, мягкий, никогда не оказывающий начальственного давления на преподавателей и учащихся. Вынужденный лавировать между старым и новым, к концу деятельности он не пользовался личной популярностью. Своеобразный продукт своей эпохи, просвещенный любитель из знати, оказавшийся во главе Училища, он оказался неуместен в новых условиях и сметен логикой развития революционных событий.

Около двух десятилетий Львов возглавлял Училище, которому принадлежала ведущая роль в художественной жизни Москвы. Оно дало России много прекрасных живописцев, скульпторов и архитекторов: Левитана, Поленова, Саврасова, Волнухина, Мельникова, братьев Голосовых и других. Эта попытка осветить деятельность Львова, директора второго после Императорской Академии художеств учебного заведения, требует продолжения исследований и архивных изысканий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ:

1. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Д. 836.
2. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Д. 992.
3. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 3. Д. 52.
4. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 3. Д. 55.
5. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 3. д. 56.
6. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 3. Д. 59.
7. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 3. Д. 62.
8. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 6. Д. 3 (формулярные списки).
9. *Иванова-Везн Л.И., Акимов П.А.* Хроника событий в марте 1917 – августе 1918 г. в Училище живописи, ваяния и зодчества. // Свободные государственные художественные мастерские. Из столицы – в регионы. 1918–1920-е гг. – М., 2018.
10. *Львов Г.Е.* Воспоминания. – М., 2002.

РЕКОНСТРУКЦИЯ ИЗРАЗЦА С ГЕРАЛЬДИЧЕСКОЙ ЛИЛИЕЙ С КЕРАМИЧЕСКОГО ВХОДНОГО ПОРТАЛА ЗДАНИЯ СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА НА РОЖДЕСТВЕНКЕ (НЫНЕ МАРХИ)

В 2018 году перед студентами и преподавателями магистратуры художественной керамики РГХПУ имени С.Г. Строганова в рамках научно-исследовательской работы была поставлена задача изготовления реставрационных копий элементов керамического декора фасада здания МАРХИ на улице Рождественка. Практической работе в материале предшествовало изучение истории самого здания, которое за несколько веков несколько раз перестраивалось и дополнялось. Сперва это была усадьба графов Воронцовых, затем Бекетовых, здание служило двум институтам, пока в 1890 году не было отдано Строгановскому Училищу [1] (илл. 1).

Фасад, который мы видим и по сей день, был выполнен в ходе масштабной реконструкции здания по проекту академика архитектуры Сергея Устиновича Соловьёва [2] в 1890–1892 годах. Проект 1889 года предполагал новое строительство на всём квартале от Рождественки до Неглинной, но по экономическим причинам было принято решение о реконструкции существующего здания. Незадолго до начала работы над проектом, Соловьёв вернулся в Москву после трёхлетней пенсионерской командировки по Европе, в ходе которой он посещал Германию, Францию, Бельгию, Англию, но больше всего времени провёл в различных городах Италии, в том числе во Флоренции.

Вдохновение от поездки сказалось на выбранной стилистике, ритмах, текстонике и декоре. Новый фасад выражал идею того, что здание Училища – храм искусств, заявлял о преемственности новых поколений художников и ремесленников от великих мастеров Ренессанса, средоточием которых являлась Флоренция. Вместо шестиколонного ионического портика на фасаде появляются всего четыре стилизованные коринфские пилястры. Центральные две специально пропущены для выделения главной центральной части и второстепенных боковых, а также чтобы освободить место для надписи «Строгановское училище», ниш с декоративными вазами, керамических панно второго этажа.

Вместо треугольного фронтона появляется балюстрада, чередующаяся с глухим парапетом. По бокам от надписи «СТРОГАНОВСКОЕ УЧИЛИЩЕ» находятся написанные римскими цифрами 1860 и 1892 годы [3]. Это даты объединения Строгановского Училища из Первой и Второй рисовальных школ, и завершения работ над фасадом и переезда в новое здание музея и мастерских училища соответственно. В связи с этим над порталом мы видим надпись «Музей». Входной портал на



Ил. 1. Фасад Строгановского училища. Фото 1900х гг. Открытка издательства Шерер, Набгольц и Ко. Серия Москва, № 167 Строгановское училище. Оригинал хранится в Архиве музея РГХПУ им. С.Г. Строганова

первом этаже обильно украшен керамическими изразцами, а его обрамление немного выдаётся за плоскость фасада, дополнительно выделяя его в самостоятельную единицу. Весь керамический декор фасада был выполнен в Керамической мастерской училища под руководством академика Михаила Васильевича Васильева [4]. Простенки между арочными оконными проёмами первого этажа украшены керамическими барельефами с изображением ренессансных мастеров [5], выполненными по моделям скульптора-академика Владимира Сергеевича Бровского [6]. Его подпись имеется в массе на каждом медальоне.

На протяжении XX века фасад претерпел некоторые видоизменения. В дореволюционные годы он предстал в соответствии с первоначальным замыслом. В соответствии с историей учебного заведения, после 1931 года надпись «Строгановское училище» заменяется на «Архитектурный институт». Утрачена надпись «Музей», видимо также в связи с переездом музея. Утрачены две крупные декоративные вазы, располагавшиеся в нишах в верхней части фасада. Надписи с годами заменяются на аббревиатуры. А после въезда в здание в 1935 году Министерства высшего образования СССР, были варварски сбиты геральдические лилии на зеленых плитках портала и других элементах, доступных без выстраивания лесов. На фото 1965 года можно отчётливо увидеть, что на портале не осталось «лишних» элементов, а также с фасада исчезли даже аббревиатуры. На фото 1989 года возвращаются надписи с датами (илл. 2).

К началу XXI века у здания прохудилась кровля, осадки стали разрушать элементы фасада. Были выполнены работы по капитальному ремонту здания и фа-

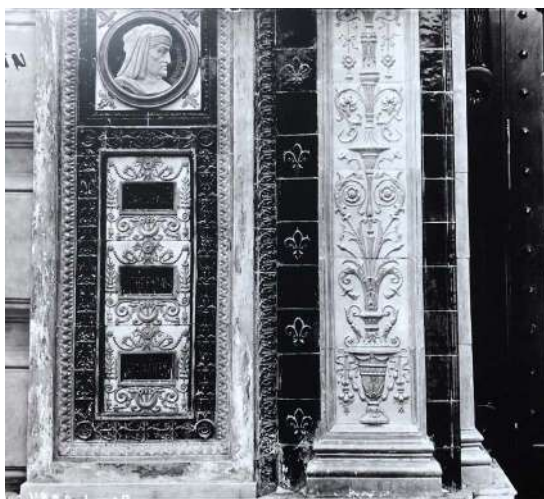
сада, заменена кровля, проведена реставрация фасада и консервация керамических элементов. В 2018 году состояние архитектурного декора портала стало удручающим и требовало серьёзного изучения перед фактическими реставрационными работами.

В ходе натурных исследований состояния керамического декора портала были выявлены и зафиксированы дефекты и нарушения целостности. За десятилетия эксплуатации произошла утрата фрагментов глазурного слоя у значительного количества элементов декора, произошла эрозия, деструкция, расслоение черепка. Некоторые изразцы имеют сквозные трещины. Часть элементов в силу значительного разрушения керамической основы не подлежит реставрации местными холодными способами, а требует изготовления точных копий под замену. Степень сохранности изразцов значительно отличается в разных частях портала. Больше всего от атмосферных явлений пострадала нижняя часть. А поле из зелёных плиток понесло утраты от вандального воздействия. Керамические элементы были смонтированы на фасад при помощи высокопрочного цемента, инновационного материала в то время. Адгезия оказалась настолько высокой, что демонтаж фрагментов декора приходится вести вместе с толстым слоем цемента, чтобы не разрушать керамику (илл. 3, илл. 4).

Внимательное изучение изразцов показало, что они были выполнены из светлоглазурного шамотированного черепка с добавлением кварцевого песка, покрыты свинцовыми цветными глазури. На поверхности глазури присутствует сетка цека, ко-



Ил. 2. Фасад Московского Архитектурного Института. Фото 1965 г.
А.Н. Крутов, личный архив



Ил. 6. Фрагмент керамического портала Строгановского училища. Фото 1890-х гг.

АВТОР ФОТО НЕИЗВЕСТЕН.

РЕПРОДУКЦИЯ ХРАНИТСЯ В АРХИВЕ МУЗЕЯ МАРХИ.

ОРИГИНАЛ В АРХИВЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ
АРХИТЕКТУРЫ ИМЕНИ А.В. ЩУСЕВА

торая не является технологическим дефектом, но способствует выводу и испарению влаги из черепка. Глиняная масса была спечена недостаточно хорошо, черепок после обжига обладал высокой пористостью, что в результате природных циклов замораживания-размораживания привело к разрушительным последствиям.

На основании натуральных обмеров и материалов фотофиксации [7] была составлена обобщённая поэлементная схема керамического декора портала МАРХИ, а также выявлены основные типы элементов. Вместе с поэлементной схемой была составлена ведомость элементов керамического декора. Типы соответствуют схеме, посчитано количество типов и элементов. Всего получилось выделить 38 типов, и 786 элементов керамического декора портала (илл. 5).

В архивах Музея им. Щусева и в музее МАРХИ сохранились дореволюционные фотографии портала (илл. 6).

На фотографиях отчётливо виден рисунок лилий, которыми был в шахматном порядке украшен зелёный фон портала. Путём сравнения исторических фотографий портала с изразцами с геральдической лилией на камине в «Красном зале» МАРХИ удалось установить, что эти керамические элементы отличались между собой только количеством зелёного фона и габаритными размерами, в то время как знак лилии был идентичен (илл. 7). На основании данных выводов, а также обмеров изразцов была выполнена графическая реконструкция изразца «Лилия» с портала здания МАРХИ в виде чертежей-проекции. После создания чертежей была выполнена 3D-модель изразца. Поверх цифровой модели «черепка» изразца был смоделирован «глазурный слой», проведено текстурирование модели и визуализация.

Следующим шагом стала реконструкция в материале с учётом технологий и способов производства оригинальных изразцов. Была произведена лепка черновой пластилиновой модели лилии вручную с использованием заранее подготовленного лекала (илл. 8).

Изготовлены гипсовые черновая форма и чистовая модель изразца с лилией. На каждом этапе была необходима ручная доводка, уточнение тонкостей формы. Изготовлена чистовая гипсовая форма, произведена её оправка. Далее была проведена серия экспериментов по подбору шамотной массы и способов её формования. Было произведено сравнение отминки в традиционную гипсовую форму и форму из МДФ, вырезанную с помощью фрезероувального станка с ЧПУ. Произведено несколько тестовых отминок и обжигов. Наилучшим образом себя показали изразцы, изготовленные из массы производства Кучинского завода, после утильного обжига при температуре 1230 градусов Цельсия.

После подбора колеров на базе свинцовых глазурей Дулёвского красочного завода было произведено глазурование изразцов с Лилиями и плоских зелёных плиток. Были проведены эксперименты по различному положению изразцов в печи при глазурном обжиге. Вертикальное расположение в печи дало живописные потёки глазури характерные для подлинников Строгановского училища. Оригинальные изразцы обладают огромным разнообразием оттенков зелёной глазури. Того же удалось добиться в полученных опытных образцах (илл. 9). В результате



Илл. 8. Процесс лепки модели изразца с лилией по реконструированному лекалу. Фото автора, 2019

проведённой работы была разработана методика изготовления реставрационных копий. Полученные опытные образцы полностью соответствуют размерам оригиналов, исторической и художественной достоверности, технологическим требованиям морозостойкости, водопоглощения и могут быть использованы в предстоящих реставрационных работах.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Вторая половина 18 – начало 19 вв – Усадьба Воронцовых и Бекетовых 1809–1845 – Московская Медико-хирургическая академия 1845–1890 – Госпитальные клиники медицинского факультета Московского Университета (по проекту А.О. Жиллярди) 1890 – Императорское Строгановское училище (по проекту С.У. Соловьёва)
2. Сергей Устинович Соловьёв – академик архитектуры, автор проекта реконструкции здания на Рождественке в 1890–1892 гг.
3. Надписи «MDCCCLX» и «MDCCCXCII».
4. Васильев Михаил Васильевич (1821–1895) – Художник, живописец и педагог с 1844 г. С 1857 года – академик – за картину «Группа цветов и плодов». В 1860–1865 гг. был одним из руководителей экспедиций по снятию копий с древнерусского орнамента. В 1886–1887 гг., работал над росписью керамических икон для часовни-памятника героям Плевны. Михаил Васильевич заведовал керамической мастерской Училища с 1867 по 1892 гг. В 1890 г. в керамической мастерской училища под его руководством выполняется изготовление полихромной керамической плитки для портала. В 1891–1892 гг. – панно, оформляющие вход в новое здание училища по ул. Рождественка, 11.
5. На четырёх медальонах в простенках между окнами первого этажа изображены: Бернард Палисси (1510–1589/90), Бенвенуто Челлини (1500–1571), Микеланджело Буонаротти (1475–1564), Жозеф Мари Жаккар (1752–1824). На двух медальонах на входном портале – Лука делла Роббиа (1400–1482) и Рафаэль Санти (1483–1520). На медальонах имеются соответствующие надписи, позволяющие идентифицировать изображённую персону, а также подпись Бровского в массе.
6. Владимир Сергеевич Бровский (1834–1912) – Скульптор. Преподавал в Строгановском училище с 1855 г. В 1891 г. по его моделям в керамической мастерской училища были выполнены барельефы с портретами известных деятелей ренессанса для фасада нового здания – архитекторов и скульпторов. После завершения работ над фасадом, в 1892 году Бровский получает звание Академика. В 1899–1900 г. он исполнил портрет для надгробия бывшего директора училища Ф.Ф. Львова, при котором происходил переезд в новое здание.
7. Фотофиксация и обмеры выполнены осенью 2018 года.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Иванова-Везн Л.И.* Из истории здания Московского архитектурного института. Ежегодник МАРХИ, 97/98. С. 150–151.
2. *Исаев П.Н.* Художник Михаил Васильевич Васильев. Материалы к творческой биографии // «Среди коллекционеров», 2012, № 3 (8). С. 4–6, 18–19.
3. *Каждан Я.Ш.* Дом на Рождественке и скульптор В.С. Бровский // «Архитектура и Строительные Материалы» 2004. № 5. С. 31–33.
4. *Кириченко Е.И.* Н.В. Глоба и его ровесники в истории русского искусства // Академик Императорской академии художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище. Отв. ред. Т.Л. Астраханцева. – М.: Индрик, 2012. С. 43–48.

5. Печёнкин И.Е. Архитектурное наследие России Сергей Соловьёв. – М., 2012.
6. Реставрация музейной керамики: Методические рекомендации / Л.Н. Андреева, А.С. Антонян, Т.И. Барабанова и др.; Под общ.ред. Л.Н. Андреевой. – М.: ВХНРЦ им. Академика И.Э. Грабаря, 1999.
7. Приложение 6. Воскресенье 15 ноября 1881 г. № 46. Еженедельное прибавление к журналу «Зодчий», издаваемому С.-Петербургским Обществом архитекторов «Неделя строителя». Деятельность СПб общества архитекторов. Протокол собрания общества 20 октября 1881 г.
8. Трощинская А.В. Художественная керамика гончарной мастерской Музеума Строгановского училища // «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования», 2005, № 11 (32). С. 50.
9. Французова И.Г. Изготовление изразцов для реставрации керамического декора памятников архитектуры: Метод. рекомендации / И.Г. Французова. М.: Росреставрация, 1990.
10. Академик архитектуры Сергей Устинович Соловьёв – зодчий и реставратор эпохи историзма. [Электронный ресурс] // Блог Ильи Печенкина. Архитектура девятнадцатого века. И кроме того. [сайт]. [2013] URL: <http://blogpechenkin.blogspot.com/2013/06/blog-post.html> (дата обращения: 14.06.2020).

Т.Л. АСТРАХАНЦЕВА Н.В. ГЛОБА И ПРИНЦИПЫ РОССИЙСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ. ПРОБЛЕМЫ ПОИСКА НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ – ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА



Ил. 20. Н.В. Глоба. Портрет З.Г. Философовой.
Около 1938 года. К., м.
Частное собрание



Ил. 21. Тарелка с вензелем ЕТ. Работа студентов Русского художественно-промышленного института. Частное собрание. Париж



Ил. 22. Слепой гуслиар. Работа студентов
Русского художественно-промышленного института.
Частное собрание. Париж



Ил. 23. Н.В. Глоба. Портрет жены. 1888–1889. Частная коллекция

К.Л. Патов, В.К. Патов РЕКОНСТРУКЦИЯ ИЗРАЗЦА С ГЕРАЛЬДИЧЕСКОЙ ЛИЛИЕЙ
С КЕРАМИЧЕСКОГО ВХОДНОГО ПОРТАЛА ЗДАНИЯ
СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА НА РОЖДЕСТВЕНКЕ (НЫНЕ МАРХИ)



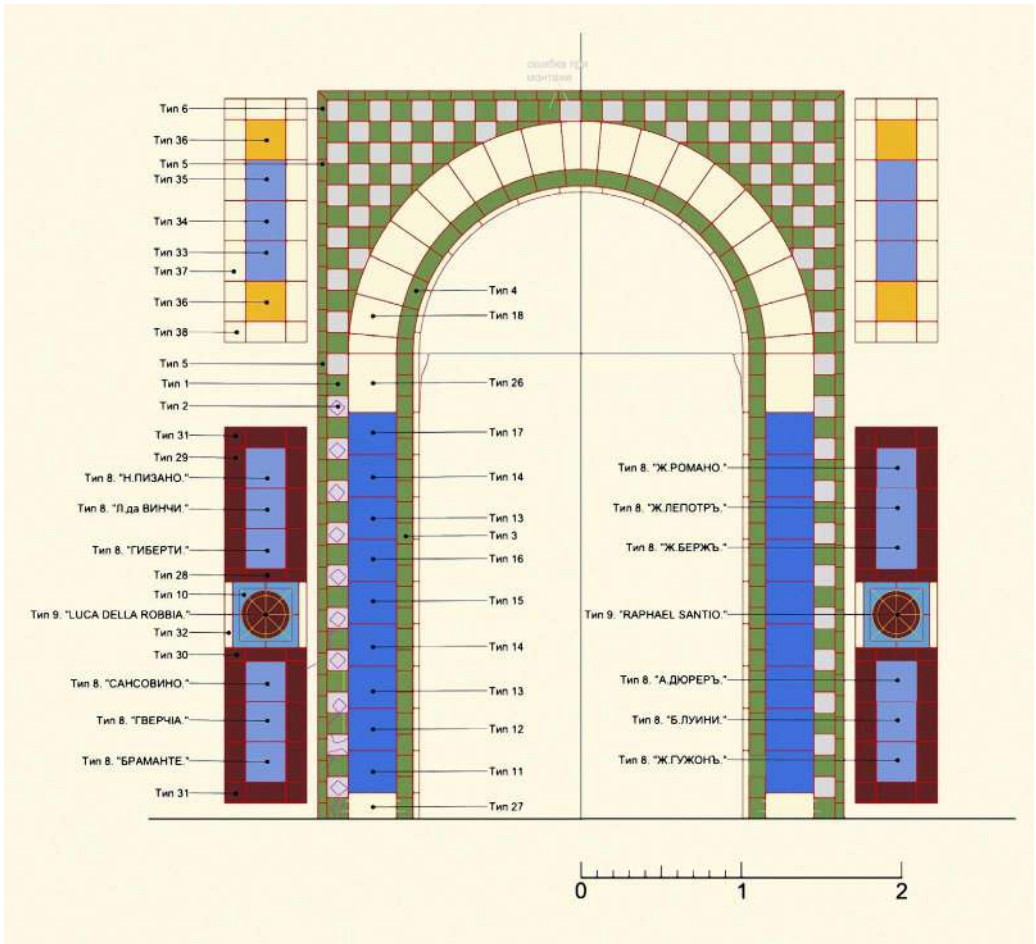
Ил. 3. Фрагмент керамического портала Московского Архитектурного Института.
Современное состояние. Утраты исторических геральдических лилий.
Фото автора, 2018 г.



Ил. 4. ФРАГМЕНТ КЕРАМИЧЕСКОГО ПОРТАЛА МОСКОВСКОГО АРХИТЕКТУРНОГО ИНСТИТУТА.
СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ. ФОТО АВТОРА, 2018 Г.



Ил. 7. СХЕМА СРАВНЕНИЯ ИЗРАЗЦОВ
С ЛИЛИЯМИ НА ФАСАДЕ И НА КАМИНЕ
В «КРАСНОМ ЗАЛЕ» МАРХИ. ФОТО АВТОРА,
2019 Г. ЦИФРОВОЙ ФОТОКОЛЛАЖ.



Ил. 5. Обобщённая поэлементная схема керамического портала – фронтальный вид.
 Фото автора, 2020 г.

С.Н. Федунов

ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА И РАЗВИТИЕ МАСТЕРСКИХ
ПО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКЕ МЕТАЛЛА В ИМПЕРАТОРСКОМ
СТРОГАНОВСКОМ УЧИЛИЩЕ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА



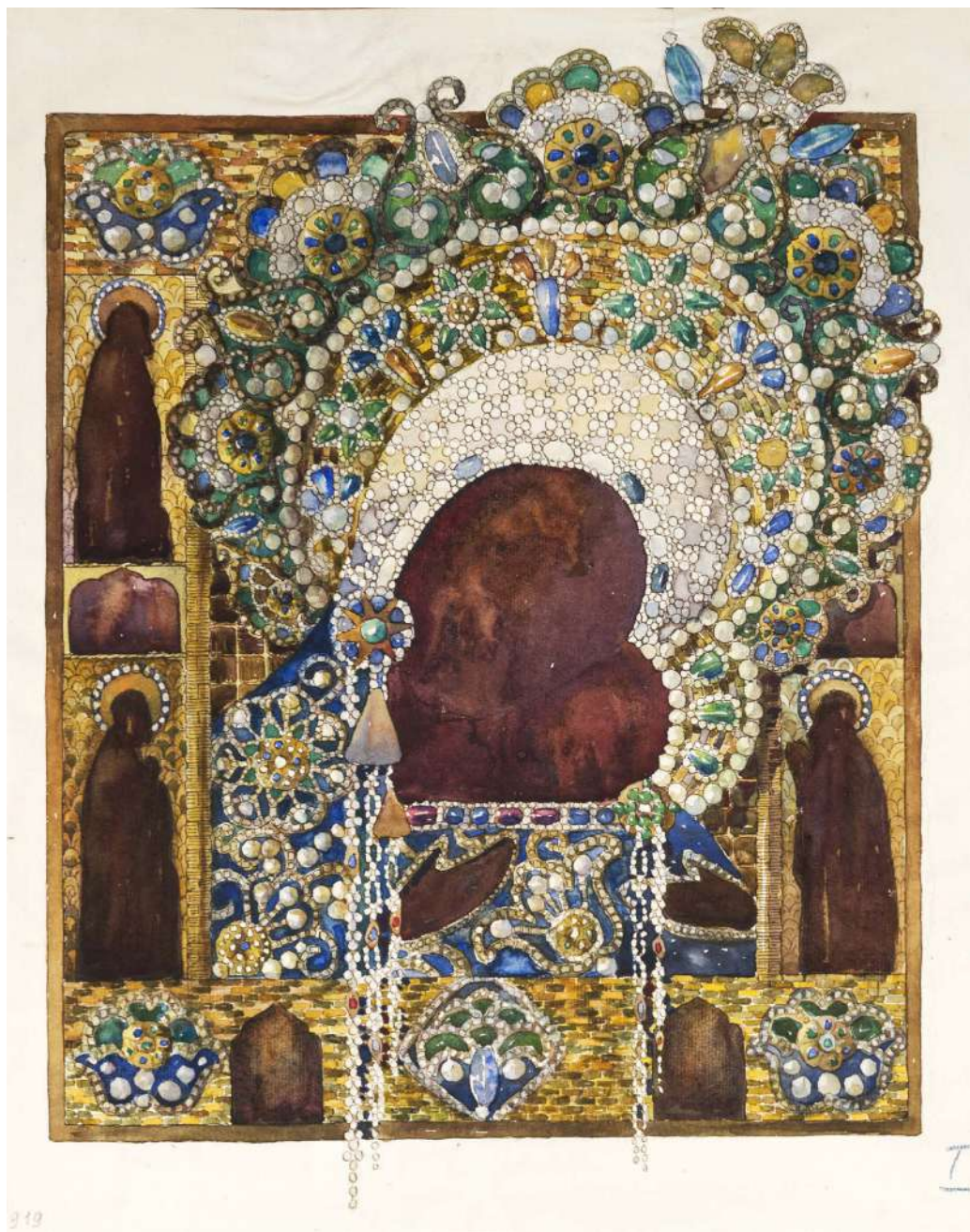
Ил. 6. Эмалевая плакетка с портретом генерала-фельдмаршала М.Б. Барклая-де-Толли.
Москва. Императорское Строгановское училище. 1910-е гг. Серебро, живопись
по эмали. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова



Ил. 7. Проект эмалевой солонки ученицы
Строгановского училища М. Колкович. Начало XX в. Бумага, акварель, тушь.
Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова



Ил. 10. Проекты изделий с эмалью учеников Строгановского училища.
1912 г. Бумага, акварель



Ил. 11. Проект оклада иконы Богородицы с избранными святыми.
Ученик Строгановского училища. 1912–1913 гг. Бумага, акварель



Ил. 12. Проект дарохранительницы украшенной стилизованным растительным орнаментом, вязью и фигурами двух святых. Ученик Строгановского училища IV класса Г. Правоторов. Начало XX века. Бумага, акварель, тушь

Е.В. Антипова

МИРГОРОДСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ ШКОЛА
им. Н.В. Гоголя под руководством С.И. Масленикова



Ил. 3. Декоративная тарелка. Художественно-промышленная школа им. Н.В. Гоголя
(Миргород, Полтавская губерния). 1897 год.

Майолика, роспись полихромная. Частное собрание



Ил. 2. Фрагмент иконостаса. Свято-Троицкий собор (г. Буэнос-Айрес, Аргентина).
Художественно-промышленная школа им. Н.В. Гоголя (Миргород,
Полтавская губерния). 1900-е года. Майолика, роспись полихромная



Ил. 5. Ваза. Художественно-промышленная школа им. Н.В. Гоголя
(Миргород, Полтавская губерния). Конец XIX – начало XX века.
Майолика, роспись полихромная. Частное собрание



Ил. 6. Горшочек. Мастер-гончар И.С. Гладеревский (м. Опoшня Зеньковского уезда)
Конец XIX – начало XX века. Глина, цветные поливы.
Частное собрание

К ВОПРОСУ О ЗНАЧЕНИИ АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ СЛОЕВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБЛИКЕ ЗДАНИЯ СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА ПРИ Н.В. ГЛОБЕ

Московское Строгановское училище в конце XIX – начале XX веков, когда это учебное заведение возглавил Николай Васильевич Глоба, размещалось на улице Рождественке, неподалеку от Кузнецкого Моста. Территориально это владение является важным историческим местом. Здесь находился дом, принадлежавший одному из потомков князей Волынских. Их род восходит к Дмитрию Михайловичу Боброку-Волынскому, внуку Гедимины, воеводе великого князя Дмитрия Донского, на сестре которого он был женат. В 1380-м году Боброк-Волынский выступил в качестве второго воеводы Засадного полка, обеспечившего победу в Куликовской битве. Посредством брачных связей дом на Рождественке в XVIII веке перешел от князей Волынских к Воронцовым, точнее Ивану Илларионовичу Воронцову [1, с. 155]. Остановливаясь подробно на истории этого владения нужно подчеркнуть, что в начале XVIII века это была центральная часть огромной территории, простиравшейся от Рождественки до нынешней Петровки и занимавшей часть низменного побережья реки Неглинной. С юга эта часть земли граничила с Кузнецкой улицей (ныне Кузнецким Мостом), а с севера – с современным Сандуновским переулком. Вся эта обширная территория принадлежала Артемию Петровичу Волынскому, видному государственному деятелю [1, с. 117, 118].

Потомки Боброка-Волынского дорожили своей причастностью к славе Российского государства. Примером является непреклонная позиция А.П. Волынского, боровшегося с «бионовщиной», засильем иноземцев в эпоху правления императрицы Анны Иоанновны и тяжело пострадавшему. После казни А.П. Волынского с 1742 года это владение принадлежало его сыну Петру, а в 1759 оно уже числится за зятем Петра Артемьевича – графом Иваном Илларионовичем Воронцовым, сын которого Артемий Иванович был крестным отцом А.С. Пушкина. В 1759 году на месте главного здания были возведены палаты; вместо обветшалых трех «людских покоев» строятся новые. Спуск с холма был занят садом с художественно оформленными прудами. Болотистую низину берегов осушили.

В 1793 году часть владения переходит к Ирине Ивановне Бекетовой. Ее пасынок Платон Петрович Бекетов, двоюродный брат поэта И.И. Дмитриева, был связан с литературными кругами и прославился как книгоиздатель. В одном из флигелей этого владения он устроил типографию, где печатал книги и гравированные портреты. Здесь же он открыл и книжную лавку. Дом Бекетовых

посещали многие московские писатели того времени. Типография существовала до пожара 1812 года, а потом возобновила работу в 1821–1824 годах. Наиболее значительными изданиями Бекетова были: «Пантеон Российских авторов» и шесть томов сочинений А.Н. Радищева, сочинения В.А. Жуковского, Н.И. Гнедича, М.М. Хераскова, С.Н. Глинки. Всего Бекетов выпустил 108 названий книг.

В первое десятилетие XIX века части владения Воронцова, выходявшие на Кузнецкий Мост, были проданы ряду лиц, а центральная часть, принадлежавшая И.И. Бекетовой, и угловая часть, выходявшая на Кузнецкий Мост, по купчей от 21 сентября 1809 года приобретается для Московского отделения Императорской Медико-хирургической академии.

Огромный сад Воронцова был приспособлен под ботанический сад с участками для разведения лекарственных растений. В главном здании разместились аудитории, кабинеты, библиотека, в пристройках – больница, общежития для студентов. В 1808 году было решено академию разделить на два отделения – одно в Петербурге, а другое – в Москве. Московская медицинская академия стремилась подготовить наибольшее количество врачей, столь необходимых армии, флоту и стране в целом. Девиз профессора Е.О. Мухина выражал суть деятельности медиков: «Польза, честь и слава Отечества да пребудут всегда главнейшими нашими предметами». В связи с войной 1812 года Академия была эвакуирована во Владимир и Муром. Ее профессора и студенты работали в госпиталях и на полях сражений. По постановлению от 19 июня 1845 года Московская медицинская академия была объединена с медицинским факультетом Московского университета.

После капитального ремонта 28 сентября 1846 года в бывшем здании Московской медико-хирургической академии были торжественно открыты факультетские клиники Московского университета. В конце 1880-х годов медицинские клиники Университета начали переводить в новые, специально построенные для них здания на Девичьем поле [2, с. 113]. А здания клиник переданы Строгановскому художественно-промышленному училищу, основанному государственным деятелем графом С.Г. Строгановым. До этого училище своего здания не имело и для классов помещения снимало в аренду. Строгановская школа готовила художников для русской промышленности, по технологии дерева, металла, фаянса, волокнистых веществ. При Строгановском училище, которое с 1843 года стало государственным и сыграло большую роль в развитии художественного образования в России, был создан Художественно-промышленный музей, открытый в 1864 году. С 1892 года он занял свое место при училище на Рождественке. В музее сосредоточивались образцы старинного шитья, стекло, фаянс, художественные изделия из металла, изразцы, оружие, старинные иконы, кресты и многое другое. Поступали сюда и ценные коллекции.

Здания, перешедшие училищу, подверглись реконструкции по проекту академика архитектуры С.У. Соловьева. С 1891 года были возведены трехэтажные флигели на месте снесенных старинных построек, в 1903 году надстроены верхние этажи, а главное здание с улицы украсило панно. В 1914 году архитектор А.В. Кузнецов построил между главным корпусом училища и правым флигелем шестиэтажное здание мастерских. При главном здании продолжала существовать археологическая часть прежнего строения – дома Волынских-Воронцовых. Реконструированное здание Строгановского училища, как бы вобрало в себя, хотя и руинированную, однако целостную часть дома прежних владельцев. Сохранив-

шееся живое свидетельство об этой городской усадьбе напоминает о переломной эпохе в архитектуре второй половины XVII первой половины XVIII веков. Отражает особенности стиля, декора, материала. В сохранившихся остатках здания можно видеть характерный пример развитие стиля: членение на этажи, рельефное обрамление окон, разнообразие их элементов. Обращает на себя внимание прием полукруглого обрамления окна по фасаду, реконструированного в 1891 году здания училища в духе эпохи историзма. Это вполне соответствует некоторым образцам архитектурных решений начала XVIII века. Например, завершение над входом, сохранившегося до наших дней храма св. Исаака Долматского в селе Степановском Раменского района Московской области, возведенного в 1732 году, что также стилистически характерно для прежнего строения Волынских-Воронцовых [3, с. 157, 159].

Со Строгановским училищем были связаны имена таких архитекторов и художников, как С.У. Соловьев, Ф.О. Шехтель, Л.Н. Кекушев, А.Ф. Мейснер, С.В. Ноаковский, М.А. Врубель, И.В. Жолтовский, Ф.Ф. Горностаев, К.Н. Горский, А.Н. Андреев. В Совете музея были П.В. Жуковский, С.И. Мамонтов, С.Т. Морозов. Здесь же помещался Союз русских художников, в который входили: С.И. Иванов, С.А. и К.А. Коровины, А.С. Степанов, К.Ф. Юон, И.Э. Грабарь, Л.О. Пастернак и др. В помещениях проводились выставки, кустарные базары и благотворительные мероприятия. Здесь же, с 1935–1978 годах находилось Министерство высшего образования СССР.

В 1918 году на основе Строгановского училища были организованы Вторые свободные художественные мастерские. В 1920 году эти мастерские были преобразованы во ВХУТЕМАС, впоследствии переименованы во ВХУТЕИИ. На Рождественке разместилось архитектурное отделение, и, наконец, в 1933 году после реорганизации он стал Московским архитектурным институтом.

В разные годы в этом институте вели занятия братья Веснины, Н.Д. Колли, И.А. Голосов, Н.В. Марковников, М.В. Алпатов, И.И. Нивинский, П.П. Кончаловский, Р.Р. Фальк, Д.Н. Кардовский, В.А. Фаворский и др. В 1920-х годах здесь находился музей искусства и культуры Востока (созданный на основе коллекций, бывших в музее Строгановского училища) [4, с. 69].

При Николае Васильевиче Глобе продолжала существовать археологическая часть прежнего здания. Ему удалось сохранить интерьеры более раннего времени, не затронутые реконструкцией. Ему принадлежит идея показа археологически открытых мест здания, в частности, характерной кладки стен здания. Знаковость такой преемственности по отношению в великой истории Российского государства вполне была созвучна настроениям самого Н. В. Глобы, сочувственно относившегося к идее и истории славянского единства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Сорокин В.В.* По Москве исторической. – М., 2006.
2. *Памятники архитектуры Москвы.* – М., 1982.
3. *Евангулова О.С.* Московская архитектура и ее создатели. – М., 2014.
4. *Академик Императорской Академии художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище // отв. ред. Т.Л. Астраханцева.* – М.: Индрик, 2012.

ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА И РАЗВИТИЕ МАСТЕРСКИХ ПО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКЕ МЕТАЛЛА В ИМПЕРАТОРСКОМ СТРОГАНОВСКОМ УЧИЛИЩЕ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Начало XX века одна из интереснейших страниц в истории развития ювелирного искусства. Время бурного развития Российской промышленности и блистательного расцвета множества производств, фирм и артелей по художественной обработке металла – К. Фаберже, И.П. Хлебникова, П.А. Овчинникова, П.П. Милюкова, Оловянишникова, Болина, О.Ф. Курлюкова и др. И среди такого богатства и многообразия произведений прославленных фирм, зачастую, остаются в тени изделия Императорского Строгановского училища, хотя эти вещи дают обширный материал для осмысления национального художественного наследия, в которых с исключительной силой и самобытностью проявился талант и мастерство преподавателей и учеников. А среди преподавателей были такие именитые мастера как – Ф.О. Шехтель, Л.Н. Кекушев, С.В. Ноаковский, С.У. Соловьев, М.А. Врубель, К.А. Коровин, Н.А. Андреев, Л.М. Браиловский, С.И. Вашков, и многие, многие другие не менее знаменитые и талантливые художники и архитекторы.

После утверждения нового устава 12 февраля 1902 года, в котором окончательно был узаконен принцип необходимости совместного теоретического и практического обучения, в Строгановском училище были открыты 18 основных мастерских, в том числе по художественной обработке металла, такие как: чеканная, монтировочная, эмалевая. В 1906 году – гальванопластическая, а в 1909 – ювелирная. Литейная была организована чуть раньше в 1900 году.

Устав училища 1902 года узаконил принцип совмещения теоретического и практического обучения, был введен диплом на звание художника-прикладника, который можно было получить только после окончания как общеобразовательного курса, так и изучения ремесленного дела во всех вновь образованных восемнадцати мастерских. «Только самое близкое знакомство учащихся с техникой производства может сроднить учащихся с избранной ими специальностью, может возбудить в них интерес и любовь к ней, и есть основание полагать, что при общем национальном подъеме, наблюдающимся к счастью сейчас в России, таким образом поставленная школа даст родине знающих и полезных деятелей, в которых столь нуждаются многие отрасли промышленности вообще, а художественной в особенности» [8, с. 23].

Учебное заведение подразделялось на две части: школу, состоящую из первых пяти научных и художественных классов и мастерских, и само училище, состоя-

щее из трех старших (шестого, седьмого, восьмого) научных, рисовальных классов и художественно-ремесленных мастерских. Занятия в учебно-ремесленных мастерских проходили от 8 до 10 часов в неделю, а также допускалась в них работа учащихся с 16 до 19 часов.

Воспитанники, окончившие курс художественно-промышленной школы получали звание ученого рисовальщика I или II степени, окончившие курс художественно-промышленного училища – получали звание художника I или II степени по прикладному искусству, с точным обозначением специальности. При этом в училище оставались только те учащиеся, окончившие курс школы со званием ученого рисовальщика I степени, которые проявляли в течение первого полугодия пребывания в VI классе значительные способности.

В основу деления училища на два уровня легла та мысль, что большинство учащихся, получив в первых пяти классах соответственное образование, были уже подготовлены для самостоятельной работы в промышленности в качестве рисовальщиков и исполнителей, хорошо ознакомленных с основами технического производства.

И только наиболее талантливые ученики могли посвятить себя дальнейшему обучению в Училище «для получения тех сведений и технических навыков, которые необходимы для художника по прикладному искусству, художника – творца, исполнителя и знатока – специалиста по избранному им отделу прикладного искусства» [8, с. 18].

Программа преподавания и в школе и в училище распределялась на три самостоятельных блока, прохождение которых было обязательным для всех учащихся – это общеобразовательный, художественный и практический.



Ил. 1. Чеканно-монтажная мастерская Императорского Строгановского училища 1907–1912 гг. Фотография из архива Музея РГХПУ им. С.Г. Строганова



Ил. 2. Чеканная мастерская Императорского Строгановского училища 1907–1912 гг.
Фотография из архива Музея РГХПУ им. С.Г. Строганова.

К общим художественным предметам относится: творческое рисование, рисование с живой натуры, академическое рисование, рисование контуров, изучение стилей. А обучение в это время вели такие выдающиеся педагоги как: Андреев Н.А. – скульптуру; Барков И.В. – рисование контуров; Вишневский А.В. – акварель, рисование с живой натуры; Козлов Н.И. – творческое рисование; Манков С.К. – рисование с живой натуры; Ноаковский С.В. – история искусств, изучение стилей и композиция.

Специальные предметы школы и училища были разделены на 3 группы: живописную, скульптурную и архитектурную; первая группа состояла из декоративной живописи, эмали, ткачества, набивного дела, работы по стеклу, шитья, литографии; вторая – скульптуры, резьбы, чеканки, литья; третья – столярно-механического дела. По всем отделам прикладного искусства проходят следующие предметы: рисование с живой натуры и предметов обихода, изучение стилей, творческое рисование, композиция.

Композиция была одним из важнейших художественных предметов и преподавалась в следующем порядке: по всем специальностям задавались особые недельные, двух, трехнедельные и месячные программы, которые должны были исполняться учащимися VI класса обязательно в русском стиле, учащиеся VII и VIII классов – в произвольном стиле. В последнем, выпускном VIII классе за учебный год исполнялось всего четыре задания, два небольших, составляющие месяц,

одно по заданию дежурного преподавателя, другая по собственному выбору; последняя выпускная работа – по заданию Учебного комитета.

Обязательной частью в учебной программе старших классов (специалистов по металлу) были двухмесячные практические занятия на фабриках.

Обучение в мастерских сводилось к следующему: в младших классах школы учащиеся знакомились с технологическими процессами изготовления изделий из металла, приобретали необходимый навык, затем приступали совместными силами или самостоятельно, в зависимости от размеров, сложности и технологии исполнения проекта, к его изготовлению, причем, изделия выполнялись по композициям, сделанным учащимися старших классов. После чего, приступали к воплощению собственных замыслов и, для получения звания художника, должны были исполнить по утвержденному Учебным комитетом проекту работу в материале. При оценке работы принималось во внимание художественное и техническое выполнение произведения.

Обучение в мастерских велось совместно с рабочими мастерами, которые исполняли работы чисто технического характера, что ставило учеников в условия близкие к производственным.

В некоторых мастерских отводилось особое внимание изучению теории самого производства, совместно с практическими занятиями. В виду родственности некоторых производств учащимся разрешалось, в особых случаях, заниматься в двух мастерских.

Чеканная, эмалевая, монтировочная мастерские находились при училище, на Рождественке, и в школе на Мясницкой улице — для учащихся младших классов. Мастерские содержались на специальные средства училища, на суммы, получаемые за право обучения и от продажи изделий учащихся, а также на другие денежные поступления. Так, например, за обучение в мастерских взималась плата с каждого учащегося в размере 30 рублей в год [12, с. 1].

Основанная в 1902 году чеканная мастерская была предоставлена учащимся старших классов, но умение виртуозно владеть этим ремеслом требовало много времени, и по этому руководством училища было принято решение о начале обучения уже с I класса.

Не случайно занятиям в этой мастерской уделялось много внимания. Это бесспорно, один из сложных видов техники в декоративно-прикладном искусстве. Добываясь высокого рельефа или тонкой проработки в деталях орнамента, имитируя складки одежды, можно было пробить стальным чеканом медную, латунную или серебряную пластину. Учащиеся в I и II классах предварительно знакомились со слесарным и кузнечным делом, практиковались в выколачивании простых и сложных форм, изучая физические свойства металлов.

Выколотка является подготовительным этапом чеканки. Принципиальное отличие между двумя специальностями состоит в том, что при выколачивании рельефа лист металла не закрепляется в разогретой до мягкого состояния мастике. Вытягивание рельефа, с периодичным отжигом заготовки, производится ударами киянки или, с использованием деревянных чеканов, по пластине металла, наложенной на рельеф. Также можно было осаживать чеканом заготовку в углубления. К примеру, так можно было изготовить доньшко у блюда, розетки и т.п.

Одним из интересных заданий было изготовление посуды – чарки, горшка, небольшого сосуда, кувшина с узким горлышком. Для этого лист металла, держа



Ил. 3. Ювелирная мастерская Императорского Строгановского училища 1907–1912 гг.
Фотография из архива Музея РГХПУ им. С.Г. Строганова

рукой или клещами, перемещали под ударами молотка по шпераку. После нагоровывания металл отжигали, гофрировали клещами. Затем продолжали, перемещая по шпераку расковывать, придавая форму.

Одним из правил обучения в чеканной мастерской было изготовление инструментов «второго порядка». Приобретя навыки кузнечного дела, учащиеся в монтировочной и чеканной мастерской заготавливали для дальнейшей учебы чеканы, молотки. Эти инструменты постоянно пополнялись по мере перехода к более сложным заданиям в старших классах. Если молотков достаточно было 3–5 штук (разных по весу и форме), то чеканов требовалось несколько десятков, а то и сотен.

Во II классе проходили занятия по изучению приемов чеканки по листу чеканом-расходником орнамента простых геометрических элементов, полосок, окружностей, завитков. Тренировались на листе металла в написании букв и предложений чеканным инструментом, что является сложным заданием. Эти упражнения очень ответственны, поскольку от точно сделанного рисунка зависит успех дальнейшей работы. Расходником задаются габариты и обозначаются контуры предметов и орнамента.

В III классе приступали к изучению специальных приемов. Осваивали технику передачи материальности изображаемого, имитировали фактуру шелка, холста, мешковины, меха, коры дерева и т.д.

В IV классе учащиеся копируют объемные предметы. Из листовой меди, латуни или серебра делали круглые заготовки чарок, стоп, несложных сосудов. Некоторые из них выколачивались на шпераке, а также раскраивая металлический лист, спаивали, получая круглую форму. Затем, после прочеканки поверхности, припаивалось дно. Для вытягивания рельефа при изготовлении посуды применялись трещотки (вытянутые чеканы), закрепляемые в тисках, в горизонтальном положении по которым производили удар молотком. Пружина, рабочей поверхностью, находящегося внутри удерживаемого в руках сосуда, производился удар, создавая выпуклость на поверхности. Далее производился отжиг, отбеливание, крацевание заготовки. После этого внутрь заливали горячий вар или смолу. Остывшую заготовку дорабатывали чеканами с лицевой стороны.

В V классе учащиеся экзаменовались в умении применять в изделиях различные виды чеканки. Выполнялись изделия разнообразных форм и назначений. В окладах для небольших икон, для изготовления тонкого орнамента применялись чеканы с маленькой рабочей поверхностью, такими же чеканили и различные бляшки, ювелирные украшения, брелоки и т.д. Для предметов интерьера, деталей иконостаса, декоративных блюд, где орнамент был более крупный, применялись большие чеканы. Также V класс был ознакомительным с чеканкой по литью. Снова изготавливались инструменты, которые были связаны со спецификой обработки литейных заготовок. Чеканы по литью имеют меньший размер, чем для чеканки по листу. Их изготавливали в зависимости от индивидуального строения кисти учащегося. Оптимальной считалось длина заготовки равная длине от кончика среднего пальца до середины ладони, а для доработки отливок – немного короче и толще.

Пять лет учащиеся мастерской посвящали «постановке руки» и умению работать инструментом, чеканя по рисункам и готовым образцам. И только, начиная с VI класса, исполняются художественные изделия по собственным проектам.

В VII и VIII классах училища, применяя эмаль, литье, кость, дерево и другие материалы, умело сочетая между собой, изготавливали высокохудожественные предметы различного назначения.

Особенное понимание рельефа в чеканке требовало от учащихся занятий лепкой и формовкой в скульптурной мастерской. Из глины лепили рельефы, животных, элементы орнамента, плафоны, вазы и пр., которые потом формовали в гипсе, «мастики и воска, разнообразные мелочи, предназначенные для отливки их из бронзы и серебра и исполнения их в чеканке: статуэтки, головки, маски, художественную бронзовую арматуру для мебели, ювелирные вещи и пр. предметы, представляющие или законченные самостоятельные композиции или только части оных» [8, с. 53].

Рассматривая обучение в монтировочной мастерской, следует отметить ее необходимость в последующем изучении учащимися технологии и способов работы с металлом. В программу входило практическое освоение простейших приемов монтировочного дела: изготовление шаблонов, припасовка заготовок, пайка «мягкими» и «жесткими» припоями, изготовление простых и сложных замков для ювелирных изделий, выпиловка, и оправка керамических и стеклянных изделий различными металлами. После изучения физических свойств металлов учащиеся знакомились с основами филигранного и сканного дела: изготавливали проволоку и пластины. «Прошедшие курс двух классов по монтировочному делу или продолжают специализироваться в нем, или переходят на специальное изучение

чеканки, ювелирного дела или эмальерного дела» [8, с. 51].

Придать «законченный» вид изделию из металла можно было обучаясь в различных мастерских, переходя из одной в другую. Ученики VII и VIII классов знали практически все приемы конечной отделки изделия: после запекания эмали – плакету оправляли в касты или монтировали на предметы – ларцы; шкатулки, как металлические, так и деревянные; шкафы и другие предметы. В литейной мастерской – прочеканивали заготовки, затем в монтировочной собирали в «законченное» изделие; после штамповки элементов подвески закрепляли в напаянных кастах камни и т.п.

В 1913 году для павильона Министерства Торговли и Промышленности в Киеве изготовили металлические двери, большие люстры, двух ярусный иконостас с клиросами, подсвечники, лампы, различного вида и назначения посуду и др. И только в монтировочной мастерской проходило знакомство и освоение технических приемов соединения различных деталей для изготовления художественных предметов.

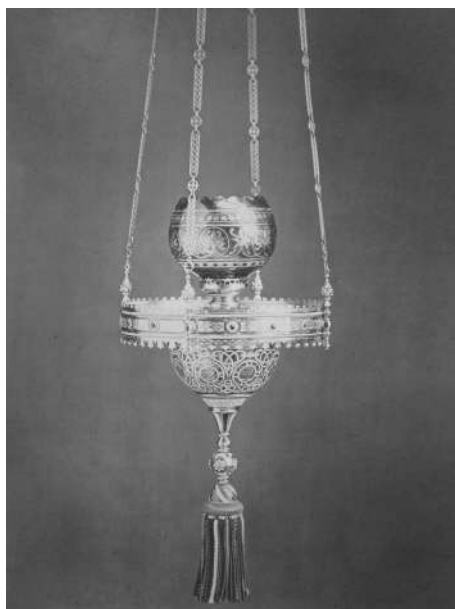
По воспоминаниям Ф.Я. Мишукова, специализировавшегося в Строгановском училище по художественной обработке металла, в мастерских делались по особому заказу различные детали для русского храма в Италии, утварь для церкви в имении Шереметева. Выполнялись также металлические двери для церкви М.К. Тенишевой [13, с. 222].

Учебная программа в эмальерной мастерской в первом и втором классах не отличается от чеканной и ювелирной. В ней, также, изучалась технология металлов и материаловедение. В этих трех специализациях есть одно общее – металл. По этому, они находятся в прямой зависимости друг с другом.

В III–IV классах, делая копии, изучают перегородчатую эмаль. Перегородки изготавливали на серебряных и медных пластинах чеканом-расходником или другими



Ил. 4. Кубок. Дифовка, литье, перегородчатая эмаль. Фотография 1907–1913 гг. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова



Ил. 5. Лампада. Фотография 1907–1913. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова

чеканами делали углубления, «поднимая» или «опуская» металл, или напаивали гладкие и сученные проволоки с помощью февки. Эмали использовали как глухие, так и прозрачные, сочетая их между собой в изделиях.

В IV–V классах знакомились в фарфоровой мастерской с росписью надглазурной и подглазурной эмалями. Заготавливали медные и серебряные пластины, эмальировали их белой эмалью и «расписывали эмалевыми красками, исполняя или копии известных живописных произведений, или композиции учащихся» [8, с. 52].

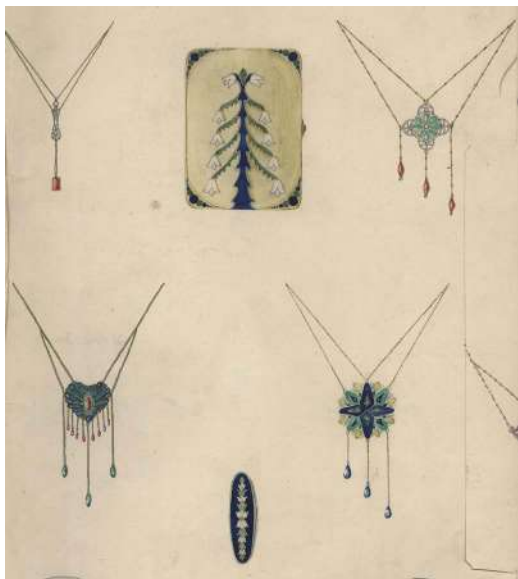
Учениками VI, VII, VIII классов исполнялись работы особой сложности. Используя собственные рисунки и ознакомившись в начальных классах со всеми видами эмали, включая витражную и выемчатую, учащиеся продолжали совершенствоваться в эмальерном искусстве. Исполненные в мастерской эмали применяли для украшения изделий, которые изготавливались в других мастерских училища – чеканной, фарфоровой, керамической, мебельной и др. Продаваемые в магазине училища ювелирные украшения, сундучки, ларцы, ковши, братины, подсвечники и многие другие замечательные произведения, приносили хороший доход в казну учебного заведения. «Число изделий, исполненных учащимися в мастерских возросло на столько, что в 1904 году можно было устроить в одном из училищных зданий на Рождественке художественно отделанный магазин для продажи работ учащихся, главным образом, изделий мастерских, причем годовые обороты магазина достигали в 1914 году – 15 562 руб. 20 к., в 1915 году – 19 494 руб. 17 к.» [8, с. 65].

В ювелирной мастерской, основанной в 1909 году, было два руководителя один из них был назначен старшим с годовым жалованием 900 руб., другой-младшим с годовым жалованием 600 руб. [9, л. 42]. Обучение велось по двум специальностям – закрепщики и монтировщики. Закрепщики крепили камни всеми известными видами – крапановым, глухим, ободковым, фаденовым и др. Чаще всего использовалась глухая закрепка, так как полудрагоценные и поделочные камни довольно хрупкие, а ведь именно их использовали в окладах икон, венцах, разного вида посуде, ювелирных украшениях. А так же природными самоцветами декорировали изделия из дерева, кости, рога, кожи и мебель. Для закрепки камней употребляли разнообразные формы – плоские и простые, объемные и сложные. Особенное мастерство требовалось для закрепки граненных камней и стекол фаденовым кастом, где крепление производилось корнерами. Затем, для большей игры камня, производилась доработка поверхности металла штихелем. При неосторожном движении можно было испортить камень или заготовку.

Ювелиры-монтировщики занимались сборкой по рисункам и чертежам, разнообразных мелких деталей и предметов. Из чеканной, эмальерной, литейной, гальванической и других мастерских выбирались готовые детали, выполненные в разной технике и при помощи руководителя, а затем и самостоятельно, монтировались законченные изделия.

В ювелирной мастерской из благородных и цветных металлов, с использованием рога, кости, дерева, камней, стекла, эмалей учащиеся изготавливали множество разнообразных украшений – пряжки, подвески, гребни, броши, кулоны, брелоки и пр.

Также, в этой мастерской обучали граверному делу. Учащиеся овладевали гравированием по «глянцу», а в VIII классе выполняли сложные и ответственные работы: вырезали штихелем затейливые узоры, надписи и поздравительные адреса



Ил. 8. Проекты ювелирных изделий учеников Стругановского училища. Нач. XX в. Бумага, акварель, тушь. Музей РГХПУ им. С.Г. Струганова

различными шрифтами. Умение работать граверным инструментом удавалось не всем обучающимся ювелирному делу. «Каждая вещь... отличается красотой, большим изяществом и тонкостью исполнения» [11, с. 258]. Граверные работы проводились, также, в монтировочной мастерской, где находился пантограф, на котором изготавливались уменьшенные в заданные размеры, копии. «При помощи пантографа, в мастерской был исполнен ряд штампов для мелких вещей (запонок, подвесок и пр.), а также исполнены более крупные работы: медаль для Саратовского Земства и plaquette в память Е.И.В. Великого Князя Сергея Александровича и пр.» [8, с. 51].

Основанная в 1900 году литейная мастерская была одной из первых, созданных для художественной обработки металла. Литейное дело изучали в старших классах. Учащиеся уже имели хорошую подготовку, обучаясь в рисовальных классах и скульптур-

ной мастерской, поэтому занимались отливками по своим моделям, музейным образцам или вылепленным учащимися этюдам. Так же, осваивали формовку с живой природы, называемую «итальянским способом». Материалом для работы служили жуки, змейки, растения, цветы, рыбы, грибы и пр. «Эти последние отливки представляют сами по себе художественный интерес, особенно же ценны они для украшения ими других предметов из майолики, фарфора и др.» [8, с. 59].

В литейной мастерской учащиеся, в обязательном порядке, знакомились с одним из старых методов литья – в земляные кусковые формы. Учились «готовить землю» и изучали технологию специального способа формовки. В деревянные опоки засыпалась и утрамбовывалась формовочная земля, вокруг помещенной модели, далее «закладывались» литники и выстраивалась схема разъема верхней и нижней опок. Затем, подготовленную форму помещали в сушильный шкаф, и через определенное время она была готова для заливки металла, которую проводили мастера, держа специальным хватом тигль с расплавленным на горне металлом. Для литья использовали в основном бронзу и серебро. Такой способ великолепно подходил для изготовления крупных изделий: бюстов, статуэток, голов, мебельной фурнитуры и прочих предметов. Декоративные украшения памятника В.А. Жуковскому в имении Уварова, два барельефа из бронзы в натуральную величину на памятник Х.С. Леденцову по заказу общества содействия опытных наук были изготовлены этим способом [8, с. 53].

В 1906 году, в виду особой необходимости, после укомплектования оборудованием, была открыта гальваническая мастерская. По учебному плану специальные

занятия в ней не проводились. Работающие здесь мастера изготавливали копии с музейных произведений, «оригинальных чеканных работ учащихся, исполненных ими в чеканной мастерской, а равно ряд вспомогательных работ для чеканной и мебельной мастерских самого разнообразного характера» [8, с. 52].

Кроме гальванопластики (осаждение меди или серебра под воздействием электрического тока в кислотном растворе) использовалась гальваностегия – покрытие одного металла другим. Обычно для этого служили изделия из бронзы, меди или латуни, которые серебрили. А для некоторых особо ценных изделий из серебра применяли золочение.

Среди преподавателей и руководителей, мастерских по художественной обработке металла являлись следующие педагоги: Стрельцов Н.С. – художник по прикладному искусству, был заведующим мастерскими чеканной, литейной, гальванопластической; Федотов С.А. – преподаватель по найму – работал в эмальерной мастерской; Соколов Василий Дмитриевич – художник-чеканщик, преподаватель по найму с 1904 г.; В. Рымынов – в последнем предреволюционном периоде был руководителем чеканной мастерской.

Разнообразие художественных мастерских, их количество и возможность дополнительного посещения по выбору, воспитывало разносторонне грамотного художника, а не узко-профильного специалиста, позволяющего легко реализовывать себя в различных отраслях прикладного искусства.

Летняя двухмесячная практика на ведущих московских ювелирных производствах по изучаемой специальности, закрепляла полученные знания в течении учебного года и свидетельствовало о тесных связях с отечественной художественной промышленностью.

Первая мировая война кардинально изменила планы Строгановского училища, в котором патриотический подъем вывел на первый план вопрос об участии педагогов и учеников в деле обороны отечества.

Занятия в мастерских были изменены и сокращены, некоторые преподаватели ушли на войну. Здание новых мастерских на Рождественке с одобрения Августейшей покровительницы училища и разрешения Учебного отдела Министерства торговли и Промышленности было отдано Московскому городскому Кредитному обществу под устройство большого на 1000 человек лазарета для тяжело раненых воинов. Вместе с этим в зданиях училища на Рождественке и на Мясницкой улице были организованы закрытая ма-



Ил. 9. Экспонаты Строгановского училища на международной выставке в Турине (часть экспозиции). Фотография 1911 г. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова

стерская изготовлению одежды для русской армии, где наравне с учащимися работали и мастера, преподаватели, надзиратели и помощники хранителя музея. Однако, несмотря на стеснение помещений, жизнь училища протекала близко к нормальной программе, все общеобразовательные и художественные предметы были пройдены без значительных сокращений.

В 1915 учебном году положение усугубилось, помещения училища на Мясницкой улице были переданы во временное пользование Всероссийскому обществу Красного Креста, для устройства в них мастерских для изготовления противогазов. В месте с этим, некоторые учащиеся начали вести обучение в качестве опытных руководителей в мастерских Комитета Великой Княгини Елизаветы Федоровны, а также – в мастерских по обучению ремеслам воинов. Так, например, в чеканной мастерской училища занимались 50 человек «юных разведчиков», изучавших монтировочное дело [8, с. 16].

Мастера и учащиеся обогатили искусство художественного металла оригинальными решениями в форме, орнаменте, цвете и композиции. В начале XX века, с открытием большинства мастерских, строгановцы в своих изделиях отходят от копирования орнаментов и форм древнерусских образцов и начинают умело варьировать художественным наследием предыдущих эпох, используя декор, технические приемы различных стилей – барокко, рококо, классицизма, народного искусства и все это многообразие отражает дух нового времени и создает неповторимый стиль Строгановского училища.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Барков И.В. Существующие приемы производства серебряного дела. – М., 1893.
2. Баумгартен Е. Прикладное художественное образование // Архитектурный музей. 1902. – Вып. 7.
3. Иллюстрированное описание Всероссийской выставки в Киеве 1913 г. – Киев, 1914.
4. Искусство и художественная промышленность. 1898. № 6, март.
5. Историческая записка о Строгановском Центральном училище технического рисования и при нем музее с Высочайше утвержденным Положением и Уставом 1892 г. – М., 1892.
6. Москвич. Строгановское Центральное училище технического рисования в Москве // Искусство и художественная промышленность. 1899. № 4–5, январь.
7. Мунтян Т. Фаберже. Великие ювелиры России. Сокровища оружейной палаты. – М., 2000.
8. Отчет составленный Императорским Центральным художественно-промышленным училищем за 1913–1916 гг.
9. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 2. Д. 16.
10. Скурлов В., Смородинова Г. Фаберже и русские придворные ювелиры. – М., 2001.
11. Строгановское училище на Всероссийской выставке в Киеве//Известия общества преподавателей графических искусств. 1913. № 1–7.
12. Устав художественно-ремесленных мастерских при Императорском Строгановском центральном художественно-промышленном училище в Москве. – М., 1910.
13. Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища 1825–1918 гг. – М., 2002.

МИРГОРОДСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ ШКОЛА ИМ. Н.В. ГОГОЛЯ ПОД РУКОВОДСТВОМ С.И. МАСЛЕНИКОВА

Одним из важных начинаний, инициированных Н. В. Глобой в первый год работы в должности инспектора по учебной части профессионального специально-художественного образования при Министерстве финансов, стало открытие в 1896 году художественно-промышленной школы им. Н.В. Гоголя в г. Миргород Полтавской губернии (далее – МХПШ) [2, с. 28]. Фундаментом для создания учебного центра послужили богатые гончарные традиции края. Целью школы стало «образование лиц, умеющих изготавливать гончарные, терракотовые, майоликовые, фаянсовые и фарфоровые изделия и вообще распространение среди кустарей Полтавской губернии художественных и технических знаний по керамиковому производству» [13, с. 5]. Первым директором школы стал С.И. Маслеников.

В наши дни теме МХПШ посвящены труды многих российских и украинских исследователей. В 1996 году в Миргороде под редакцией В.Н. Ханко был выпущен сборник юбилейной научной конференции, посвященной 100-летию Миргородского керамического техникума. О деятельности Семена Ивановича Масленикова в стенах школы упоминали в своих работах Т.Л. Астраханцева, О.А. Белько, Г.Э. Бриловский, Т.И. Дулькина, Л.Н. Овчаренко, В.М. Петрова, А.И. Роденков, В.Н. Ханко, О.В. Школьная, Р.Т. Шмагало и другие специалисты. Для воссоздания объемной картины того времени автор постарался представить первые годы становления будущей профессиональной украинской керамической школы под руководством С.И. Масленикова с разных точек зрения. Статья является продолжением исследований, представленных в книге «Завод Гужева – Масленикова – Белина в д. Чернятка» и опирается на печатные источники, архив семьи С.И. Масленикова, анализ декоративно-прикладных изделий музейных и частных собраний.

Миргородская художественно-промышленная школа им. Н.В. Гоголя была открыта на средства, ассигнуемые ежегодно Полтавским губернским земством с 1888 года в размере 10 тыс. руб., единовременное пожертвование Миргородского уездного земства в размере 5 тыс. руб. и 38 788 руб. 33 коп., собранных по Всероссийской подписке [16, с. 7]. Здание школы, выстроенное к 1890 году по проекту полтавского архитектора О.И. Ширшова, пустовало в течение 5 лет. При поддержке Н.В. Глобы в мае 1896 года было утверждено решение об открытии учебного заведения. Первых учеников школа приняла 1 ноября 1896 года. Назначение



Ил. 1. Семья Маслениковых. Миргород, конец XIX – начало XX века. В верхнем ряду крайние справа – Ольга Августовна и Семен Иванович Маслениковы, крайний слева сын Виталий. В нижнем ряду — дочь Анна и сын Борис. Архив семьи Маслениковых

С.И. Масленикова директором было не случайным. Он относился к тем талантливым керамистам, которые оказали значительное влияние на расцвет российского майоликового производства, и обладал необходимыми техническими знаниями. В конце 1870-х годов инженер Маслеников разработал технологию создания прочных высокотемпературных майоликовых глазурей, которую успешно внедрил на собственном майоликовом заводе в д. Чернятка Тверской губернии (1879–1886). Изделия предприятия завоевали золотую медаль Всероссийской художественно-промышленной выставки 1882 года в Москве [1, с. 244]. 1890-е года С.И. Маслеников посвятил плодотворной работе на крупнейшего монополиста фарфоро-фаянсовой промышленности России – Т-во М.С. Кузнецова.

В Миргороде руководителю школы (1) предстояло наладить работу с нуля (илл. 1). «Принявшему бразды правления Масленикову пришлось осенью того же 1896 г. устраивать мастерские для разного рода глиняных работ (формовок, расписывания красками изразцов и других предметов, лабораторную, сушильни и т. под.), печи для обжига предметов глиняных производств <...> В одну осень, благодаря энергии избранного Директора все уже было готово, так что признано было возможным приступить <...> к началу занятий», – писал Н. Макаренко [10, с. 14], На ряд важных для организации учебного процесса должностей С.И. Маслеников

пригласил опытных специалистов Тверской фабрики Т-ва М.С. Кузнецова. Заведующим мастерской лепки стал скульптор Николай Васильевич Анненский [21], лаборатории по составлению глазурей – Иван Дмитриевич Панкратов, точильной мастерской – Иван Семенович Шаманин. В 1900 году рисование, важное художественное направление обучения, велось украинскими преподавателями Афанасием Георгиевичем Сластионом, Фомой Федоровичем Бондаренко, а также выпускником Строгановского училища Александром Леонидовичем Леонидовым.

Помимо лепной мастерской, в школе появились модельная, формовочная, точильная, поливная, обжигательная, живописная и муфельная мастерские, библиотека и музей (в первые годы весьма бедный экспонатами ввиду отсутствия средств). В саду, разбитом на школьной территории, ученики занимались натурными зарисовками. Преподаватели стремились к тому, чтобы воспитанники изучали родной национальный стиль [10, с. 18]. Семен Иванович Маслеников заботился о расширении практических навыков своих питомцев. В архиве семьи хранится письмо директора Департамента торговли и мануфактур от 30 июня 1897 года (первого года работы школы) С.И. Масленикову по результату доклада инспектора по художественной части А.Н. Бенуа. Просьба С.И. Масленикова об устройстве мастерской для обучения стеклянному делу получила поддержку директора Департамента и желание оказать конкретную помощь: «Его Превосходительство изволил выразить сочувствие устройству при школе особой мастерской для обучения стеклянному делу <...> Имею честь покорнейше просить Вас, милостивый государь, представить в возможно непродолжительном времени смету расходов на устройство и содержание означенной мастерской и общую смету доходов и расходов...» [20]. О «сказочно-удобных» условиях для обучения керамистов, созданных в мастерских в «маслениковский» период, упоминал скульптор Иван Семенович Ефимов.

Ежегодное содержание МХПШ составляло 15 тыс. руб. из средств Полтавского губернского земства и 15 тыс. руб. из средств Министерства финансов. Принимались ученики (мальчики и девочки) не младше 12 лет. Обучение было бесплатным. Ежегодный прием составлял 40 учеников, курс обучения длился 5 лет. Несмотря на прием с «проверочным экзаменом по научным предметам и предварительным испытанием в рисовании» [10, с. 15], в первые годы принимались ученики со слабым уровнем подготовки, так как других не было. К весне 1900 года в школе обучалось 157 человек. В сентябре 1900 года стены учебного заведения приняли еще 45 учеников, и общее количество учащихся в полностью укомплектованных классах составило 202 человека. В это время среди воспитанников насчитывалось 10 стипендиатов уездного и губернского земств, 12 человек содержались за счет частных лиц, остальные за свой счет. В МХПШ преподавались общеобразовательные дисциплины (закон божий, русский язык, геометрия, арифметика, история, география), художественные предметы (рисование элементарное и с гипсов, техническое рисование, черчение, лепка, гравирование). На 4-м курсе преподаватель Н.Н. Герардов читал учащимся краткий курс истории искусств. Практический предмет – лепка – входила в учебный курс с 1 класса, со 2-ого класса – лепка гипсовых частей с майоликовых изделий, лепка частей для украшения ваз, фигур, блюд, тарелок. Ученики 4, 5-х классов на практике занимались изготовлением ваз, фигур, тарелок, форм каминов, печей, киотов, наружных терракотовых отделок домов, иконостасов. В 5 классе С.И. Маслеников вел практические занятия по техническим навыкам гончарного дела [13, с. 16].

Благодаря С.И. Масленикову, имевшему богатый опыт в области архитектурно-строительной керамики, школа с первых лет стала развивать данное направление, которое принесло ей заслуженный успех на первой же международной выставке. В центральных профильных учебных заведениях – Строгановском училище, Центральном училище технического рисования барона Штиглица – учеников привлекали к практическим занятиям, коммерческим заказам, давая им хорошую практику в различных областях прикладного искусства и заработок. При этом заказы на архитектурно-строительную керамику считались наиболее выгодными и сложными в исполнении, и поднимали престиж учебного заведения. Среди таких заказов гончарной мастерской Музеума Строгановского училища (зав. М.В. Васильев) в Москве в 1870–1880-е года – керамическая отделка доходного дома Строгановского училища (ул. Мясницкая, 24), А.В. Лопатиной (Б. Никитская, 54), здания Строгановского училища (Рождественка, 11), майоликовые иконы часовни-памятника героям Плевны [24]. Ученики Центрального училища технического рисования барона Штиглица (далее – ЦУТР) под руководством преподавателя Эмиля Кремера в 1880–1890-е года выполняли керамические работы (2) по отделке интерьеров дворцов великих князей Алексея Александровича, Владимира Александровича, Павла Александровича, Михаила Михайловича, залов здания училища А.Л. Штиглица и другие проекты [22]. Во время обучения учениками Строгановского училища и ЦУТР воспроизводились предметы в европейских керамических традициях, восточном, русском стиле, копировались итальянские майолики эпохи Возрождения.

Уже в зиму 1896–1897 годов МХПШ приступила к выполнению первого заказа – изразцовых и терракотовых украшений фасадов для церкви Преподобной Марии на Большеохтинском единоверческом кладбище в Санкт-Петербурге (храм разрушен в 1930-е года). В 1900 году ученикам за работу выдано 2802 руб. 59 коп., в 1901 году – 3451 руб. 27 коп. Основной контингент учащихся составляли дети из небогатых семей Полтавской губернии. Эти средства были для воспитанников хорошим подспорьем. Крупные строительные заказы предоставлялись архитектором Николаем Никитичем Никоновым, одним из ведущих мастеров русского стиля, плодотворно сотрудничавшим с С.И. Маслениковым со времен Т-ва М.С. Кузнецова. Среди крупных зарубежных проектов необходимо упомянуть двухпридельный майоликовый иконостас (илл. 2), выполненный для церкви Св. Троицы в Буэнос-Айресе при Императорской Российской миссии в Южной Америке (заказ Е.И. Кожевниковой). Изготовленный учениками школы иконостас поражает совершенством и продуманностью, в которой учтено как удаленное, так и близкое восприятие зрителем. Тщательно проработанные растительные орнаменты с элементами народного украинского искусства при удалении сливаются в гармоничные, насыщенные цвета цельного комплекса, выполненного в русско-византийском стиле. В период руководства С.И. Масленикова в МХПШ по заказам Н.Н. Никонова изготовлены: фасадная керамика дома Епархиального Братства во имя Пресвятой Богородицы (Санкт-Петербург, ул. Боровая, 52, 1899–1901), иконостас Свято-Успенского собора в Миргороде (копия иконостаса из храма в Буэнос-Айресе, 1902), двухпридельный иконостас храма подворья Важеозерского мужского монастыря (1899–1901), фасады доходного дома Н.Н. Никонова (Санкт-Петербург, ул. Ямская), дома Н.Н. Никонова (Санкт-Петербург, ул. Колокольная, 11, 1899–1900), Иоанновского женского монастыря (Санкт-Петербург, ул. Карповка, 45, 1902) [13, 14]. Школа также изготавливала черепицу для покрытия зданий с «разноцветной эмалью».

«Горы горшков, закутанных в сено, медленно двигались, кажется, сучая своим заключением и темнотою; местами только какая-нибудь расписанная ярко миска или маки-тра хвастливо выказывалась из высоко взгроможденного на возу плетня и привлекала умиленные взгляды поклонников роскоши...» (3).

Более ста лет отделяет нас, жителей XXI века, от благородной, упорной борьбы земств России рубежа XIX – XX веков за сохранение кустарной промышленности. В этот период во многом благодаря настойчивым усилиям губернского земства изделия полтавских гончаров пользовались заслуженным успехом на многих престижных выставках (4). Однако со временем кустарное гончарство было полностью вытеснено фабричным фарфоро-фаянсовым производством. Произошедшие за столетие перемены позволяют понять глубинную подоплёку многих событий тех лет и осознать причины возникновения недопонимания между представителями Полтавского губернского земства и С.И. Маслениковым, практиком, отдавшим много лет руководству крупными промышленными керамическими производствами. Кроме решения школьных вопросов, с первых же лет земство возложило на Масленикова кураторство Опошнянской учебной гончарной мастерской (1894–1899). К этому времени мастерская находилась в состоянии упадка. В 1897–1898 годах по его рекомендациям были произведены расходы по оборудованию мастерской для будущих работ (появилось отделение для размолва глины, песка, глазури), приобретен локомобиль, установлен горн, закуплен инвентарь. К ноябрю 1899 года отремонтированы часть зданий и докуплено оборудование (точильные станки, плавильная, парильная печь, муфель), но решением земства мастерская была закрыта: «Старое здание еще не было отремонтировано, и для этого только имелись все нужные материалы, когда состоялось постановление собрания о закрытии мастерской» [11, с. 6].

18 января 1900 года 27 гончаров м. Опошни написали ходатайство земству о сохранении мастерской, которая «начала снабжать их всеми необходимыми для них материалами» [11, с. 9]. Однако оно не повлияло на решение о закрытии. Расходы по ведению Опошнянской мастерской восполнялись кассой Миргородской школы. На январь 1900 года долг Опошнянской мастерской Губернскому земству составил 7918 руб. 65 коп. Общий долг перед МХПШ составил 4548 руб. 11 коп. (5) После ликвидации мастерской часть оборудования была выкуплена школой для собственных нужд.

Открытие МХПШ оказало на окрестных гончаров положительное влияние [12]. Так, на Полтавской сельско-хозяйственной выставке 5–20 сентября 1909 года среди победителей были выпускники МХПШ: награды получили Федор Семенович Кариков, Петр Дмитриевич Шумейко, Иван Тарасович Бережной. Малой серебряной медалью отмечены изразцовая печь украинского стиля и кирпичи для облицовки фасадов Ивана Степановича Гладеревского, имевшего многолетние связи со школой (6). Талантливого мастера трудно назвать кустарем – в его заведении трудилось 15–20 работников, а ежегодный доход в 6–7 тыс. руб. соответствовал прибыли среднего завода. Изделия с яркой качественной поливой, печатной маркой «Иванъ Гладеревскій / Опошни» поставлялись в крупные города России и за границу (илл. 6). В то же время большинство полтавских кустарей жаловались на трудность сбыта изделий помимо Кустарного склада губернского земства и выставок [9].

К пятому году обучения (1900–1901) МХПШ была готова демонстрировать изделия на Петербургской международной керамической выставке (декабрь 1900

– январь 1901 года), проходившей под покровительством Великой княгини Елисаветы Маврикиевны. Здесь экспонировались изделия лучших производителей России, Австро-Венгрии, Италии, Нидерландов, Норвегии, Франции, США, Германии, Дании, Швеции, Японии. Новые виды глазурей, создававшие непривычные для русской керамики художественные образы, непостоянство форм и цвета, эстетическое очарование модерна восхищали петербуржцев. После осмотра экспонатов международной выставки Н.В. Глоба, Г.В. Монахов и С.И. Маслеников заинтересовались вопросом изучения новых видов глазурей в учебных заведениях [3, с. 257]. Гран-при выставки завоевало Строгановское училище. МХПШ была награждена золотой медалью «за отличную постановку учебного дела и производство узорчатых изразцов отличной окраски», а С.И. Масленикову выражена благодарность комитетом по устройству выставки [13, с. 18].

Будничная жизнь Миргородской школы протекала гораздо труднее, чем могло бы показаться стороннему наблюдателю. Необходимо было не только наладить учебный процесс в классах, куда были приняты дети из окрестных сел (не умевшие «провести линию»), но и создать условия для практической работы мастеровских. Важной составляющей успеха для любого керамиста является качественная керамическая масса. На базе Опошнянской учебной мастерской под наблюдением Масленикова были предприняты работы по ее выработке из опошнянской глины (побела). Из этой массы, иногда с добавлением каолина Черниговской губернии, белой Бахмутской глины, ученики школы выполняли изделия для выставок и заказов. На изделиях раннего периода (с характерной светлой массой) встречаются следующие марки в овале – «Миргородъ / ХП школа», «Миргородъ / 1896. ХПШ» (илл. 7). В качестве примера можно привести тарелку из частной коллекции с датой изготовления на обратной стороне «1897 г.» и оттиском «Миргородъ / ХП школа» (илл. 3). Среди памятных вещей семейного собрания Маслениковых находится тарелка с аналогичной маркой и датой «17 апреля 1898» (ропись выполнена С.И. Маслениковым) (илл. 4). В собрании музея-усадьбы Кусково хранится ваза «Жаба» по модели С.В. Чехонина с маркой «Миргородъ / 1896. ХПШ» (по атрибуции В.С. Шевченко).

Еще одной задачей, возникшей в первые годы, стал серьезный ремонт. Как выяснилось уже после открытия учебного заведения, здание не было рассчитано для учебного процесса и требовало доделок. В 1899 году Министерство финансов на эти цели единовременно ассигновало земскому попечительскому совету 60



Ил. 4. Декоративная тарелка. Автор росписи С.И. Маслеников. Художественно-промышленная школа им. Н.В. Гоголя (Миргород, Полтавская губерния). 1898 г. Майолика, роспись полихромная. Архив семьи Маслениковых

тыс. руб. На заседаниях земства обсуждались вопросы выделения дополнительных средств на перестройку вестибюля, не вмещавшего 150 учеников, укрепление фундамента, исправление лестницы, ремонт стеновой трещины, расходы на оборудование и др. [7].

На Всероссийской кустарно-промышленной выставке 1902 года в Санкт-Петербурге майоликовые и терракотовые изделия, рисунки и чертежи МХПШ были отмечены бронзовой медалью. По свидетельству председателя Полтавской губернской управы Федора Андреевича Лизогуба, изделия школы выделялись среди остальных отсутствием вкуса, красоты и оригинальности, изразцы выполнены в псевдорусском стиле, вазы – копии немецких и французских образцов (7). В то же время были и другие мнения. Приведу выдержку газеты «Петербургский листок» 19 марта 1902 года о посещении выставки императрицей Александрой Федоровной. «В Полтавском отделе государыня приобрела две майоликовые вазы изделия миргородской художественно-промышленной школы» [19]. Видимо, именно в это время у императорской фамилии состоялось первое знакомство с изделиями учеников школы, которое затем переросло в неизменно теплое отношение к работам миргородцев. Газета «Биржевые ведомости» от 9 марта 1902 года позволяет нашему воображению живо представить экспозицию школьных работ: «...обращают на себя внимание изделия из чистой красной глины без примеси глин других цветов. Эти предметы исполнены художественно. Здесь же находятся и вещи, сделанные из смешанной глины разных цветов: карнизы для каминов, глазированные и очень красивые тумбы и разные барельефы. На левой стенке киоска развешаны гипсовые копии со слепков для рисования. Внизу на полках выставлен целый ряд маленьких статуэток изящной отделки; среди них выделяются несколько бюстов наших писателей и между ними бюст великого малороссийского поэта – Т.Г. Шевченко» [4].

В марте 1902 года, одновременно с кустарной выставкой, в Петербурге прошел I съезд деятелей по кустарной промышленности, на котором было объявлено об учреждении Всероссийского общества содействия кустарной промышленности. Съезд предписывал земствам работать над сбором местных орнаментов, их обработкой и систематизацией. Школам рекомендовалось заботиться о сохранении национального стиля. В своем докладе съезду П.П. Марсеру отметил хорошую постановку рисования в МХПШ, которая на Всероссийской выставке представила прекрасные образцы работ: «Правильное преподавание рисования уже дало и у нас блестящие результаты, что можно видеть хотя бы на примере Миргородской школы, которая на Всероссийской кустарной выставке представила прекрасные образцы своих изделий» [25, с. 178]. В то же самое время г-жа О.П. Косач в до-



Ил. 7. Марки на изделиях. Художественно-промышленная школа им. Н.В. Гоголя (Миргород, Полтавская губерния). 1896–1910-е гг.

кладе «К вопросу о национальном малорусском стиле в кустарном производстве» указала, что школа «не оправдала возлагаемых на нее надежд, в смысле поддержки национально-малорусского стиля. Причину этого <...> следует искать в увлечении названной школы заказами, изготовляемым по рисункам заказчиков самым шаблонным и зачастую безвкусным» [25, с. 186].

Стремление С.И. Масленикова проводить обучение учеников на практических заказах вызывало критику со стороны земства, считавшего неудачами школы коммерческую ориентацию на выполнение заказов, игнорирование «традиционных форм и внедрение изготовления изделий, которые более удовлетворяли спрос городских жителей» [12]. Действительно, программа школы была направлена больше на подготовку керамистов для художественной промышленности, а не гончаров кустарного производства. В декабре 1902 года отчеты ревизионной комиссии Полтавского губернского земства по общему положению школы [17, с. 3] ударили по репутации Масленикова. 7 декабря 1902 года он написал докладную записку председателю Полтавского губернского земского собрания С.Е. Базолю, предлагая дополнить отчет мнением профессионалов – «рассмотрением комиссией при участии специалистов со стороны министерства финансов всей моей более чем шестилетней деятельности по устройству, оборудованию как самих зданий, <...> так равно и постановку всего учебного дела...» [8, с. 169]. Дополнительно С.И. Маслеников передал предложение об организации артелей из выпускников школы, отклоненное губернской управой.

После прошения об отставке и ухода С.И. Масленикова с поста директора школы в 1903 году должность и.о. руководителя занимал А.Г. Сластион (8). В декабре на заседании Полтавского губернского земства ревизионная комиссия констатировала упадок, в который пришла школа к этому времени, а также поднимался вопрос о ее временном закрытии [18, с. 2–3]. Защищая школу от обвинений ревизионной комиссии, Ф.А. Лизогуб отметил причину упадка в отсутствии опытного директора. Тяжелое положение МХПШ обсуждалось в Санкт-Петербурге на III съезде русских деятелей по техническому и профессиональному образованию в России (1903–1904), где С.Ф. Русова отметила в докладе: «Школа, стоящая сотни тысяч земству, ничего не дает населению – за отсутствием понимающего дело человека» [23, с. 4]. В 1904 году учебное заведение возглавил горный инженер Александр Андреевич Кирьяков. Ряд изделий этого периода маркировались надглазурной сигнатурой зеленого цвета «Миргородъ / школа Гоголя» (илл. 7). Она встречается на тарелках с росписями, гербовых сервизах по заказам местного дворянства (использовалось белое немецкой фирмы Розенталя), выполненных воспитанниками. [5] Изготавливались также посуда, вазы, плитки, кафель, комплекты кафельных печей, черепица, голландские, малороссийские печи русского типа в частных домах, кирпич обыкновенный, огнеупорный, облицовочный.

Высоко оценил деятельность С.И. Масленикова как знатока гончарного дела керамист Петр Кузьмич Ваулин, который с октября 1903 года приступил к руководству практическими работами в МХПШ. Он кратко охарактеризовал положение школы после ухода Масленикова в докладе Санкт-Петербургскому Обществу архитекторов в 1907 году: «С его уходом дело быстро пошло на убыль. Одна из причин такого печального обстоятельства лежит в том, что во главе школы поставили лицо, не имеющее в своей профессии никакого отношения ни к искусству, ни к педагогике, другая – в чрезмерном расширении программы, <...> при которой ученик должен

знать массу вещей, ему не нужных, и не успевает овладеть техникой дела» [6, с. 206]. П.К. Ваулин отметил, что о судьбе выпускников по окончании курса некому позаботиться – только 5% учеников школы находили себе работу. Доклад Ваулин закончил благодарностью С.И. Масленикову «за воспитание в своих питомцах любви к труду, обеспечивающей знание и умение». Семен Иванович Маслеников покинул школу в возрасте 57 лет. За время работы в ее стенах «за отличную и усердную службу» 5 апреля 1898 года он награжден орденом Св. Анны III степени, 16 июня 1900 года получил чин надворного советника, 1 апреля 1901 года удостоен ордена Св. Станислава II ст. [26]. С 1 марта 1903 года первый директор МХПШ возведен в коллежские советники, с 8 апреля 1904 года по прошению уволен со службы с усиленной пенсией 1400 руб. (9) [15]. Период деятельности школы с 1903 года выходит за рамки статьи. Путь учебного заведения отмечен в будущем именами талантливых выпускников и педагогов, успехами на многих Всероссийских выставках.

Наступившее столетие позволяет еще раз оглянуться и внимательнее присмотреться к тем явлениям рубежа XIX–XX веков, которые оказали на XX век свое влияние. События жизни С.И. Масленикова, внешне не столь уж значительные, важны для понимания первых лет становления школы, бурной борьбы кустарной и фабричной промышленности, стремительной эволюции художественных стилей на переломе эпох. О работе школы в рассматриваемый период можно судить по конкретным итогам. С.И. Маслениковым был заложен фундамент – техническое оснащение мастерских, библиотеки, музея, налажен учебный процесс, подтвержденный наградами школы на крупнейших Всероссийских и Международных выставках. Все эти задачи были решены в кратчайшие сроки. На территории Украины Миргородская художественно-промышленная школа им. Н.В. Гоголя стала первой в ряду учебных заведений, готовивших профессиональных керамистов для художественной промышленности Украины и России.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. В документах, периодических изданиях того времени встречаются различные вариации фамилий людей, упоминаемых в статье. Фамилия С. И. Масленикова в ряде печатных источников писалась как «Масленников». В тексте применяется вариант написания в соответствии с архивными документами семьи Маслениковых и марками на изделиях завода С. И. Масленикова.
2. Следует отметить, что керамическая мастерская в ЦУТР появилась только в 1903 г. До этого заготовки выполнялись на заводах М.В. Харламова и О.П. Турчаниновой. Обжиг изделий частично проводился на Императорском фарфоровом заводе.
3. Н.В. Гоголь. Сорочинская ярмарка. Сочинения Николая Гоголя. Т. 1. СПб., 1842. С. 5.
4. На Всероссийской сельскохозяйственной выставке в г. Харькове в 1887 г. бронзовой медали удостоен Ф. Н. Червенко. Во Всемирной выставке в Париже в 1900 г. приняли участие гончары Бакута, Брага, Карпенко, Колепко, Мосеев, Ступка, Тарасенко, Червенко, Червонный (изделия кустарных промыслов отдела России отмечены серебряной медалью). В 1902 г. участие во Всероссийской кустарно-промышленной выставке в Санкт-Петербурге приняли П.Г. Калашник, Ф. Мягкоступ, В. Поросний, Е. Резник, Ф.Н. Червенко.
5. МХПШ выплатила за мастерскую все деньги по долгам перед частными лицами (2256 руб. 72 коп.) и несла расходы мастерской до полного ее закрытия. В описи закрытой мастерской помимо приведенных в порядок зданий, оборудования и инвентаря, материалов, готовых изделий, значилось 185 капов разнообразной посуды, 714 форм разных для посуды, более 600 форм кафеля, 400 капселей.

6. Фамилия и имя Ивана Степановича Гладеревского в ряде печатных источников употребляется как «Иван Стефанович Гладыревский». В тексте применяется вариант написания фамилии по образцам марок на изделиях.
7. В газете Полтавского губернского земства «Хуторянин» от 4 апреля 1902 г. М. Рклицкий также подверг МХПШ многосторонней критике: «Ни рисунков, ни композиций, сделанных учениками не имеется, так что посетители не выносят никакого представления о ходе учебного процесса». Далее он отметил: «Вазы и кувшины привлекают внимание цветом и тонами поливы, а также грациозностью и легкостью рисунка.<...> Как единственные на выставке изделия, они обращали на себя внимание посетителей...».
8. В Адрес-календаре и Справочной книжке Полтавской губернии на 1903 год опубликован административно-преподавательский состав школы на 1903 г.: «Директор инженер над. сов. Семен Ив. Масленников, законоуч. св. Виктор Никол. Беловольский, врач кол. сов. Констан. Петр. Горкушенко, письмовод. (он же и смотритель дома) Вас. Ив. Бирюков, надзиратель мещ. Федор Петр. Васильев; преподаватели: губ. секр. Афанасий Георг. Сластионов, дв. Владимир Семен. Масленников, крест. Никол. Вас. Анненский, кол. рег. Мих. Ив. Богородицкий, Фома Федор. Бондаренко, Никол. Никол. Герардов; мастера: мещ. Ник. Мих. Стельмах, Ив. Дмитр. Панкратьев, завед. химической лабораторией, сын губ. секр. Ник. Мих. Бехтеренко, каз. Влад. Вас. Бакало, каз. Зин. Фед. Сиваш».
9. Пост первого директора школы согласно формулярному списку С. И. Масленников занимал с 31 декабря 1896 года, хотя фактически к работе приступил раньше. Видимо, и отход С.И. Масленникова от дел школы произошел раньше, чем по официальным документам.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Антипова Е.В. Завод Гужева-Масленникова-Белина в деревне Чернятка. Под ред. И. и С. Насоновых. – М., 2020.
2. Астраханцева Т.Л. Н.В. Глоба – выдающийся деятель художественно-промышленного образования в России и в эмиграции. // Академик Императорской академии художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище. Отв. ред. и сост. Т.Л. Астраханцева. – М., 2012.
3. Астраханцева Т.Л. Н.В. Глоба, Г.В. Монахов и русская керамика конца XIX – начала XX века. Из истории Строгановского художественно-промышленного училища // Русское искусство нового времени. – М., 2004. С. 246–268.
4. Биржевые ведомости. 1902. № 66. 9 марта.
5. Браиловский Г.Э. Миргородская художественно-промышленная школа имени Н.В. Гоголя // Среди коллекционеров. 2012. № 2 (7). С. 46–63.
6. Ваулин П.К. О положении керамического дела в России. 1907 // Зодчий. 1907. № 20. С. 205–207.
7. Журнал Полтавского чрезвычайного губернского земского собрания 1901 года. Полтава, 1901. С. 16–35.
8. Журналы Полтавского губернского земского собрания XXXVIII очередного созыва 1902 год. Полтава, 1903.
9. Каталог Полтавской сельско-хозяйственной выставки 5–20 сентября 1909 года. Выпуск 1. Полтава, 1909.
10. Макаренко Н. Художественно-промышленная керамическая школа имени Н. В. Гоголя в г. Миргород Полтавской губернии. // Искусство и художественная промышленность. III. 1900. № 2. С. 13–19.
11. О ликвидации дел Опошнянской гончарной мастерской и о ходатайстве кустарей м. Опошни о незакрытии этой мастерской. // Доклады Полтавской губернской земской управы Полтавскому губернскому земскому собранию. Полтава, 1900. № 5. С. 1–18.
12. Овчаренко Л.Н. Миргородская художественно-промышленная школа имени Николая Гоголя: первые годы деятельности, причины неудач (1896–1902) // Художественное обра-

зование и искусство образования в контексте формирования устойчивого общества. Сборник материалов Всеукраинской научно-практической конференции. – Киев, 12-13 мая 2005 года. Ч. 1. Киев, 2005. С. 89–96.

13. Отчет о состоянии Миргородской художественно-промышленной школы им. Н. В. Гоголя за 1900 год. Полтава, 1901.
14. Отчет о состоянии Миргородской художественно-промышленной школы им. Н. В. Гоголя за 1901 г. Полтава, 1902.
15. ОФ-22271/172. Аттестат бывшего директора Миргородской художественной школы им. Н.В. Гоголя, коллежского советника Семёна Ивановича Масленникова. ГАУК НСО НГКМ.
16. Подробный указатель по отделам Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 года в Нижнем Новгороде. Разд. X. – М., 1896.
17. Полтавский вестник. 1902. № 4. 5 декабря.
18. Полтавский вестник. 1903. № 295. 13 декабря.
19. Посещение Государыней Императрицей Александрой Федоровной кустарно-промышленной выставки 1902 года в Санкт-Петербурге // Петербургский листок. 1902. № 76. 19 марта.
20. Письмо директора Департамента торговли и мануфактур от 30 июня 1897 года за № 16943 С.И. Масленникову. Архив семьи Масленниковых.
21. РГИА. Ф. 20. Оп. 2 Д. 1339. Ф. 268. Оп. 1. Ч. 1.
22. Роденков А.И., Лихолат К.В. Архитектурная керамика Эмиля Кремера. – СПб., 2017.
23. Русова О. Ф. О содействии техническому образованию кустарей- одиночек гончарных промыслов Полтавской и Черниговской губерний. Секция III. Ремеслен. учеб. завед. // Императорское русское техническое общество. – СПб., [1904].
24. Трощинская А.В. Художественная керамика гончарной мастерской Музеума Строгановского училища. // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2005. № 11. С. 38–51.
25. Труды съезда деятелей по кустарной промышленности в Санкт-Петербурге, 1902 год. – СПб., 1902.
26. Формулярный список о службе директора художественно-промышленной школы имени Н.В. Гоголя в г. Миргороде. Архив семьи Масленниковых.
27. Щербань О.В. Духовна культура як домінанта українського життєтворення: Зб. Матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. Ч.ІІ. Киев, 2005. С. 316–322.

К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-СТОЛЯРНОЙ МАСТЕРСКОЙ В СЕРГИЕВОМ ПОСАДЕ (1900–1903)

В конце XIX – начале XX века Московское губернское земство, Строгановское училище технического рисования оказывали действенную помощь в деле сохранения и развития традиционных художественных промыслов и ремесел Сергиева Посада. По инициативе земства в городе были созданы Учебная игрушечная (1891–1913) и Художественно-столярная и резная по дереву (1903–1917) мастерские учебно-производственного характера, которые работали под руководством московского Торгово-промышленного музея кустарных изделий (далее Кустарный музей). Целью настоящей работы является попытка воссоздания истории создания Художественно-столярной мастерской, определение основных направлений ее деятельности.

В 1900 году Учебная игрушечная мастерская совместно с соседней Абрамцевской художественно-столярной мастерской приняли участие в украшении декоративной резьбой Кустарного павильона Русского отдела на Всемирной художественно-промышленной выставке в Париже. В экспозиции были представлены мебель абрамцевских мастеров, посадские деревянные игрушки и «разного рода мелкие резные вещи», исполненные «по примеру Абрамцевской мастерской». Изделия получили высокую оценку современников и пользовались спросом покупателей [1]. После успешного завершения выставки Кустарный музей, опираясь на плодотворный опыт работы Абрамцевской мастерской, а также следуя «Программе по поддержке развития мебельных промыслов Московской губернии» (1889), принял решение об организации на базе Учебной игрушечной мастерской Художественно-столярного отдела (иногда называемого в документах мастерской). В его основные задачи входило сохранение местных традиций обработки дерева, а также производство изделий, отвечающих современным эстетическим воззрениям и вкусам общества.

На 4-х годичный бесплатный срок обучения столярному, резному делу и выжиганию по дереву, – новой технике декорирования изделий, было принято на конкурсной основе 5 подростков 12–15 лет («предпочтение отдавалось более грамотным»). В дальнейшем ежегодный прием составлял до 9–10 человек. По примеру Абрамцевской мастерской учеба строилась на принципах совместной работы учеников с опытными мастерами и художниками, что способствовало сохранению

преемственности мастерства. Обучение «взрослых кустарей» происходило путем выдачи им «новых образцов изделий и указания способов их выделки» [2, с. 20].

Помимо практических навыков ученики и мастера имели возможность 4-х годичного бесплатного обучения в Рисовальном классе – филиале Центрального Строгановского училища технического рисования (1899–1917), который был открыт по инициативе директора Николая Васильевича Глобы (1859–1941). Во многом, благодаря его последовательно проводимой прогрессивной политике в постановке художественно-промышленного образования, принципы обучения мастеров получили четкую направленность на сохранение специфики изделий местных промыслов, поиска новых форм освоения национальных традиций, способствовали появлению в крае столярно-резного промысла [3, с. 353–366].

Рисовальный класс находился в двойном подчинении, как самого Училища, так и Московского губернского земства. Его первыми руководителями и преподавателями были выпускники Строгановского училища: Петр Яковлевич Овчинников (1879–1915), Константин Васильевич Орлов (1879–1951), позднее Викентий Павлович Трофимов (1878–1956), Михаил Николаевич Чумаков (1888–1969) и другие, которые в учебном процессе следовали методикам Строгановской школы. Основной целью программы Рисовального класса Сергиева Посада, разработанной к 1910 году, являлось обучение игрушечников, токарей, резчиков и столяров умениям и навыкам, необходимым им как «в общем, так и в специальном рисовании применительно к промыслам края». [4, с. 45, 159–160] Программа опиралась на европейский опыт и предусматривала совмещение теоретического обучения с практикой, копирование подлинных музейных памятников традиционного искусства, что служило способом осмысления основных закономерностей их формообразования, образного содержания, а также поощрение личного творчества учащихся. Таким образом, профессиональная подготовка мастеров проходила в общем русле развития национального художественного образования и отвечала передовым методикам своего времени.

Благодаря наличию квалифицированных мастеров, давним местным традициям художественной обработки дерева, работа нового отдела земской мастерской была развернута в короткие сроки. В первые три года с ним было связано 10 резчиков и столяров, трудившихся в основном надомниками, как в самом городе, так и близлежащей округе. Наиболее опытными заслуженно считались выпускники Абрамцевской художественно-столярной мастерской: Д.К. Кузьмин, Г.Г. Фадеев (1883–1957), И.П. Проворнов, П.П. Горбачев и В. П. Ворносков (1876–1940). В число посадских мастеров столярно-резного дела входили: И.П. Кошелев, И.М. Шенкелев, Е.И. Гусаров, М.И. Ильин, Н. А. Александров. Раскраску, роспись и выжигание изделий исполняли мастера Учебной игрушечной мастерской: В.Н. Никитин и К.Т. Марандин (1877–1943), который имел опыт расписчика посуды на заводе «Товарищества М.С. Кузнецова» в Вербилках и местном керамическом заводе В.С. Трегубова. В 1900-е годы К.Т. Марандин выполнял окраску и роспись всех заказных и выставочных изделий земских мастерских [5].

Кустарный музей обеспечивал отдел образцами изделий, их участием в масштабных выставочных проектах. О всеобщем признании высокого уровня работ земских мастеров свидетельствуют награды: первой «Всероссийской кустарно-промышленной выставки» в Петербурге в 1902 году (Большая серебряная медаль); «Коломенской земской сельскохозяйственной и кустарной выставки» в

1903 году (Почетный диплом); московской «Выставки архитектуры и художественной промышленности Нового стиля» в конце 1902 – начале 1903 года (Дипломом I разряда); «Первой передвижной учебно-показательной выставке для ремесленников и кустарей» (Почетный диплом) [6].

Несомненные успехи в производственной и выставочной деятельности способствовали расширению художественно-столярного отдела, получившего в 1903 году самостоятельный статус – «Художественно-столярная и резная по дереву мастерская Московского губернского земства в Сергиевском посаде» с отделением по выжиганию и росписи изделий. Начиная с 1906 года мастерская и Рисовальный класс располагались недалеко от Троице-Сергиевой лавры в специально построенном для них по проекту архитектора А.Н. Дурново двухэтажным кирпичным здании [7, с. 284].

Должность руководителя обеих мастерских, разработчика отдельных образцов мебели и резьбы, занимал инициативный земский служащий Владимир Иванович Боруцкий (1880–1937), не имевший специального художественного образования. В конце 1903 года заведующим художественно-столярной мастерской был назначен выпускник Московского училища живописи ваяния и зодчества Владимир Иванович Соколов (1872–1946), сыгравший важную роль в разработке учебной программы мастерской, развитии традиционных промыслов и ремесел края.

Ассортимент мастерской представлял работы в «русском стиле» как эпохи историзма (вплоть до 1920-х годов), так и национально-романтического варианта модерна. Он состоял из «разного рода художественных изделий и мебели по образцам, получаемым из Исторического и Щукинского Музеев, а также и по рисункам, приобретаемым от разных художников» и был рассчитан на городского покупателя [8, с. 1]. По заведенному порядку рабочие чертежи и рисунки будущих изделий выполнялись заведующим или художниками мастерской по авторским рисункам, эскизам, проектам, присылаемым из Кустарного музея, снабжались необходимыми пояснениями и выдавались мастерам для практического воплощения.

Прейскурант художественно-столярной мастерской 1903 года включал 274 наименования изделий ручной работы из липы, дуба и сосны с декором из трехгранно-выемчатой, плоскорельефной, ажурной резьбы, выжженных и расписных рисунков. Половину ассортимента составляли: рамки для фотографий и календарей, шкатулки, перчаточницы, ларцы, бочонки, солонки «с разными сказочными видами», чернильницы, ковши в виде стилизованных фигур птиц и зверей, подносные блюда и многое другое. Основная часть образцов мебели состояла из 67 наименований шкафов: прямых и угловых форм, с открытым низом, навесными и выдвигаемыми дверками, «аптечного» и «каминчика», окрашенных и не окрашенных, с резьбой и расписными выжженными рисунками: с «рыбой», «конями», «совами», «цветами», «елками» и другие. Большим разделом были представлены полки, этажерки и вешалки, в том числе, «с мышью серой», с «орлом», «рельефную с гамаюном» и другие. Оставшаяся, малая часть ассортимента, состояла из двух мебельных гарнитуров, стола, кресла, скамьи и табуретов. Помимо этого, в прејскуранте указывалось, что мастерская принимает заказы на изготовление «полной обстановки комнат и магазинов в русском стиле», приносившие ей в последующем большой доход [9, с. 5–15.]

В эти годы создавалось много копий старинных изделий, востребованных в «вещевых» интерьерах в стиле историзма, ориентированных на русское средневековое

и народное искусство. Художники, сотрудничавшие с Кустарным музеем, занимались обмерами музейной мебели и домашней утвари, которые затем воссоздавались мастерами в материале. В их числе: сосновое и дубовое кресло «Ивана Грозного»; столы: «старо-русский» по рисунку А.Н. Дурново, «ростовский», «петровский», «древне-русский»; скамьи «старо-русские, копии с исторических, сосновые, пяти видов»; солонки «по образцам Исторического и Щукинского музеев в виде птиц, коней, баранов и проч. крашенные и не крашенные», «Царская большая дубовая № 5»; «старо-русские» ложки, ковши, жбаны, сундук – «головник» с рельефной резьбой, «доски-наличники, копии с древне-русских за аршин от 10 рублей сосновые», образцы поволжской домовой резьбы и другое. Примером подобных памятников в собрании Сергиево-Посадского музея-заповедника является стол «старо-русский», хранившийся в доме Вл. И. Соколова, и шкаф-витрина, декорированный резным фризом, копирующим рисунок поволжской лобовой доски.

Характерным для историзма источником вдохновения художников служили иллюстрированные печатные издания с образцами древнего церковного убранства, домашнего обихода и орнаментов. При разработке изделий авторы часто прибегали к копированию традиционных форм, узоров и техник исполнения произведений из различных материалов. Декоративные мотивы, воссозданные с достоверной точностью на предметах мебели, настольных принадлежностях имели значение символов национального искусства: двуглавые орлы, заставки старинных рукописей, резные «солярные» знаки с крестьянской утвари и другое.

Благодаря указанным в прејскуранте мастерской 1903 года отдельных фамилий авторов образцов изделий (даны в сокращении или в виде инициалов и в настоящее время не все расшифрованы), удалось определить круг художников, сотрудничавших с мастерской. В их числе преподаватели и выпускники Строгановского училища: К.В. Орлов, И.А. Фомин (1872–1936), Л.М. Браиловский (1867–1937), Н.И. Марисов, Н. Шурыгин, а также архитектор И.Е. Бондаренко (1870–1947), художники А.М. Васнецов (1856–1933), А.Н. Дурново, Полушкин (?) и, очевидно, К.Е. Каплен. Последний организовал в Сергиевом Посаде одну из самых крупных мастерских «Товарищество преемников Каплен. Художественное выжигание, раскрашивание и резьба по дереву», с которой сотрудничало около 30 мастеров, был награжден золотой и серебряной медалями международных выставок в Париже и Льеже [10].

В 1900–1903 годах земская мастерская выпускала «Библиотечку малую» и «Шкаф с подсолнухом» по рисункам Е.Д. Поленовой (1850–1898) и образцы мебели Н.Я. Давыдовой (1873–1926), ее преемницы на посту художественного руководителя Абрамцевской мастерской, что свидетельствовало о сближении основного ассортимента изделий мастерских Абрамцево и Сергиева Посада. В дальнейшем, в связи с переводом Абрамцевской мастерской под частичный контроль Министерства земледелия и государственных имуществ (1910), ее творческое и деловое сотрудничество с Кустарным музеем расширилось. Это сказалось на единой художественно-стилевой направленности и общности ассортимента мебели двух мастерских (помимо заказных и выставочных работ). Доказательством служит фотопрејскуранты изделий мастерских Абрамцево и Сергиева Посада, которые создавались по заданию Кустарного музея, начиная с 1910 года преподавателем Рисовального класса Строгановского училища И.П. Батюковым (1865–1934) [11].

С начала 1900-х годов Н.Я. Давыдова была одним из основных разработчиков образцов мебели для земской мастерской. Здесь тиражировали ее диван, скамью,

«малую» и «большую» полки с рельефной резьбой, кресло, табурет с ажурной резьбой и несколько вариантов «малых» и «побольше», «крашенных и некрашенных» шкафов, в том числе «аптечного», «с рельефной резьбой» и «шкафа-каминчика малого» и другое. Мебель Н.Я. Давыдовой отличалась простыми столярными конструкциями, строгими геометрическими формами и во многом походила на «поленовские» образцы. Однако в резном декоре автору удалось создать узнаваемый индивидуальный стиль пластически насыщенных орнаментальных композиционных построений, родственных эстетике традиционного искусства. В его основе лежат выразительные стилизованные растительные мотивы с плавно изогнутыми листьями-парусами, крупными цветами-кринами, еловыми ветками, выполненными в живописно-моделированной технике плоскорельефной резьбы. Примером служит полка, представленная в 1903 году на выставке «Нового стиля» с богатым рельефным резным растительным орнаментом, который долгие годы использовался в декоре других изделий художницы.

Московская выставка «Нового стиля» сыграла важную роль в сложении мебельного ассортимента земской мастерской. На экспозицию свои работы, исполненные в материале земскими мебельщиками, представили ведущие художники и архитекторы неорусского стиля: И.А. Фомин, К.В. Орлов, И.Е. Бондаренко, Н.Я. Давыдова, Н.И. Марисов, а также посадские художники К.Е. Каплен и В.И. Боруцкий [12]. С большой вероятностью можно утверждать, что часть выставочных образцов мебели новаторского характера в дальнейшем тиражировалась в земской мастерской. Художественный язык памятников являлся ярким отражением как русского национально-романтического варианта модерна, так и его зарождающегося рационалистического интернационального направления. В их числе столовый мебельный гарнитур из серого клена в «Ново-русском стиле» массивных, лаконичных форм, дубовые кресла с геометрической резьбой, выполненные по проекту И.А. Фомина (одно из кресел входило в фотопрейскурант мастерских Абрамцево и Сергиева Посада 1910-х годов). Рационалистические тенденции в мебели, представленной на выставке «Нового стиля», нашли отражение в полках «с окнами», «с замком» Н.И. Марисова, которые долгие годы выпускались в Сергиевом Посаде, а также скамье, табурете, столе и шкафе по эскизам И.Е. Бондаренко, двух дубовых изящных гарнитурах мебели К.В. Орлова, декорированных резными раскрашенными вставками с изображением чаек.

Творческая биография строгановского питомца К.В. Орлова тесно связана с художественной жизнью местного края. В начале 1900-х годов он работал преподавателем Рисовального класса, создавал образцы для земской мастерской по заказам Кустарного музея, в 1918–1930 годах занимал место заведующего, художника производственных мастерских «Государственной Абрамцевской Художественно-Ремесленной Учебной мастерской столярно-резного дела». Будучи сыном столяра, многие проекты К.В. Орлов выполнял в материале самостоятельно. В прейскуранте образцов мебели земской мастерской 1903 года под его фамилией значится два гарнитура мебели. Один из них состоял из стола, скамьи, двух табуретов, двух стульев и двух кресел, другой гарнитур «с рельефной резьбой и решеткой» включал стол, диван, два кресла, два табурета и полку. Помимо этого, по рисункам и проектам художника изготавливали: библиотеку «высокую из дуба»; полки «малую», «большую», «полукруглую с выжженным рисунком»; шкафы «с полукругом № 1 и № 2 крашенных и не крашенных», «с открытым низом», «с решеткой откидной с рельефной резьбой» [13].

Долгожителем в земской мастерской стало дубовое кресло по проекту Л.М. Браиловского с выставки «Нового стиля», созданное с использованием стилизованных монументальных форм русской средневековой мебели (собрание Сергиево-Посадского музея-заповедника).

Приверженцем неорусского стиля в претворении поэтики национального искусства выступал А. М. Васнецов, тесно сотрудничавший с земской мастерской на протяжении всего периода ее существования. В начале 1900-х годов здесь тиражировали его «крашенные и не крашенные полочки 8-ми сортов», а также шкаф «с петлей и птицей». Работы были украшены в технике плоскорельефной резьбы стилизованными растительными мотивами, образами птицы-Сирена, русалок, львов, сошедших с народных лубочных картинок и памятников поволжской долевой резьбы [14, с. 11, 13].

Таким образом, в начале 1900-х годов деятельность земской художественно-столярной мастерской Сергиева Посада, Рисовального класса Строгановского училища во главе с Н.В. Глобой, явилась положительным опытом, формировавшим общероссийские подходы к творческому использованию традиций национального искусства, участию профессиональных художников в сложении современного языка художественных промыслов.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Коллекция работ Учебной игрушечной мастерской была отмечена бронзовой медалью. // Отчет Главного Комитета по устройству отдела кустарных изделий и рукоделий России на Всемирной выставке 1900 г. в Париже о деятельности его в период времени с 8.01.1899 г. по 1901 г. – М., 1901. С. 9, 35; А. Бенуа. Письма со всемирной выставки // Мир искусства. – М., 1900. Т. 4. С. 108–109; Московское земское губернское собрание. // Доклад № 6 Московской губернской земской управы о содействии кустарной промышленности. – М., 1911. С. 172.
2. Орлов А.С. Кустарная промышленность Московской губернии и содействие кустарям со стороны земства, разных учреждений и частных лиц. – М., 1913.
3. Горожанина С.В. К истории Рисовального класса Центрального Строгановского училища технического рисования в Сергиевском Посаде // Академик Императорской Академии Художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище: Материалы международной конференции. НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, МГХПА им. С.Г. Строганова / отв. ред. Т.Л. Астраханцева. – М., 2012.
4. Московское земское губернское собрание. Указ. соч.
5. Отчет Главного Комитета по устройству отдела кустарных изделий и рукоделий России на Всемирной выставке 1900 г. Указ. соч. С. 35–38; Указатель Всероссийской кустарно-промышленной выставки 1902 года. – СПб., 1902. С. 66–78, 98, 110, 112; Материалы по Первой передвижной учебно-показательной выставке для ремесленников и кустарей 1901–1903 гг. Отчет за 1903 год. – СПб., 1904. С. 5, 35–36; Указатель Московского отдела Второй Всероссийской кустарной выставки в Петербурге. 1913. – М., 1913. С. 106–107.
6. Отчет о Всероссийской кустарно-промышленной выставке в Санкт-Петербурге в 1902 году. – СПб., 1907. С. 28; Выставка архитектуры и художественной промышленности Нового стиля. Каталог. – М., 1903. С. 9, 11; Мир искусства. – М., 1903, № 3. С. 97–120; Коломенская земская сельскохозяйственная и кустарная выставка 1903 г. Каталог. – Коломна, 1903. С. 18; Материалы по Первой передвижной учебно-показательной выставке. Указ. соч. С. 5, 35–36, 69, 78, 120, 144, 154, 172, 175–182.

7. Бартрам Н.. Игрушечный промысел. В кн. : Кустарная промышленность России. Разные промыслы. Т. I. – СПб., 1913.
8. Прейскурант на изделия художественно-столярной и резной по дереву мастерской Московского губернского земства в Сергиевском Посаде. – Сергиевский Посад, 1903.
9. Прейскурант на изделия. Указ. соч.
10. Марков Вл. Кустари Сергиевского посада и его окрестностей (Дмитровский уезд Московской губернии). Экономический очерк. Сергиевский посад. 1910. 16; Международная художественно-промышленная выставка мебели, декоративных работ и принадлежностей домашней обстановки в С-Петербурге. Каталог. СПб., 1908. С. 25.
11. Московское земское губернское собрание. Указ. соч. С. 159; Фотопрейскуранты изделий мастерских Абрамцево и Сергиева Посада 1910-х гг. Частное собрание; Горожанина С.В. История Абрамцевского художественного учебного заведения : мастерская–училище–колледж. 1885–2010 / науч. ред. МА. Некрасова. Монография-альбом. – М., 2011. С. 73.
12. Выставка архитектуры и художественной промышленности Нового стиля. Указ. соч. С. 9, 11; Мир искусства. – М., 1903, № 3. С. 97–120.
13. Архив РГХПУ им. С.Г. Строганова. Связка 9. Оп. 27. Ед. хр. 69. Л. 23–56; Исаев П.Н. Керамисты Строгановской школы: Библиографический словарь. – М., 2009. С. 78; Прейскурант на изделия. Указ. соч. С. 11–14.
14. Прейскурант на изделие. Указ. соч.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Бенуа А. Письма со всемирной выставки // Мир искусства. – М., 1900. Т. 4. С. 108–109.
2. Марков Вл. Кустари Сергиевского посада и его окрестностей (Дмитровский уезд Московской губернии). Экономический очерк. Сергиевский посад. 1910.
3. Орлов А.С. Кустарная промышленность Московской губернии и содействие кустарям со стороны земства, разных учреждений и частных лиц. – М., 1913.
4. Бартрам Н. Игрушечный промысел. В кн.: Кустарная промышленность России. Разные промыслы. Т. I. – СПб., 1913.
5. Исаев П.Н. Керамисты Строгановской школы : Библиографический словарь. – М., 2009.
6. Горожанина С.В. История Абрамцевского художественного учебного заведения : мастерская–училище–колледж. 1885–2010 / науч. ред. МА. Некрасова. Монография-альбом. – М., 2011. С. 73.
7. Горожанина С.В. К истории Рисовального класса Центрального Строгановского училища технического рисования в Сергиевском Посаде // Академик Императорской Академии Художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище: Материалы международной конференции. НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, МГХПА им. С.Г. Строганова / отв. ред. Т.Л. Астраханцева. – М., 2012.

К ВОПРОСУ О ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТЕКЛЯННОЙ МАСТЕРСКОЙ ИМПЕРАТОРСКОГО СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА. 1901–1917 гг.

На рубеже XIX–XX веков захвативший всех стиль модерн, послужил расцвету витражного искусства. Витражи становились неотъемлемой частью архитектурного замысла, элементами декорирования пространственной среды. Чрезвычайная популярность этого вида искусства вызвала необходимость подготовки собственных мастеров и художников витража.

В 1901 году в Императорском Строгановском училище на базе керамической мастерской был сформирован класс по стеклу. Предшествовали развитию новой мастерской ряд событий. Судьбоносным стал приход в 1896 году на должность директора Николая Васильевича Глобы, который принял активное участие в жизни учебного заведения. Именно тогда мастерские Строгановского училища стали базой для учебного процесса. Другим важнейшим событием в истории Строгановского училища стал его 75-летний юбилей, в связи с которым, в 1901 году ему был присвоен титул Императорского учебного заведения, повысивший его статус, что сделало его более привлекательным для благотворительности [4].

13 августа 1901 года, в качестве заведующей мастерской живописи по стеклу и фарфору была приглашена выпускница, окончившая Строгановское училище с золотой медалью, Адель Яковлевна Якобсон. Наиболее точную продолжительность ее деятельности в мастерской сложно обозначить, однако, стоит учесть тот факт, что с 1902 года А.Я. Якобсон стала ведущей художницей Никольско-Бахметьевского завода.

Изначально в стеклянной мастерской ученики обучались по нескольким направлениям: «живопись красками по стеклу с обжигом и исполнение композиций из отдельных кусков цветного стекла с оловянными пайками. В этой технике выполняли разнообразные композиции витро для окон, ширм, а также комнатные фонари и лампы» [5, с. 275; 4, с. 294; 1, с. 64] (илл. 1). Опираясь на отзывы современников о работах, выполненных в стеклянной мастерской, можно отметить, что ученики в своих произведениях активно использовали роспись по стеклу: «Вместо живописи из стекла, когда из разнообразных оттенков и цветов стекла составлялось изображение, выходила живопись по стеклу с применением штриховки для тени, из-за которой терялся основной смысл витража, пропадала его декоративность и игра света с цветом» [2, с. 87].

Также можно предположить, что учащиеся мастерской занимались и другими видами работ со стеклом. В отчете Строгановского училища за 1900–1901 год директор выражал благодарность Ю.С. Нечаеву-Мальцеву, разрешившему одному учащемуся занятия на его хрустальном заводе [3, с. 66].

Существенно дополняли практические занятия работы по композиции, где ученики на бумаге копировали готические витражи. В основном эти проекты выполнялись при помощи акварели, которая наиболее точно передает фактуру, текстуру и прозрачность стекла на бумаге. Этот подход к обучению был взят за основу в 1959 году, когда в Строгановском училище организовали кафедру стекла [1, с. 314].

Исходя из направленности стеклянной мастерской, которая была по большей части ориентирована на витражное искусство, можно предположить, что перед ней не стояло задач, связанных с художественной промышленностью. Подтверждением этому служит описание деятельности стеклянной мастерской в отчете Строгановского

училища: «Витраж является одним из видов прикладного искусства, который пользуется в настоящее время очень большим спросом» [11, с. 28]. «Мастерская, согласно моде, работала главным образом над витражом, который широко употреблялся для окон и дверей, как вставки в буфеты, шкафы и другую мебель – своего рода дань увлечения средневековыми стилями, отзвук романтических настроений» [11, с. 42]. Другим подтверждающим фактом являются отчеты по работе стеклянной мастерской, где указывалось, что в ней выполнялись частные заказы. Это означает, что мастерская была ориентирована на коммерческую основу, характерную для русского витражного искусства конца XIX – начала XX века.

За год своей работы стеклянная мастерская смогла себя зарекомендовать и укрепить свое положение как мастерской. «Несколько учащихся занимались в течение отчетного года не без успеха. Некоторые работы были проданы и занимающиеся в мастерской исполняют уже крупные заказы» [11, с. 28]. Известна так же одна из дипломных работ, которая была выполнена в 1900 году учащимся Строгановского училища В.Е. Егоровым. Это был проект внутреннего оформления домово́й церкви детского приюта им. Н.И. Тюменевой и А.Г. Баксаковой, который включал в себя витраж «Воскресение Христово» [5, с. 276].

Новое Положение о художественно-промышленных учебных заведениях, утвержденное в 1902 году способствовало образованию двух добавочных классов



Ил. 1. А.Н. Баснина-Верхоланцева в стеклянной мастерской, 1902 г. Фото Наталии Курбатовой. Из архива М.М. Верхоланцева

– VII и VIII, при этом только старшие классы могли посещать занятия в стеклянной мастерской. Вместе с этим появилась возможность обучаться одновременно по нескольким направлениям, что значительно пополнило ряд учеников мастерской, среди которых были В.В. Журавлев, А.Н. Баснина-Верхоланцева, М.Г. Гуерике, Е.Г. Шмидт, А.Ф. Лавровская и другие.

В сентябре 1909 года на должность заведующей стеклянной мастерской была приглашена Мария Николаевна Чибисова [11, с. 41]. Художница на тот момент уже имела определенный опыт работы в этой области. Во время своего обучения в Строгановском училище М.Н. Чибисова посещала занятия в стеклянной мастерской, а ее витраж экспонировался на Международной строительно-художественной выставке 1908 года в Санкт-Петербурге. Однако, уже с 1 сентября 1910 года М.Н. Чибисова была уволена в связи с «временным закрытием мастерской». За этот краткосрочный период (с 1909–1910 гг.) было положено начало опытам над приготовлением стеклянных прозрачных мозаик и живописи цветным стеклом (в порошках) по стеклу. Параллельно с этим продолжалась работа над выполнением изделий в технике витража [11, с. 42].

В отчетах Строгановского училища за 1909–1910 учебный год отмечалось, что «за отсутствием соответствующего руководителя стеклянная мастерская временно не развивалась и ее деятельность начинает принимать надлежащий характер лишь в настоящее время (1909 год)» [11, с. 28]. Однако, стоит отметить, что отсутствие должного руководителя мастерской не отразилось на успехах учеников, демонстрировавших свои витражные произведения на Международной Строительно-художественной выставке 1908 года в Санкт-Петербурге. Эта выставка была одной из первых, где с большим размахом стеклянная мастерская представила свои витражные произведения. Для участия в Строительно-художественной выставке были отправлены следующие работы: витражный фонарь уч. Быковской (цена 25 р.)



Ил. 2. Экспозиция столовой на строительно-художественной выставке 1908-го года. Предположительно, витраж В.В. Журавлева. БАЗАР в Малороссии



Ил. 3. Экспозиция столовой на строительно-художественной выставке 1908-го года. Предположительно, витраж В.В. Журавлева. БАЗАР в Малороссии

и уч. Домрачевой (цена 50 р.), витраж М.Н. Чибисовой, А.Ф. Лавровской и О.С. Коноваловой «Витязь» (цена 150 р.), и витражное панно «Базар в Малороссии» В.В. Журавлева (цена 450 р.) (илл. 2, 3). Широко были представлены небольшие витражные композиции, расположенные вдоль окна в кабинете Авторами мини-витражей были М.Г. Гуерике, М.Н. Чибисова (овальный, круглый и квадратный витраж) и А.Ф. Лавровская (круглый витраж) [13, с. 64] (илл. 4, 5).

Многочисленные статьи с восторженными и положительными отзывами не раз отмечали достижения стеклянной мастерской на выставке: «Цветное стекло и мозаика не перестают оставаться важной частью архитектурно-декоративного убранства. На выставках витраж представлен очень разнообразно и многосторонне. Очень хороши ученические работы Строгановского училища и Штиглица, демонстрирующие все виды пайки и раскраски стекла» [10 с. 6]. «Декоративно-стеклянные и чисто мозаичные изделия были хорошо представлены образцами школьных работ учеников Училища Штиглица и Строгановского» [8 с. 35].

С не меньшим успехом выступала стеклянная мастерская и на других отечественных и зарубежных выставках: Южно-русской областной выставки в Екатеринославле (1910) (илл. 6), Международной выставке в Турине (1911) и Всероссийской выставке в Киеве (1913).

В 1914 году выставочную и творческую деятельность Строгановского училища прервала Первая мировая война. О деятельности стеклянной мастерской начиная с 1914 по 1917 годы практически ничего не известно. Однако, существуют документы, подтверждающие, что сама мастерская еще существовала: в отчетах училища за 1914–1915 учебный год указывалось, что в ней обучалось 3 ученицы.



Ил. 4. Экспозиция кабинета на Строительно-художественной выставке 1908-го года.
Небольшие витражи на окне



Ил. 5. Экспозиция кабинета на Строительно-художественной выставке 1908-го года.
Небольшие витражи на окне



Ил. 6. Экспозиция выставки в Екатеринославле 1910.
Витражная композиция над входом

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Голубева О.Л. Строгановская школа композиции. – Москва: 2005, 349 с.
2. Исаев П.Н. Строгановка 1825–1918: биографический словарь Том 1, 2. – Москва, 2004, 231 с.
3. Исаев П.Н. Керамисты Строгановской школы 1825-1918 Биографический словарь. – Москва, 2009, 423 с.
4. Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища. 1825–1918. – Москва, 2002, 334 с.
5. Зиновеева М.М. Витражная мастерская Императорского Строгановского училища начала XX века – Сборник статей с конференции «Академик Императорской академии художеств Н.В. Глоба и Строгановское училище». – Москва, 2017.
6. Княжицкая Т.В. Стекольное производство в России и изготовление витражей на рубеже XIX–XX вв. // Витражи в России. – Москва, 2009.
7. Ростиславов А. О школах. – Мир искусства 1904, № 1.
8. Иллюстрированный альбом Международной художественно-строительной выставки: Санкт-Петербург, 1908.
9. Международная строительно-художественная выставка Санкт- Петербург, 1908.
10. Обозрение Международной строительно-художественной выставки 1908. № 1–10.
11. Отчет Императорского Строгановского Центрального Художественно-промышленного училища за 1909–1910 гг., 1912–1913 гг., 1913–1914 гг.
12. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 2. Ед. хр. 130. Л. 1, 24.
13. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 2. Ед. хр. 132, 94.

РАЗДЕЛ 2

**ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЕ
ОБРАЗОВАНИЕ И МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНАЯ
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ**

МУЗЕЙ В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКОВ

В общем ходе развития материальной и художественной культуры середина XIX века стала началом переходного периода человечества на качественно новую ступень развития, ознаменованную серьезными достижениями в различных областях науки и техники, стремительным развитием промышленности. Бурный экономический рост в мире, усиление международных экономических связей, наращивание объемов промышленного производства, изменение потребительского рынка в сторону увеличения и качественного изменения спроса на промышленные товары поставили на повестку дня вопрос о соответствии уровня промышленности заданным темпам роста. В частности, актуальной стала проблема несоответствия уровня художественно-промышленного образования запросам промышленной отрасли.

Знаковым событием, непосредственно положившим начало реформе художественного образования в Европе, стало проведение Первой Всемирной промышленной выставки в Лондоне в 1851 году, которая наглядно продемонстрировала почти неограниченные возможности промышленного производства, но в то же время показала весьма невысокие художественные качества машинной продукции и остро поставила вопрос о подготовке новых кадров художников, способных работать в области промышленного производства. Следствием констатации кризисного состояния английской промышленности организаторами выставки стало обращение принца Альберта к одному из архитекторов, участвовавших в оформлении выставки, Готфриду Земперу с просьбой разработать предложения по улучшению системы подготовки художников, работающих в сфере промышленного производства [1, с. 21].

Предложения Г. Земпера были изложены им в программной статье «Наука, промышленность и искусство», опубликованной в 1852 году. Следует подчеркнуть, что идеи Земпера касались не только системы обучения художников, но и «целенаправленного... всенародного воспитания», имея в виду под населением как потребителей, так и производителей промышленной продукции [2, с. 83]. Общий смысл программных положений Земпера можно свести к необходимости реорганизации существовавшего в Англии художественно-промышленного образования на основе создания учебно-музейного комплекса, состоящего из двух

компонентов: художественно-промышленного музея и школы для подготовки художников-прикладников по специально разработанной программе, которая опирается на изучение памятников материальной и художественной культуры, входящих в коллекцию музея.

Земпер не просто предлагал включить музей в обновленную образовательную систему, но утвердил принципиально новый подход к систематизации музейных коллекций внутри музейного собрания. Он выступил с критикой существовавших в то время художественных собраний, видя их существенный недостаток в том, что в большинстве своем они состояли из «обломков, вырванных из первоначальной целостной среды», что делало их недоступными для интерпретации даже знатоками искусства, не говоря уже о возможности их использования в подобном виде в учебных целях [2, с. 82–83].

Земпер предложил систематизировать произведения прикладного искусства, имеющие практическое и дидактическое назначение, в первую очередь по технологическому принципу, т.е. по материалам, из которых они изготовлены. Наиболее пригодными для составления художественных собраний и коллекций он считал произведения керамического и текстильного производства, которые предлагал размещать в густонаселенных очагах промышленного производства. Большую пользу он видел и в организации музеев, посвященных столярному, плотничьему и камнерезному искусству. По его мнению, этих четырех видов собраний (керамика, текстиль, дерево, камень) достаточно для того, чтобы охватить все виды прикладного искусства. Земпер предложил также систематизировать коллекции по историческому и этнографическому, или географическому принципу [2, с. 84, 86].

Особую роль в организации музейного собрания на службе художественно-промышленного образования Земпер отводил архитектуре как виду искусства. Ставя архитектуру на особое место среди остальных видов художественной деятельности в качестве средства их взаимодействия и взаимосвязи, Земпер выдвинул положение об архитектуре как стилеобразующем начале, о создании особой музейной архитектурной среды, которая призвана связать воедино все составные элементы музейной экспозиции [2, с. 86]. Эта идея Земпера оказала определяющее влияние на музейную деятельность в Европе и России во второй половине XIX века [5, с. 41–62].

Музей как институция в концепции Земпера вполне соответствовал общим тенденционным представлениям о музее, распространенным во второй половине XIX века. Музеи в это время возникали прежде всего как учреждения научного характера, представляя экспонаты в «аналитической» манере, рассматривая их как предмет науки, как справочное собрание предметов, для удовлетворения потребностей ученых. Просветительские задачи являлись производными от специфики сосредоточенного в них материала. Таким образом, модель художественно-промышленного музея в интерпретации Готфрида Земпера отражала актуальные тенденции музейного дела второй половины XIX века.

Свои новаторские программные положения Г. Земпер смог реализовать на практике, оказав тем самым существенное влияние как на изменение системы художественно-промышленного образования по всей Европе и в России, так и на развитие музейного дела в целом. В 1852 году в залах дворца Марлборохаус был открыт художественный музей нового типа, с 1857 года переведенный в специально возведенное для него в Южно-Кенсингтонском районе Лондона здание и

получивший свое новое название - Южно-Кенсингтонский музей. При музее были организованы Школа искусств, Национальный художественный учительский институт и художественная библиотека. Музей явился частью большой программы, которую под руководством принца Альберта разработало английское правительство: в 1853 году был организован Департамент искусства, основными функциями которого стало финансирование всех вошедших в его ведение школ, где преподавалось искусство, а также управление Центральной школой, основанной при Южно-Кенсингтонском музее.

Первым директором музея стал сэр Генри Коул, отстаивавший идею широкого художественного образования и просвещения народа через музейные коллекции. Музей рассматривался создателями как место распространения эстетических взглядов и как средство содействия развитию и совершенствованию промышленного дизайна и популяризации научных и технических открытий. Г. Коул считал музей национальным центром, который мог давать консультации о лучших произведениях искусства и новейших научно-технических методах, как хранилище произведений науки и искусства для их показа в ходе перемещения по стране передвижных выставок. Был сформирован обменный фонд Кенсингтонского музея, и с 1864 года заработала программа обмена музейными художественными предметами для развития вкуса и дизайна в существовавших тогда художественных школах, просуществовавшая вплоть до 1977 года.

Правительственная программа 1852 года способствовала значительному увеличению числа художественных школ в разных городах Великобритании, причем методика преподавания в них организовывалась с учетом характера местной промышленности: в текстильных центрах Лидс и Манчестер – рисование композиций для тканей, центре металлообработки Шеффилд – для изделий из серебра и ювелирного производства, в очаге оружейного производства Бирмингем – для механического и оружейного дела, в керамическом центре Стаффордшир – для художественной керамики, в центре литейного производства Ньюкастл – для литейного дела [3, с. 60].

Идеи Земпера доказали свою состоятельность тем, что целая плеяда художников, подготовленная по новой образовательной системе, смогла вывести английскую художественную промышленность уже через десять лет на такой высокий уровень, что она стала претендовать на лидирующее положение на европейском рынке. Успех английской промышленности был наглядно продемонстрирован на третьей Всемирной промышленной выставке, организованной и проведенной в 1862 году в Лондоне. Несомненно, что главную роль в этом сыграла реформа художественного образования в Англии и создание учебного комплекса Южно-Кенсингтонского музея. Более того, идеи Г. Земпера вышли за пределы Британии – всему миру была явлена их своевременность, целесообразность и эффективность.

Первыми эстафету реформирования системы художественно-промышленного образования на основе идей, предложенных Г. Земпером, у Англии подхватила Франция. Была расширена сеть рисовальных школ, скорректированы их программы и, наконец, при учебных заведениях были организованы специальные музеи [3, с. 12–13]. Одним из первых художественно-промышленных музеев, созданных в континентальной Европе после успешного запуска Кенсингтонского музея, стал Лионский музей искусства и промышленности, имеющий большое значение для системы подготовки кадров для французской ткацкой промышленности.

Следует отметить, что успешный опыт Англии, с очевидностью продемонстрированный на выставке 1862 года, был тщательно изучен и подхвачен многими странами Европы, что выразилось в широкомасштабном всеевропейском движении по реорганизации художественно-промышленного образования – организации учебно-музейных комплексов, состоящих из двух компонентов: новых рисовальных школ и учебных музеев. Вена, Берлин, Гамбург, Париж – по аналогии с лондонским образцом создаются местные художественно-промышленные школы нового формата, сочетая теорию и практику в целях качественной подготовки мастеров и художников прикладного искусства.

Характерной особенностью крупнейших художественно-промышленных музеев Европы было придание им высокого государственного статуса национальных собраний. Значительное регулярное централизованное финансирование гарантированно защищало их от превращения в сугубо ведомственные организации и в итоге способствовало созданию на их основе крупных общенациональных музейных центров. Во-вторых, в деятельности этих учреждений музейные функции доминировали над учебными, что в будущем обусловило выделение учебных заведений из единого музейно-учебного комплекса.

Реформа художественного образования, начало которой было положено в странах Западной Европы, затронула и Россию. Развивавшаяся бурными темпами российская промышленность также испытывала острую нехватку высококвалифицированных кадров со специальной художественной подготовкой, которую не могла восполнить существовавшая в стране система художественно-промышленного образования.

Россия принимала активное участие во Всемирных промышленных выставках 1862 и 1867 годов, которые существенным образом повлияли на изменения в системе художественно-промышленного образования в России. На четвертой Всемирной выставке 1867 года в Париже руководство российским представительством осуществлялось на высоком государственном уровне – его возглавлял Комитет для заведывания русским отделом во главе с А.И. Бутовским, директором Департамента мануфактур и торговли при Министерстве финансов, в ведении которого находилось Строгановское училище [6, с. 49].

На Парижской Всемирной выставке 1867 года произошло важное событие для развития художественно-промышленного образования: представителями царствующих домов двенадцати крупнейших государств Европы была подписана «Конвенция о повсеместном распространении репродукций произведений искусства в пользу музеев всех стран». Возможность наполнять учебный музей слепками – важное условие соответствия его дидактическим функциям, предоставления возможности наглядной демонстрации непрерывного, целостного развития искусства, без лакун и пробелов, что почти невозможно добиться на коллекциях подлинных шедевров. Так, один из крупнейших сегодня художественных музеев – музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, создавался профессором Московского Университета И.В. Цветаевым как музей дидактического материала, как вспомогательное звено и собрание наглядных образцов в первую очередь для студентов-искусствоведов. Большое количество копий с выдающихся произведений декоративно-прикладного искусства было также выполнено для художественно-промышленных музеев Москвы и Петербурга.

Музейный бум, который охватил Европу после выставки 1851 г. и открытия в Лондоне Южно-Кенсингтонского музея, не мог оставить в стороне Россию. После

Всемирной выставки 1862 года в 1864 году был создан музей Строгановского училища технического рисования в Москве; после Всемирной выставки 1867 года в Петербурге при Обществе поощрения художеств создается учебный художественно-промышленный музей; во второй половине 1870-х годов также в Петербурге было открыто Центральное училище технического рисования барона А.Л. Штиглица и его музей.

Старейшее из художественно-промышленных учебных заведений России московское Строгановское училище технического рисования первым в России уже в 1860 году начало проводить реформы системы художественно-промышленного образования.

Художественно-промышленный музей Строгановского училища был открыт для публики в апреле 1868 года в специально выделенном для него доме на Мясницкой улице. Цель музея виделась в содействии «развитию самобытных художественных способностей в промышленных классах» [10, с. 9].

Первоначально коллекция музея состояла в основном из копий наиболее выдающихся произведений мирового искусства, но уже к 1868 году музей включал в себя три отделения: художественное, промышленное и историческое. Первое, художественное отделение, выполнявшее дидактическую функцию, состояло из гипсовых слепков крупнейших памятников мирового искусства разных исторических периодов, хранившихся в различных музеях Европы. Второе, промышленное отделение содержало предметы прикладного искусства и было разделено на несколько отделов по технологическому принципу: гончарный, ткацкий, мебельный, резной, эмальерный, отдел художественного стекла и др. Собрание промышленного отдела состояло более чем из тысячи экспонатов, среди которых были интереснейшие образцы античной и восточной керамики, итальянская майолика, западноевропейский фарфор, большое собрание тканей, эмалей.

Характерной чертой музея Строгановского училища было то, что он имел совершенно определенную ориентацию на коллекционирование прежде всего предметов прикладного искусства отечественного производства. Учитывая тот факт, что музей был основан «в России и русскими, желательно, чтобы его развитие приняло направление народное. С этой целью он прилагает изыскания и прилежания к собиранию всего, что относится к древнерусскому искусству по части архитектурных украшений, иконописного дела и орнаментального искусства в изделиях, а также в греческих и древнерусских рукописных книгах, дабы указать всем русским производителям прикладного искусства источники самобытного художественного стиля ...» [7, с. 4]. Так была сформулирована главная идея художественно-промышленного музея Строгановского училища. Таковую узконациональную направленность художественного собрания, отражавшую довольно распространенное явление в русской культуре конца XIX века, организаторы музея объясняли тем, что с его помощью можно было осуществить «противодействие чрезмерному стремлению к источникам нам чуждым и копированию рисунков и форм» [7, с. 4]. Эти задачи были возложены на третье, так называемое, историческое отделение, «посвященное собственно памятникам славяно-русского и византийского искусства» [7, с. 3].

Экспозиция музея имела черты, свойственные практически всем музеям того исторического периода. Ввиду отсутствия хранилищ практически все экспонаты были выставлены в залах, что при определенной перегруженности экспозиции делало коллекцию музея максимально доступной для учеников школы и посети-

телей музея, и, несомненно, облегчало работу различных мастерских, созданных при музее Строгановского училища с целью распространения знаний и навыков в сфере художественного творчества среди населения. Изделия, производимые в мастерских при музее, продавались в магазине при музее и экспонировались на художественно-промышленных выставках в России и за рубежом. После смерти В.И. Бутовского мастерские были закрыты, но с приходом в 1896 году Н.В. Глобы на пост директора училища эта деятельность музея возобновилась с новой силой. При Н.В. Глобе Строгановское училище стало самым передовым отечественным учебным заведением в области художественного образования.

При Н.В. Глобе, как пишет М.М. Зиновеева, экспозиция музея увеличилась до 10 залов, в каждом из которых экспонировалось искусство определенного исторического периода. Особое внимание уделялось древнерусскому искусству. Музей был активно включен в учебный процесс: здесь ежедневно проводились занятия студентов – так формировался художественный вкус на основе глубокого наглядного изучения мировой истории искусств на лучших образцах и уважение к самобытному национальному искусству. Важно подчеркнуть, что художественно-промышленный музей Строгановского училища был одним из немногих, доступных широкой публике [11, с. 76].

В рамках созданной в 1902 году новой модели системы художественно-промышленного образования¹, оформившей сеть разрозненных художественных и ремесленных школ и училищ в единую структуру, Строгановское училище открыло ряд филиальных отделений в местах бытования народных промыслов. Это явилось знаковым явлением для промыслов, поскольку в России в это время не существовало не только последовательной системы образования в области подготовки специалистов для народных промыслов, но и единого центра по руководству ими. Следует отметить, что обучение мастеров в специализированных школах не означало постепенного умирания традиционной передачи навыков и мастерства по старинке «от отца к сыну», оно лишь утверждало ценность народного художественного творчества на государственном уровне.

Согласно Уставу Художественно-промышленного общества, учрежденно-го при музее Строгановского училища в 1909 году, на местах при художественно-ремесленных мастерских и рисовальных школах должны были создаваться библиотеки и музеи для «распространения среди населения теоретических и практических сведений в художественно-промышленном деле» [11, с. 79]. Музей на промысле должен был предоставлять возможность знакомиться с рисунками и лучшими образцами мирового и русского декоративно-прикладного искусства в зависимости от вида производимых здесь изделий. К сожалению, на деле идея организации музеев на местах бытования художественных промыслов, ставших к концу XIX века настоящими промышленными центрами и остро нуждающихся в подготовке высококачественных кадров, осуществлена не была. Начавшаяся Мировая война и революция помешали реализации этого замечательного плана, и отложили создание учебно-музейных комплексов на местах традиционного бытования промыслов на десятилетия.

Музей Строгановского училища технического рисования, ставший первым в России примером учебного художественно-промышленного музея, в концепции которого нашли самобытное выражение теоретические искания Г. Земпера, оказал значительное влияние на развитие музейного дела в России. Именно на

его структуре отрабатывались те принципы функционирования, которые были использованы позднее, при формировании других российских учебных художественно-промышленных музеев. Став первым в России в области реформирования художественного образования в соответствии с требованиями технического прогресса, восприняв и переработав зарубежный опыт, музей, вместе с тем, большое значение придавал русскому декоративному и прикладному искусству, активно его пропагандировал и внедрял в российскую художественную практику.

Следующим этапом развития художественно-промышленных музеев в России, в основе концепции которых был положен опыт работы крупнейших западноевропейских музеев, стала организация в начале 1870-х годов сети учебных музеев в Петербурге: музейного комплекса в Соляном городке, в который вошли Музей прикладных знаний с его художественно-промышленным отделом и Кустарный музей, а также музей Общества поощрения художеств.

Начало этого процесса было обусловлено и непосредственно связано со Всемирной промышленной выставкой в Париже 1867 года и деятельностью секретаря Общества поощрения художеств Д.В. Григоровича, который принял участие в работе Русского отдела выставки в составе российской делегации. Впечатления, полученные Григоровичем во Франции, несомненно, оказали большое влияние на его взгляды и дальнейшую творческую и общественную деятельность. По возвращении в Россию Григорович начал активную работу по созданию в Петербурге, при Обществе поощрения художеств, такого же как в Москве художественно-промышленного музея с целью повышения профессиональной подготовки учеников рисовальной школы Общества².

Тщательно изучив зарубежный опыт, Григорович предложил уже неоднократно апробированную в Европе схему организации учебно-музейного комплекса, в основу которой был положен практический опыт успешно работающих в разных странах рисовальных школ и учебных художественно-промышленных музеев.

По мнению Григоровича, это учреждение должно включать в себя пять составных элементов:

1. Музейное собрание – «Собрание художественных образцов в тесном приложении искусства к изделиям изящной промышленности», содержащее следующие «главные группы»: гончарные изделия, мебель, эмальерное дело, резьба по кости и дереву, золотое и серебряное мастерство, ткацкое и набивное дело, стежильное производство, литейное, обойное, переплетное дело.

2. «Специальная библиотека», которая, по мнению Григоровича, должна быть составлена из коллекции орнаментальных рисунков.

3. Рисовальная школа, в которой преподаются «все роды рисования в его приложении к промышленному производству» и готовятся рисовальщики – специалисты для школ, фабрик, заводов и мастерских.

4. Мастерские: гончарная, лепная, резчицкая и эмальерная, в которых ученики школы должны знакомиться с «практическим использованием означенных ремесел».

5. Постоянная художественная выставка, где демонстрируются и продаются художественные произведения, исполненные учениками школы, а также изделия местных заводов, фабрик и мастерских.

Музей быстро пополнялся благодаря личному участию Григоровича в комплектовании собрания музея, щедрых преподнесений в дар уникальных предметов искусства отдельными представителями аристократических и деловых кругов.

В основу деления собрания музея на отделы был положен ставший уже традиционным для многих европейских музеев этнографический, или географический принцип. Коллекция делилась на восточный, западный и русский отделы. Внутри этого деления была введена дифференциация предметов по технологическому принципу. Довольно внушительную часть собрания составлял дидактический материал – копии, выполненные в разных техниках.

Та часть коллекции, которая представляла художественно-промышленные производства, охватывала практически все его сферы: керамика, текстиль, мебель и резьба, стекло, хрусталь, мозаика, художественный металл (литейное, чеканное, ювелирное искусство), обойное и переплетное дело.

Одним из главных отделов музея был Русский, он открывал экспозицию и занимал в ней четыре зала. Григоровичу явно была близка идея преобладания русской национальной идеи в концепции музея: именно в экспозиции Русского отдела была осуществлена попытка создания особой архитектурной среды для показа музейных предметов, где все ее составные элементы работают на организацию стилистически единого целого, призванного сформировать возможно более полное представление о русском декоративном искусстве [5, с. 75]. В экспозиции Русского отдела были представлены самые разные изделия русского прикладного искусства: иконы 15–16 вв., мебель, изразцовые печи 17–18 вв., резьба по кости и дереву, предметы культа, домашняя утварь и украшения, керамические изделия, изделия стекольного производства, литейного и чеканного дела, предметы эмальерного искусства, вышивка и головные уборы различных регионов.

В собрание Западного отдела входили изделия, представлявшие различные отрасли художественной промышленности Европы, в собрание Восточного отдела – изделия декоративно-прикладного искусства Китая, Японии, Персии, изделия из Египта, Средней Азии. Специальный технический раздел давал возможность предварительного знакомства с материалами керамического производства и с техникой их обработки. Отдельно были представлены памятники керамического искусства, разделенные по основным техническим признакам, которые показывали эволюцию этого вида художественного ремесла от первобытных способов обработки до технически и художественно совершенных образцов нового времени.

Экспозиция музея вмещала практически все собрание музея, что отчасти отвечало учебным, дидактическим функциям музея. Собрание музея Общества поощрения художеств регулярно пополнялось путем приобретения или получения в дар.

Следующим и завершающим этапом в развитии концепции художественно-промышленных музеев в России стал музей Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штиглица, основанного в 1876 году в Санкт-Петербурге.

Историю этого крупнейшего в Петербурге рисовального училища принято начинать с беспрецедентно щедрого пожертвования в один миллион рублей, сделанного А.Л. Штиглицем для организации нового учебного заведения, призванного готовить художественные кадры для развивающейся промышленности страны.

29 декабря 1881 года состоялось торжественное освещение здания училища Штиглица и открытие его музея, размещенного в восьми просторных залах второго этажа, выходящих окнами на Соляной переулок. Директором училища был назначен архитектор, руководитель класса композиции художественно-промышленных предметов рисовальной школы Общества поощрения художеств М.Е. Месмахер.

В 1885 году благодаря огромным пожертвованиям Штиглица началась работа по созданию специального здания для музея Училища. Составление проекта расширения здания Училища и его музея было поручено М.Е. Месмахеру.

Торжественное открытие музея Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штиглица состоялось 30 апреля 1896 года в присутствии императорской четы. На мероприятии представитель Южно-Кенсингтонского музея выступил с речью: «Вы знаете, как зорко следит Кенсингтонский музей за каждым новым явлением в художественной промышленности, и, конечно, устройство нового музея не могло пройти для нас незамеченным. Я приехал в Петербург несколько дней тому назад, главным образом, чтобы присутствовать на открытии этого музея. Он роскошен, несравненно роскошнее музея нашей Кенсингтонской рисовальной школы» [9, с. 428].

Основная цель, которую преследовал Месмахер при создании облика музея – формирование учебно-воспитательного комплекса, несущего в себе разнообразную и многоплановую историко-культурную информацию, и способного наглядно, на множестве примеров, продемонстрировать закономерности зарождения и развития художественных стилей различных эпох. Обращаясь к этапным, вершинным достижениям мирового искусства, Месмахер тем самым стремился еще более усилить, подчеркнуть дидактические функции училищного музея.

Месмахер относился к плееде зодчих, чье мироощущение и художественное восприятие сформировалось в 1870–1880-е годы, в пору повсеместного увлечения ренессансной архитектурой. Поэтому архитектура итальянского Возрождения приобрела в его творчестве не поверхностно-историческое, а абсолютное и качественное значение. В его произведениях ярко проявился основной творческий метод Историзма: изучение форм и принципов искусства прошлого, его переосмысление и «воскрешение» традиционных форм, наполнение их новым смыслом и содержанием.

Интерьеры музея, в процессе работы над которыми их автор использовал весь накопленный западноевропейскими архитекторами опыт в создании особой предметно-пространственной музейной среды, можно по праву считать наиболее полным воплощением тезиса Г. Земпера о стилеобразующей объединяющей роли архитектуры в формировании музейного комплекса и создании специфической архитектурно-художественной среды для наиболее полного показа предметов прикладного искусства.

Ярко выраженная на начальном этапе ориентация училища на западноевропейскую культуру во многом определила характер музейной коллекции, основу которой составляли памятники зарубежного, в первую очередь западноевропейского, прикладного искусства. Однако с середины 1880-х годов в музее начинает создаваться отдел восточного искусства, а в конце 1880-х – начале 1890-х годов активными темпами началось формирование русского отдела.

Характерной особенностью, существенно отличавшей российские художественно-промышленные музеи от западноевропейских, было отсутствие единой государственной программы поддержки художественно-промышленного образования. Музеи в основном существовали и комплектовались за счет частных пожертвований и дарений. Во-вторых, это доминирующее положение учебного заведения над музеем, в отличие от западноевропейских аналогов, где музей

представлял собою в значительной степени автономную структуру, на которую были возложены не только учебные, но и широкие просветительские функции. Российские художественно-промышленные музеи являлись структурным подразделением и неотъемлемой частью учебных заведений, при которых они создавались, и, как следствие этого, их структура и функционирование целиком зависели от администрации художественных школ, и соответственно они в большей степени, чем европейские музеи, были подчинены учебному процессу. Отсюда и более узкие ведомственные задачи, ставившиеся перед российскими художественно-промышленными музеями – совершенствование эстетического вкуса и повышение профессионального уровня учащихся рисовальных школ, при которых были созданы данные музеи.

Несмотря на все эти отличия, российские художественно-промышленные музеи стали ярким примером творческого использования западноевропейского опыта в русской музейной практике. Вобрав в себя западноевропейский опыт, переосмыслив и переработав его с учетом российских условий, эти музеи стали своеобразными проводниками отечественного национального стиля в искусстве и своей активной деятельностью подготовили почву для развития и расцвета русского прикладного искусства конца XIX – начала XX веков.

Рассмотренный выше европейский и российский опыт художественно-промышленных учебных заведений по подготовке художников для промышленной отрасли имеет актуальное современное звучание. Современный период истории России характеризуется сменой экономической модели, и существующая сегодня система специального художественного образования снова ищет новые пути и способы удовлетворить спрос на специалистов с художественно-промышленным и дизайнерским образованием. Сегодня также остро ощущается потребность в художниках для промышленности, поэтому опыт Г. Коула, Н.В. Глобы, Д.В. Григоровича, М.Е. Месмахера по созданию эффективной модели учебно-музейного комплекса как в сфере высшего, так и средне-профессионального образования сегодня может быть полезен для решения актуальных задач современного художественно-промышленного образования. В условиях глобальной цифровизации, унификации и стандартизации музеев как пространство подлинного культурного наследия, демонстрирующий связь времен и преемственность поколений, представляет собой ценнейший ресурс с неисчерпаемым образовательным потенциалом для обучения будущего художника, в котором сегодня чрезвычайно заинтересована отечественная промышленность.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. 18 марта 1902 года было утверждено «Положение о художественно-промышленном образовании», в котором была пересмотрена организационная структура и содержание обучения в сторону усиления технической, прикладной подготовки.
2. О мерах по реформированию системы подготовки художественных кадров для российской промышленности по примеру западноевропейских государств Григорович высказывается на страницах своих программных статей «Художественно-промышленное образование в приложении к промышленности на Всемирной Парижской Выставке 1867 г.» 1868 года и «Рисовальная школа и художественно-промышленный музей в Петербурге» 1970 года.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Розенталь Р., Ратцка Х. История прикладного искусства нового времени. – М.: Искусство, 1971.
2. Земпер Г. Наука, промышленность и искусство // Готфрид Земпер. Практическая эстетика. – М.: Искусство, 1970.
3. Григорович Д.В. Художественное образование в приложении к промышленности на Всемирной Парижской Выставке 1867 г. – СПб.: Тип. Т-ва «Общественная польза», 1868.
4. Генкель В.Е. Иллюстрированное описание Всемирной промышленной выставки в Париже 1867 года. – СПб.: Тип. В. Головина, 1867.
5. Прохоренко Г.Е. Музей Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штиглица: История создания и формирования коллекции: Дисс... канд. пед. наук. – СПб., 2000.
6. Андреев В. Очерк Всемирной выставки 1867 года. – СПб.: Тип. Ю.А. Бокрама, 1867.
7. Художественно-промышленный музей при Строгановском училище технического рисования. – М.: Тип. В. Рихтер, 1885.
8. Григорович Д.В. Рисовальная школа и художественно-промышленный музей в Петербурге. – СПб.: Тип. А.А. Краевского, 1870.
9. Михин Н.А. Центральное училище технического рисования барона А.Л. Штиглица. Историческое исследование. Б\г.
10. Бутовский В.И. Соображения об устройстве в Москве общеобразовательного Политехнического музея, читанные директором Строгановского училища В.И. Бутовским 13 мая 1871 года. – М., 1871.
11. Зиновеева М.М. Деятельность Н.В. Глобы на посту директора ХП Музея Александра II // Академик Императорской Академии художеств Н.В. Глоба и Строгановское училище / отв. ред. Т.Л. Астраханцева. – М., 2017.
12. Зиновеева М.М. Трощинская А.В. Музей Императорского Строгановского училища и художественно-промышленное образование в России // Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. 1/2020. Часть 1.
13. Зиновеева М.М. Музей Строгановского училища и его значение в развитии художественно-промышленного образования // Николай Николаевич Соболев – ученый, художник, педагог. – М., 2020.

И.В. Белозерова, И.В. Ключкина

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ И СТРОГАНОВСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЕ УЧИЛИЩЕ: ПУТИ СОТРУДНИЧЕСТВА И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Почти полтора столетия истории неразрывно связывают и роднят Исторический музей и Строгановское училище – два учреждения, объединенные не только общими программными образовательными задачами. Программа изучения истории развития музейного дела и специального прикладного художественно-промышленного образования в России, задач и взаимодействия в историческом процессе, творчестве и научных исследованиях обширна. Накоплен огромный фактический материал по истории формирования сейчас уже привычных и ставших традиционными форм сотрудничества образовательных учреждений и музеев. Отдельными, еще мало изученными проблемами, на наш взгляд, остаются: 1) межмузейное сотрудничество музеев при учебных заведениях с профильными общедоступными музеями, в частности ГИМ и Строгановского музея – первого в Москве художественно-промышленного музея; 2) личный вклад выпускников Строгановского училища, реализовавших себя в области научной реставрации и в изучении материальной культуры, в развитие отечественного музейного дела; 3) формирование и изучение коллекций изделий мастерских Строгановского училища в музейных собраниях.

С момента своего открытия в 1883 году Исторический музей занял самостоятельное место в образовательной и художественной жизни Москвы и России в целом. С его коллекциями регулярно работали художники – А.М. и В.М. Васнецовы, В.И. Суриков, В.А. Серов, К.Е. Маковский, Н.А. Андреев, Н.С. Гончарова, К.Ф. Юон; архитекторы – И.Е. Бондаренко, А.В. Шусев и др.; представители ведущих ювелирных фирм, в том числе П.А. Овчинникова и К. Фаберже; мастера, возрождавшие народные промыслы, в частности фарфора и керамики (А.В. Филиппов и С.В. Чехонин), елецких кружев (Н.П. Надеждин), деревянной расписной игрушки (Н.Д. Бартрам).

В конце 1890-х – начале 1900-х годов в музее ежегодно проходили художественные выставки. Залы музея предоставлялись художникам под мастерские. В.И. Суриков работал над картинами «Покорение Сибири Ермаком», «Переход Суворова через Альпы», «Степан Разин». В.А. Серов по заказу харьковского дворянства писал картину «Государево семейство во время спасения на железной дороге» (1892–1893). Им же был написан портрет директора Исторического музея, историка И.Е. Забелина. Над картиной «Куликовская битва» для Московского зала работал

С.А. Коровин (1905). Музей предоставлял помещения для временного хранения коллекций и картин художников В.М. Васнецова, В.В. Верещагина, М.Н. Нестерова.

Исторический музей и Строгановское училище объединяли не только одинаковые цели и задачи (популяризация русского искусства, сохранение и развитие традиций национального декоративно-прикладного творчества, возрождение промыслов и технологий), но и конкретные люди – сотрудники музея и училища, учителя и ученики – равноправные участники научной, творческой, образовательной, выставочной и художественной жизни Москвы и России.

Примечательно, что Иван Егорович Забелин, один из первых директоров Исторического музея, с юности был знаком с создателем Строгановского училища графом С.Г. Строгановым [6, с. 37–40, 94–95]. По приглашению графа он вошел в Комитет по изданию «Древностей Российского государства» (1845), а позже в состав Императорской археологической комиссии. Внес он свою лепту и в работу главного детища графа С.Г. Строганова. С момента открытия в 1868 году при Строгановском училище Художественно-промышленного музея он стал одним из фундаторов его коллекций декоративно-прикладного искусства. Свидетельством признания его заслуг перед Строгановским училищем является поздравительный адрес, преподнесенный И.Е. Забелину в честь 50-летия его научной деятельности (илл. 1).

Обязательной составляющей учебного процесса для студентов Строгановского училища было изучение коллекций Исторического музея, т.е. подлинных памятников, под руководством ученых-хранителей музея, а также работа над специальной литературой в музейной библиотеке¹.

В архивных фондах ОПИ ГИМ хранятся материалы об осуществленных совместных выставочных проектах и благотворительных акциях (пригласительные билеты, письма, афиши выставок в залах училища) (илл. 2). Примером может служить проходившая в апреле 1901 года в залах училища выставка художественных произведений старины в пользу строящегося детского приюта Елизаветинского Благотворительного общества. В состав жюри, помимо преподавателей Строгановского училища П.В. Жуковского, С.В. Ноаковского и Ф.О. Шехтеля, вошло и все руководство Исторического музея – И.Е. Забелин, В.И. Сизов, А.В. Орешников, а казначеем выставочного комитета был директор училища Н.В. Глоба (илл. 3).

В архивных фондах ОПИ ГИМ нами выявлены документальные материалы о неизвестных фактах и событиях малоизученного послереволюционного периода истории Строгановского училища и созданных на его основе СХПМ, ВХУТЕМАСа, ВХУТЕИНа, а также его уникального музея.

Наиболее полно события тех лет отражают документы фонда «Музейный отдел Главнауки Наркомпроса» (ОПИ ГИМ. Ф. 54). В нем собрана информация обо всех музеях страны и материалы о работе самого отдела: протоколы заседаний, переписка, описи хранящихся и вывозимых предметов, мандаты и удостоверения сотрудников. Документы содержат сведения о череде выставок начала 1920-х годов в помещении бывшего Строгановского училища, посвященных успехам реставраторов в деле раскрытия и изучения древнерусской живописи, архитектуры, скульптуры и прикладного искусства, пострадавших в годы Гражданской войны и революции. Особую ценность представляют автографы деятелей культуры, имевших отношение к судьбе Строгановского училища и его музея: С.С. Алешина, А.Н. Андреева, Н.Б. Бакланова, Н.Д. Бартрама, И.И. Машкова, С.В. Ноаковского, Н.Н. Соболева, Д.П. Сухова, А.В. Филиппова, Ф.О. Шехтеля,

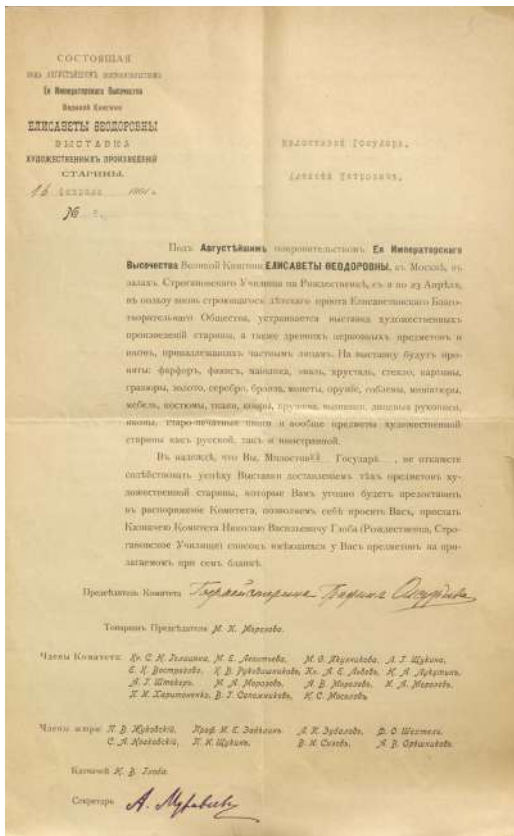
А.В. Щусева, Д.Т. Яновича и многих других.

Материалы фонда также документируют подробности процесса расформирования музея Строгановского училища: решения Музейного отдела, деятельность различных комиссий, работу по учету и регистрации коллекций музея (заведующий Д.Т. Янович). Это был логичный итог действий нового государства по национализации историко-культурного наследия страны и созданию Государственного музейного фонда (ГМФ). Данным событиям предшествовало открытие в 1918 году при Художественно-промышленном музее Строгановского училища специализированного хранилища декоративно-прикладной части ГМФ Музейного отдела Наркомпроса («Строгановский фонд»)².

В результате коллекции расформированного музея оказались во всех крупных действующих музеях (Музее изобразительных искусств, Оружейной палате, Политехническом музее), вновь создаваемых музеях (Музее народного искусства и быта и его филиалах – Музее мебели, Музее фарфора, Музее игрушки, Бытовом музее 40-х годов) и других учреждениях.

С 1919 по 1924 год, т.е. еще до расформирования музея училища, в ГИМ из Строгановки поступали единичные памятники (как составная часть ГМФ), которые регистрировались в музейном собрании с отметками в графе «источник поступления» – «Строгановский фонд»³ и «Строгановский музей». Самые большие по численности экспонатов коллекции памятников декоративно-прикладного искусства из расформированного музея и специализированного хранилища ГМФ поступили в ГИМ после 1924 года. Сегодня они хранятся почти во всех фондовых отделах музея. Полагаем, что совместные исследования по их выявлению позволят в дальнейшем реконструировать и изучить собрания уникального музея бывшего Строгановского училища.

Материалы фонда Музея «Старая Москва» (ОПИ ГИМ. Ф. 402) также содержат важные источники, относящиеся к этому периоду истории училища, в том числе документы о торжествах, посвященных 100-летию Строгановского училища (12 ноября 1925 года), которое отмечалось в Историческом музее на 250-м заседании Ученой комиссии Музея «Старая Москва», членами которой были многие его преподаватели.



Ил. 3. Письмо Елизаветинского Благотворительного общества А.П. Бахрушину
Москва, 16 ФЕВРАЛЯ 1901 года
ОПИ ГИМ. Ф. 1, оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 5

ли. Для гостей было изготовлено специальное приглашение (См. Белозерова, Приложение, ил. 2–3). В протоколе заседания сохранились тексты выступлений преподавателей училища: Н.Н. Соболева «История Строгановского училища технического рисования»; П.П. Пашкова «Художественное и общественное значение Строгановского училища»; И.Д. Козлова и С.А. Андрианова с воспоминаниями о буднях училища. Участники заседания вспоминали старейших преподавателей и их талантливых учеников, повседневную жизнь, поездки в Подмоскowie на эскизы, многочисленные зарубежные и отечественные выставки и конкурсы училища, его музей и библиотеку. Ф.Ф. Федоровский рассказал о своих встречах в стенах училища с К.А. Коровиным и М.А. Врубелем. О значении училища говорил председатель Музея «Старая Москва» А.М. Васнецов, Н.Б. Бакланов и другие. К этому событию организаторы открыли в ГИМ небольшую выставку предметов декоративно-прикладного искусства (из собрания музея бывшего Строгановского училища, ГИМ, Музея «Старая Москва»⁴).

На рубеже 1920-х годов в Историческом музее увеличилось число экскурсий, и для работы с посетителями был создан отдел популяризации музейных собраний. Подготовку экскурсоводов вели специалисты из различных научных и учебных заведений, в том числе из бывшего Строгановского училища (В.С. Воронов, А.В. Филиппов и др.)⁵.

Поколение предреволюционных и послереволюционных выпускников и ученых-преподавателей Строгановки, ставших в разные годы сотрудниками Исторического музея⁶, – самая главная историческая взаимосвязь двух наших учреждений. Это время расцвета Строгановского училища: в нем преподавал практически весь цвет русского искусства, что обеспечило высочайший профессионализм и качество подготовки учеников, вошедших в историю русского изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Художники, архитекторы, специалисты по тканям, дереву, металлу, драгметаллам – эта блестящая плеяда более чем полвека во многом определяла научное лицо ГИМ, участвовала в становлении и развитии практически всех направлений его деятельности. В тяжелые послереволюционные годы преподаватели училища, признанные и известные ученые, а также юные практиканты-выпускники годами работали вне штата (без оплаты). Все они в первой четверти XX века начинали свою созидательную деятельность в только формирующихся хранительских подразделениях музея – будущих фондовых отделах (металла, тканей, дерева, керамики и стекла) и реставрационных мастерских. В «Биографическом словаре» учеников и преподавателей Строгановского училища, изданном в 2004 г., многие из них не упомянуты [2].

Уникальную научную школу Исторического музея в области реставрации и изучения тканей, русского народного творчества – шитья, вышивки и ткачества XVIII–XIX веков, а также русского костюма, по сути, создали выпускницы Строгановки – Т.Н. Александрова-Дольник⁷, Е.С. Видонова⁸, Ю.С. Карпова⁹, К.Н. Шишова¹⁰, Л.И. Свионтковская-Воронова¹¹. Их имена вошли в историю советского музейного и реставрационного дела (илл. 4). С 1918 г. они работали в Музейном отделе Наркомпроса РСФСР: занимались регистрацией и спасением памятников в Московском Кремле и Оружейной палате, а затем – в Комиссии по охране памятников Троице-Сергиевой Лавры и Всероссийской мастерской по реставрации памятников шитья и тканей. Е.С. Видонова, например, после ликвидации Строгановского училища вместе с группой преподавателей участвовала в создании Учебных художественно-промышленных мастерских костюма при Народном комиссариате

торговли и промышленности, организовала и руководила мастерской художественной вышивки, в 1920 году стала инструктором Вышивальной мастерской ВХУТЕМАСа. Впоследствии все они работали в ЦГРМ¹². Их руками были восстановлены и спасены тысячи памятников культурного и историко-бытового наследия в музеях нашей страны (илл. 5). После закрытия ЦГРМ в 1934 г. они перешли на работу в ГИМ в отделы крестьянского быта и тканей, создали узкопрофильные группы, а затем – самостоятельные мастерские по реставрации тканей.

Выпускники и преподаватели Строгановского училища внесли неоценимый вклад в научную реорганизацию и формирование новой, отвечающей требованиям времени хранительской организационной структуры Исторического музея – создание его фондовых отделов.

В 1918 году исследователь русского народного искусства В.С. Воронов¹³ стал одним из основателей отдела народного творчества, а в 1921 году возглавил отдел крестьянского быта ГИМ. С 1929 года продолжателем его дела и пожизненным заведующим этого отдела (впоследствии отдела дерева и мебели) была С.К. Просвиркина¹⁴, бессменный руководитель регулярных историко-бытовых экспедиций музея в Вологодскую, Новгородскую, Нижегородскую области, Чувашию, Башкирию и другие регионы с целью пополнения коллекций памятников крестьянского быта и декоративно-прикладного искусства.



Илл. 4. Сотрудники Центральных государственных реставрационных мастерских Сидят (слева направо): Г.О. Чириков, Б.Н. Засыпкин, Т.Н. Александрова-Дольник, И.Э. Грабарь, Ю.С. Карпова; стоят (слева направо): К.Н. Шишова, В.О. Кириков, М.Н. Рождественская, А.Д. Белякова, Д.Ф. Богословский, Е.В. Шервинский, В.А. Безобразов, М.И. Тюлин, Н.С. Головина, И.И. Суслов, М. Лаговский, П.А. Аверкин, Н.И. Плеханов
Москва, 6 ноября 1929 года. ОПИ ГИМ. Ф. 500. Ед. хр. 34. Л. 3

В 1920-е годы автором оформления первых новаторских выставок, в том числе знаменитой выставки «Крестьянское искусство» 1921 года, и первым главным художником Исторического музея стал выпускник керамического отделения Строгановского училища художник М.М. Успенский¹⁵.

В 1921 году преподаватель истории русского искусства Строгановского училища архитектор Н.Б. Бакланов¹⁶ и его ученица А.Г. Введенская¹⁷ стали основателями отдела архитектурной графики ГИМ.

В отделе памятников религиозного быта начала свою профессиональную деятельность уникальный специалист в области изучения древнерусской живописи Н.Е. Мнева¹⁸, дочь Е.И. Силина – антиквара, коллекционера, представителя знаменитой династии Силиных, собирателей и знатоков древних книг, икон и предметов прикладного искусства.

Организатором отдела памятников домашнего быта выступил основатель Российской государственной библиотеки искусств А.А. Фомин¹⁹, который создал в составе отдела группы хранения, ставшие основой фондовых отделов драгоценных металлов, металла и синтетических материалов, керамики и стекла. В формировании коллекции группы хранения металла участвовала искусствовед, художник-керамист В.А. Дударева²⁰.

В 1918 году основоположник научной реставрации древнерусских изразцов А.В. Филиппов²¹, не являясь штатным сотрудником, де-факто основал отдел реставрации Исторического музея²² (илл. 6), а в 1921 году возглавил отделение фаянса и керамики Отдела домашнего быта. Его учителем в МАИ был заведующий археологическим отделом ГИМ В.А. Городцов²³. Став деканом керамического факультета, он пригласил его читать курс «Первобытная керамика» на керамическом факультете СГХМ и во ВХУТЕМАСе (1920–1922).

В преобразовании группы хранения керамики и стекла в самостоятельный отдел ГИМ приняли участие блестящие искусствоведы и исследователи отечественной материальной культуры Е.К. Муромцева²⁴ и А.Б. Салтыков²⁵.

В 1920-е годы во ВХУТЕМАСе читали курсы специалисты Исторического музея: А.И. Анисимов²⁶, возглавлявший отдел памятников религиозного быта (курс «История византийской и монументальной живописи»), и архитектор музея С.А. Торопов²⁷. Мало кто знает, что в ГИМ работал ставший еще при жизни ле-



Илл. 5. Сотрудники декоративной секции ЦГРМ за промывкой древнего шитья. Стоит (в центре) Т.Н. Александрова-Дольник (заведующая секцией), слева: А.Д. Белякова, Е.С. Видонова; справа: М.Н. Рождественская
Москва, 19 октября 1930 год
ОПИ ГИМ. Ф. 500. Ед. хр. 34. Л. 6

гендой профессор, декан металлообрабатывающего факультета ВХУТЕМАСа Ф.Я. Мишуков²⁸.

В 1940–1950-е годы уже в возрожденном художественно-промышленном училище им. С.Г. Строганова преподавали М.В. Бабенчиков²⁹ – блестящий искусствовед и специалист в области портретной иконографии, истории декоративного и изобразительного искусства, и Д.Н. Ермолаев³⁰ – реставратор и историк материальной культуры (курс по истории развития форм русской мебели).

В послевоенные годы мастерские реставрации металла и масляной живописи отдела реставрации музея пополнились новыми выпускниками училища³¹. Более 20 лет своей жизни отдал реставрации архитектурных памятников в филиалах музея выпускник МАРХИ архитектор И.В. Маковецкий³².

Исторический музей хранит единственную в своем роде коллекцию мебели – памятники русского мебельного искусства XVI–XXI веков. В отделе дерева и мебели ГИМ уже в 1930-е годы благодаря сотрудничеству хранителя фонда мебели Д.Н. Ермолаева с выдающимся ученым, преподавателем Строгановского училища Н.Н. Соболевым экспонаты мебельной коллекции ГИМ были описаны и вошли в одно из наиболее ранних и полных на тот момент изданий – «Стили в мебели» [4].



Ил. 6. Реставрационно-муляжный кабинет отдела реставрации музея
Сидит (у окна слева) Д.Ф. Богословский; стоит М.В. Городцов
Москва, ГИМ, конец 1920-х годов. ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1муз. Ед. хр. 168

Научные публикации сотрудников ГИМ ввели в научный оборот многие произведения искусства рубежа XIX–XX веков – одного из интереснейших периодов в истории русской художественной промышленности, времени расцвета технического мастерства, развития и утверждения национальных форм. В числе этих памятников изделия, произведенные в мастерских Строгановского училища.

В отделе керамики итогом многолетнего изучения, выявления и систематизации произведений керамической мастерской Строгановского училища стала книга хранителя отдела керамики ГИМ Т.И. Дулькиной [1]. Эта работа стала одним из первых исследований, посвященных художественной керамике Строгановского училища. В ней представлена целостная авторская концепция истории развития и творческой эволюции керамической мастерской, отразившая все вехи ее художественно-стилевых исканий – от русского стиля к модерну, с конца 1860-х по 1913 год. Автор дает уникальные сведения не только о клеймах на керамических изделиях Строгановского училища и биографиях преподавателей керамической мастерской и учеников, выполнивших произведения в керамике и фарфоре, но также библиографические сведения по истории Строгановского училища в целом.

Поистине безгранична проблематика корпуса исследований, посвященных художественным изделиям из драгоценных и недрагоценных металлов, в том числе изготовленных в мастерских Строгановского училища [3]. Проблемам атрибуции, реставрации и введения в научный оборот памятников декоративно-прикладного искусства XVI–XX веков, хранящихся в ГИМ, посвящены издающиеся более 20 лет сборники «Проблемы атрибуции памятников декоративно-прикладного искусства XVI–XX веков». В них публикуются работы историков, искусствоведов и реставраторов, которые выявляют и изучают памятники, выполняя историко-культурные исследования, имеющие не только теоретическое, но и практическое значение.

Проходит время, меняются поколения, но связь Строгановского училища (ныне РГХПУ) и ГИМ не прерывается. В настоящее время действует двусторонний договор между музеем и академией. Воспитанники кафедр художественного металла и реставрации дерева проходят стажировку в музейных реставрационных мастерских по программе специалистов широкого профиля. Помимо основной специализации, они осваивают работу с разными материалами (кость, эмаль, стекло, кокос, перламутр) и постигают все техники ювелирного искусства – монтировку, граверное дело, чеканку, чернь, вакуумное литье. Музей дает возможность работы с подлинными памятниками искусства: это реставрация, изучение истории их бытования, атрибуция, предоставление исследовательской базы для изучения эпох, стилей, направлений, течений; возрождение древних технологий и современных методов реставрации, раскрытие технических секретов старых мастеров. Упомянем лишь несколько работ выпускников Строгановки, базой исследования для которых стали памятники из собрания ГИМ: «Исследование литой фибулы в технике воскового вязания племени Муромы IV века н.э.» [5], «Исследование скифских золотых бляшек кургана Куль-Оба из собрания ГИМ» [7], «Исследование технико-технологических и художественных особенностей коллекции русских серег XVII века из собрания ГИМ» (Левыкина Татьяна Алексеевна, магистерская выпускная квалификационная работа, 2018). Наиболее перспективные учащиеся, прошедшие все стадии обучения, получают предложения работы в фондовых отделах музея³³.

С 2002 г. в работе Государственной комиссии Строгановской академии принимают участие крупнейшие федеральные музеи, в том числе ГИМ (представители дирекции, крупнейшие реставраторы, заведующие фондовыми отделами). Наиболее интересные диссертационные исследования, которые вводят в научный оборот памятники музея, планируется опубликовать к 150-летию со дня основания ГИМ.

В заключение несколько слов от авторов. Данная публикация, собравшая в постановочном аспекте проблемы и фактический материал по истории формирования сейчас уже привычных и ставших традиционными форм сотрудничества Строгановки и ГИМ, на наш взгляд, должна привлечь внимание исследователей, в том числе узких специалистов. Представленные в небольшом объеме факты по истории сотрудничества и форм взаимодействия двух культурных и образовательных институций, а также очерченная проблематика актуальны и требуют дальнейшего комплексного исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. В ежегодных «Отчетах Императорского Российского Исторического музея» отмечены воспитанники Строгановского училища, приходившие в музей на практику.
2. ОПИ ГИМ. Ф. 54. Д. 226. Л. 9. Это специализированное хранилище, в которое вошло и собрание музея Строгановского училища, просуществовало до 1924 г.
3. Первые значительные поступления из Строгановского фонда и Художественно-промышленного музея относятся к началу 1920-х годов, когда в музее готовилась выставка «Крестьянское искусство», открывшаяся в 1921 году.
4. ОПИ ГИМ. Ф. 402. Ед. хр. 4. Л. 420–422.
5. ОПИ ГИМ. Ф. 431. Ед. хр. 307. Л. 16.
6. О них см.: материалы фонда «Научно-ведомственный архив» (НВА) ОПИ ГИМ; архивные фонды личного происхождения ОПИ ГИМ – Е.К. Муромцевой (Ф. 599), Е.С. Видоновой (Ф. 500), В.А. Городцова (Ф. 431), В.А. Дударевой (Ф. 493) и др.
7. *Александрова-Дольник Татьяна Николаевна* (1892–1939), «художник по прикладному искусству», реставратор, исследователь тканей и шитья, специалист по истории тканей и костюма. Окончила Строгановское училище (1915). В ГИМ – младший научный сотрудник филиала «Музей б. Новодевичьего монастыря» (1935–1937) (ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1л. Ед. хр. 200; Оп. 1л. Т. 3. Ед. хр. 5).
8. *Видонова Екатерина Сергеевна* (1888–1971), «художник по прикладному искусству» (художественной вышивке), реставратор по тканям. Окончила Строгановское училище (1918). Сотрудник секции декоративного шитья ЦГРМ (1925). В ГИМ – художник-реставратор мастерской реставрации тканей (1935–1941, 1945–1953) (ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1л. Ед. хр. 78).
9. *Карпова Юлия Степановна* (1882–1956), реставратор по тканям. Окончила Строгановское училище (1917), там же преподавала декоративную вышивку (1916–1917). Заведовала Мастерской шитья и низания в Сергиево-Посадском филиале ЦГРМ (1919–1929); ученый-реставратор ЦГРМ (1929–1934); в ГИМ – художник-реставратор; заведующая декоративной мастерской (1934) и реставрацией в отделе тканей (1944–1956). Консультант по реставрации тканей в Живописно-выставочном комбинате Художественного фонда (с 1949); член секции декоративного искусства МОССХ (с 1944) (ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1л. Ед. хр. 89; Оп. 1л. Т. 4. Ед. хр. 438).
10. *Шишова Клавдия Николаевна* (1882–1965), реставратор, специалист по крестьянской одежде и русскому народному творчеству. Окончила Строгановское училище (1910), курсы рисования и живописи К.Ф. Юона, исторический факультет Московского народного

- университета им. А.Л. Шанявского (1918). Реставратор в музеях Московского Кремля (1918–1932); Всероссийской реставрационной мастерской художественного шитья и низания (1921–1924); в ЦГРМ – заместитель заведующего и мастер-реставратор секции декоративного искусства (1925–1934); в ГИМ – первый реставратор тканей отдела крестьянского быта (с 1918, в штате с 1921), научный сотрудник отдела тканей, ученый реставратор (1934–1957). Занималась изучением и реставрацией предметов народного костюма и ткачества; подготовила каталог фонда платков и шалей русской и иноземной работы (не опубликован); расшифровала клейма для определения производителей платков и шалей в России XVIII–XIX веков; изучала растительные красители, использовавшиеся в крестьянском быту. Участвовала в Новгородской (1936), Марийской и Чувашской (1937), Башкирской (1938) историко-бытовых экспедициях ГИМ (ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1л. Ед. хр. 90).
11. *Свионтковская-Воронова Лидия Ивановна* (1887–1972), специалист в области декоративно-прикладного искусства, член Московского Союза художников (1954). Окончила Строгановское училище (1907), МАИ (1912). Научный сотрудник Румянцевского музея (1918–1922); в ГИМ – помощник хранителя отдела тканей, одежды и личных украшений – хранитель коллекций резной кости, тканей XVI–XIX веков, костюмов, шалей, платьев, кружев, вееров и обуви (1922–1929). Участник выставок ГИМ «Ткани VII–XIX веков» и «Ткани XVII–XVIII веков». Автор исследования «Резная кость». Описывала коллекции тканей в Музеях восточных культур и Палеха (1936); консультант по орнаментации тканей Главного управления Ивановской хлопчатобумажной промышленности (1936); организатор кабинета искусствоведения в Институте декоративного и прикладного искусства (1941); член Комиссии по учету и регистрации памятников архитектуры, разрушенных фашистами (1942–1943); сотрудник текстильной лаборатории НИИХП (1950–е) (ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1л. Т. 3. Ед. хр. 295).
 12. О работе реставрационной мастерской в ЦГРМ см.: ОПИ ГИМ. Ф. 417.
 13. *Воронов Василий Сергеевич* (1887–1940), искусствовед, исследователь русского народного искусства, детского творчества, художник, педагог, этнограф. Окончил Строгановское училище (1905); археологическое отделение МАИ (1912–1915), защитил диссертацию по теме «Народные промыслы». В ГИМ – научный сотрудник отдела народного творчества, заведующий отделом крестьянского быта (1918–1930). Автор выставки «Крестьянское искусство» (1921). Руководитель историко-бытовых экспедиций на Урал (1926, 1927, 1929), автор экспозиции выставки «Труд и быт рабочего и крестьянского населения Урала конца XVIII – начала XIX века» (1927). Преподавал в архитектурном техникуме и художественном училище (с 1930), директор Кустарного музея (с 1935), научный сотрудник НИИХП (ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1л. Ед. хр. 13; Оп. 1л. Т. 3. Ед. хр. 63).
 14. *Просвиркина София Константиновна* (1881–1957), художник, этнограф, музейный деятель, специалист в области русского народного искусства. Окончила Строгановское училище (1916). Изучала памятники художественной резьбы по дереву в РИМ (1915). Работала как резчик по кости и дереву (с 1917). В ГИМ – научный сотрудник отделения крестьянского быта (с 1924), заведующий отделом дерева (1930–1954), консультант (1954–1957). Автор исследований, посвященных изучению крестьянских ремесел и быта (ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1л. Ед. хр. 93; Оп. 1л. Т. 4. Ед. хр. 483).
 15. *Успенский Михаил Михайлович* (1895–1984), реставратор произведений декоративно-прикладного искусства, заслуженный художник РСФСР. Окончил Строгановское училище и МАИ. В 1920-е годы также главный художник Музея революции. Его произведения хранятся в частных собраниях и музеях России.
 16. *Бакланов Николай Борисович* (1881–1959), архитектор, художник, профессор (с 1939), член Союза советских архитекторов (1933), член МОССХ (с 1953), член-корреспондент АН СССР. Окончил Академию художеств (1910). Член Комиссии по сохранению древних памятников (с 1913), член-корреспондент МАО (1914); хранитель архитектурного отдела По-

- литехнического музея (1917–1920); член ГАИМК (1919), инспектор по делам реставрации Музейного отдела Наркомпроса. Преподаватель Строгановского училища (1911–1920). В ГИМ – научный сотрудник отделения исторического быта, заведующий отделением архитектурной графики, заведующий отделом иконографии, Ученый секретарь, заведующий отделением архитектуры (1921–1928). Преподавал в Академии художеств (1928–1959), заведовал кафедрой архитектуры (1944) и кафедрой истории Всеобщей архитектуры Института им. Репина (1948–1952) (ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1л. Ед. хр. 13).
17. *Введенская Александра Георгиевна* (1886–1965), искусствовед, архивист, кандидат искусствоведческих наук (1949). Окончила Строгановское училище (1906), курсы изобразительных искусств при Наркомпросе (1918), археографический факультет МАИ (1919). В ГИМ – научный сотрудник, заведующая отделением архитектурной графики (1921–1953). Занималась изучением истории московских памятников и подмосковных усадеб (ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1л. Ед. хр. 78).
 18. *Мнева Надежда Евгеньевна* (1902–1968), искусствовед. Училась во ВХУТЕМАСе, работала в Музейном отделе Наркомпроса (с 1920), окончила МГУ (1924). В ГИМ – практикант (1925), младший научный сотрудник Отдела религиозного быта (1927); лектор-экскурсовод Музея-собора Василия Блаженного (1925–1927); научный сотрудник филиала ГИМ «Музей б. Новодевичьего монастыря» (1928–1935).
 19. *Фомин Александр Александрович* (1868–1929), педагог, историк литературы, искусства и театра. Окончил Московский университет (1892). Преподаватель Строгановского училища (с 1888), основатель библиотеки училища. Директор коммерческого училища в Петербурге; приват-доцент историко-филологического факультета Петроградского университета (1915); профессор Московского (1918) и Костромского (1919–1920) университетов; декан историко-литературного отделения Высших художественных мастерских при Академическом Малом театре (с 1920). В ГИМ – заведующий отделом памятников домашнего быта (1921–1929) (ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1л. Ед. хр. 72; Оп. 1л. Т. 3. Ед. хр. 355).
 20. *Дударева Валентина Александровна* (1871–1964), искусствовед, художник. Окончила Строгановское училище (1903), МАИ (1915). В ГИМ – ученый сотрудник Отделения музея «Старая Москва» (с 1918), научный сотрудник общеисторического разряда, помощник хранителя и старший научный сотрудник отдела металла (1922–1935) (ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1л. Ед. хр. 28).
 21. *Филиппов Алексей Васильевич* (1882–1956), художник-керамист, технолог, историк, реставратор, организатор керамического производства и разработчик новых видов керамической облицовки; исследователь и основоположник научной реставрации древнерусских изразцов, профессор, член-корреспондент Академии архитектуры СССР. Окончил Строгановское училище (1904) и курс МАИ (1915). Изучал древнерусскую керамику, реставрировал изразцовый декор Крутицкого терема в Москве (1912–1913), Воскресенского собора Новоиерусалимского монастыря (1916) и пр.
 22. В музее оборудована реставрационная мастерская для фарфоровых и фаянсовых изделий (ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1. Ед. хр. 165. Л. 19).
 23. *Городцов Василий Алексеевич* (1860–1945), археолог, профессор (1918), доктор исторических наук (1935). В ГИМ – хранитель, заведующий археологическим отделом (1903–1929); заведующий отделом учета и охраны памятников (1934–1935) (ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1л. Ед. хр. 191; Оп. 1л. Т. 3. Ед. хр. 74). Его сын – Городцов Мстислав Васильевич (1896–1968), археолог, реставратор. Окончил археологическое отделение ФОН I МГУ и СГХМ. В ГИМ – научно-технический сотрудник отдела археологии, заведующий макетно-муляжной мастерской (1925–1960) (ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1л. Ед. хр. 99).
 24. *Муромцева Екатерина Константиновна* (1887–1964), скульптор, искусствовед. Преподавала во ВХУТЕМАСе и ВХУТЕИНе (1924–1930), а также в МАРХИ (с 1941). В ГИМ – заведующая группой силикатов, отдела керамики (1930–1941), член Ученого совета. Автор выставок «Возникновение и развитие форм посуды» (1930), «Агитационный момент в

- посуде» (1931), «Памятники фарфора, фаянса, стекла XVIII–XIX веков» (1936) (ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1л. Ед. хр. 23).
25. *Салтыков Александр Борисович* (1900–1959), искусствовед, музейный деятель. Окончил МГУ (1922), доцент ВХУТЕМАСа и ВХУТЕИНа (1929–1930), художественный руководитель гжельского керамического промысла (1934–1955). Член комиссии истории быта московской секции ГАИМК (1925), Музейной комиссии московской секции ГАИМК (1927). В ГИМ – научный сотрудник, заведующий группой керамики (1921–1930) и отдела керамики и стекла (1943–1957) (ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1л. Ед. хр. 99; Оп. 1л. Т. 3. Ед. хр. 290).
 26. *Анисимов Александр Иванович* (1877–1937), искусствовед, историк древнерусской живописи, литературовед. Окончил Московский университет (1904). Заведовал реставрацией живописи в ЦГРМ (с 1918), возглавлял реставрационные работы в Новгороде, Ярославле, Ростове, Угличе, Владимире, где организовал специальные реставрационные мастерские. Работал в Московском НИИ археологии и искусствознания, ГАНХ, преподавал в Московском и Ярославском университетах (1918–1924). В ГИМ – заведующий отделением памятников религиозного быта (1921–1929) (ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1л. Ед. хр. 153; Оп. 1л. Т. 3. Ед. хр. 11).
 27. *Торопов Сергей Александрович* (1882–1964), архитектор, реставратор. Преподавал в Строгановском училище, ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе (1921–1929). Работал в ЦГРМ (1924–1934), ГИМ (с 1930), ГТГ (с 1934), где организовал и возглавил первые в стране физико-химические лаборатории для исследования памятников искусства; разработал методику исследования с помощью рентгеновской установки; руководил научными исследованиями по изучению свойств лаков для живописи, методик удаления записей, химического состава темперы, причин «заболеваний» живописи, создавал новые составы для укрепления живописи.
 28. *Мишуков Федор Яковлевич* (1881–1966), художник, реставратор, потомственный ювелир, мастер серебряного дела, педагог. Преподавал ювелирное дело в Строгановском училище, профессор (1918), декан металлообрабатывающего факультета ВХУТЕМАСа (1918–1922), профессор МВХПУ (1952–1961). В ГИМ – старший научный сотрудник кабинета реставрации (1936–1939). Автор теоретических работ по музейному и реставрационному делу, реставратор уникальных памятников искусства в ЦГРМ. Создал реставрационную школу, разработал приемы научной реставрации металлических изделий, восстановил утраченные технологические секреты мастеров прошлого (ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1л. Ед. хр. 30, 36).
 29. *Бабенчиков Михаил Васильевич* (1890–1957), искусствовед, театральный, литературный и художественный критик, преподаватель, писатель, поэт, художник. В ГИМ – научный сотрудник отдела народного творчества, хранитель отделения иконографии, отдела бытовой иллюстрации (1921–1930). В конце жизни преподавал в МВХПУ (ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1л. Ед. хр. 13; Оп. 1л. Т. 3. Ед. хр. 20).
 30. *Ермолаев Дмитрий Николаевич* (1897–1976), специалист по истории материальной культуры. Окончил МГУ (1929), был слушателем и преподавал в МВХПУ, вел курс по истории развития форм русской мебели (с 1947). В ГИМ – хранитель в отделе дерева в филиале «Коломенское», затем в отделе дерева (1929–1957); руководил реставрацией памятников мебели (ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1л. Ед. хр. 93).
 31. *Кириллов Александр Александрович* (1931–?), график, живописец, специалист в области реставрации металла. Окончил МВХПУ (1951–1954). В ГИМ – ученик реставратора, реставратор отдела реставрации; педагог-художник Кабинета школьника (1948–1968). Заслуженный художник РФ, член Московского союза художников (с 1964) (ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1л. Ед. хр. 109, 193).
 32. *Штилов Владимир Михайлович* (1936–2013), реставратор станковой масляной живописи. Окончил МВХПУ (1969). В ГИМ – реставратор отдела реставрации (с 1959), заведующий сектором реставрации масляной и темперной живописи (с 1973), художник-реставратор

(с 1991), член реставрационных советов ГИМ и других музеев. Принимал участие в реставрации произведений живописи при создании нового музея Советской Армии. Участвовал в реставрации картин и плафонов в Кусково, Останкино и других музеях страны; в реставрации панорамы «Бородинская битва». Участник многих реставрационных выставок (ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1л. Т. 5. Ед. хр. 205, 734, 830; Оп. 1л доп. Ед. хр. 13).

33. *Маковецкий Иван Васильевич* (1912–1972), архитектор, специалист по истории и реставрации памятников русского зодчества, кандидат архитектурных наук (1951), доктор искусствоведения (1964). Окончил МАРХИ (1940). Работал архитектором, реставратором в филиалах ГИМ «Коломенское» (1940–1954), в Музее-соборе Василия Блаженного, Палатах бояр Романовых (1955–1961). Зав. сектором ВНИИ искусствознания, член Президиума Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, зам. председателя Национального комитета Международного совета по охране памятников (ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1л. Ед. хр. 107, 194, 202).
34. Выпускники кафедры реставрации художественного металла РГХПУ (РГХПУ) 2000-х годов, работающие в ГИМ: Губко (Попова) Валерия Игоревна, реставратор (магистр реставрации); Клепиков Сергей Валентинович, реставратор оружия (магистр реставрации); Крашенинникова Васа Андреевна, хранитель отдела металла (магистр реставрации); Кузнецова (Хабарина) Вера Павловна, реставратор археологического металла (магистр реставрации); Кулашева Виктория Валерьевна, реставратор переплета (магистр реставрации); Левыкина Татьяна Алексеевна, заведующая реставрационной мастерской металла (магистр реставрации); Медведева (Савельева) Александра Алексеевна, реставратор кости (магистр реставрации, второй категории); Попова Наталья, хранитель отдела металла (магистр реставрации); Смирнова Людмила Сергеевна, реставратор кожи (бакалавр реставрации, второй категории); Шатина Анастасия Вячеславовна, хранитель отдела металла (магистр реставрации); Чавушьян Светлана Леонидовна, реставратор драгоценных металлов (высшая категория, магистр реставрации).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Дулькина Т.И.* Русский стиль в строгановской керамике. – М.: Среди коллекционеров, 2013.
2. *Исаев П.Н.* Строгановка (Императорское Центральное Строгановское художественно-промышленное училище). 1825–1918: Биографический словарь. – М.: Лабиринт, 2004. Т. 1; – М.: Лабиринт, 2007. Т. 2.
3. *Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л.* Золотое и серебряное дело XV–XX вв. (Территория России, СНГ и Ближнего Зарубежья). – СПб., 2003.
4. *Соболев Н.Н.* Стили в мебели. М., 1939.
5. Сборник научно-исследовательских работ «ажурные ювелирные техники обработки художественного металла, филигрань и ажурное литье»: Вопросы реставрации и атрибуции № 1. – М.: Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова, 2012.
6. *Формозов А.А.* Историк Москвы И.Е. Забелин. – М.: Московский рабочий, 1984.
7. *Шемаханская М.С., Яковлев Н.С.* Моделирование процессов изготовления нашивных бляшек // Журавлев Д.В., Новикова Е.Ю., Шемаханская М.М. Ювелирные изделия из кургана Куль-Оба в собрании Исторического музея: Историко-технологическое исследование. – М.: Исторический музей, 2014. С. 183–190.

ИМПЕРАТОРСКИЙ ФАРФОРОВЫЙ ЗАВОД И ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫЕ ШКОЛЫ. К ВОПРОСУ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ С ИМПЕРАТОРСКИМ СТРОГАНОВСКИМ УЧИЛИЩЕМ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ

Одним из результатов деятельности всемирных и всероссийских мануфактурных выставок второй половины XIX века стало налаживание контактов между крупными промышленными мануфактурами и небольшими художественными фирмами и ателье, обмен идеями и технологическими новинками, расширение общего кругозора и внимания на состояние дел в художественной промышленности. Что в свою очередь способствовало появлению как специализированных художественно-промышленных музеев, так и училищ, которые главное внимание обращали на развитие прикладного творчества и поднятия его на новый эстетический уровень.

Существование музея, связанного с училищем, влияло самым непосредственным образом на постановку учебного процесса, на воспитание интереса учащихся к разнообразию художественного наследия отечественного и мирового искусства, которое становилось ближе и доступнее благодаря подлинным и копиям памятникам, пополнявшим музейную коллекцию.

Императорский фарфоровый завод во второй половине XIX века обратился к участию в создании коллекций промышленных музеев и постепенно наращивал работу с учебными заведениями.

Важным вкладом в собрание Художественно-промышленного музея при Строгановском училище в Москве стала коллекция первоклассных фарфоровых произведений европейских мануфактур и Императорского фарфорового завода, переданная по инициативе императора Александра II [1, с. 240–248].

Архивные документы свидетельствуют о том, что подобный дар был не единственным источником поступления изделий из фарфора в коллекцию музея. Это подтверждает история контактов Императорского фарфорового завода и Строгановского училища, о которых пойдет речь в нашей статье.

Как известно, музей был основан в 1864 году «для выспособления училищу по образованию рисовальщиков и орнаментовщиков для мануфактур и мастерств и вообще развитию самобытных художественных способностей между промышленниками» [2, с. 2–3] и открыт в 1868 году.

В период формирования коллекций будущего музея, в 1866 году директор Строгановского училища технического рисования Виктор Иванович Бутовский при участии Дмитрия Васильевича Григоровича отобрал на Императорском фарфоровом заводе небольшую коллекцию фарфоровых изделий.

Как следует из рапорта управляющего Императорскими заводами, направленного 12 июня 1866 года в Кабинет Его Императорского величества, «...отобрав в фарфоровом заводе несколько вещей, [В.И. Бутовский и Д.В. Григорович – прим. О.Б.] просили такую коллекцию, которая могла бы показать состояние производства в заводе в разное время, и потом к этой исторической коллекции присоединить еще научно-промышленную коллекцию, которая могла бы ознакомить публику с постепенной обработкой»¹. Директор Императорского фарфорового завода В.А. Ренненкампф, комментируя составленный список предметов, писал: «отобранные вещи частью изделия завода, частью образцовые иностранных фабрик. Всего отобрано вещей и материалов на 1026 рублей 9 копеек»².

К сожалению, списки предметов содержат достаточно скудные описания, и поэтому непросто установить точную связь с конкретными произведениями. Всего же было отобрано около сорока пяти изделий, большую часть которых составили предметы производства Императорского завода³. Составленный список свидетельствует о желании показать разнообразие форм и техник, использовавшихся на мануфактуре, а также разные стилевые направления. Среди произведений упоминаются вазы, в том числе «лампа вазочкой»⁴, бутылочная передача, кувшины, тарелка, чашки чайные и бульонные, кружки, пласт бисквитный с цветочной композицией, пять скульптур, четыре сервиза.

В Указатель художественно-промышленного музея, подготовленный Д.В. Григоровичем в 1868 году, внесены в числе прочих изделия с пометкой «поднесенные Императорским фарфоровым заводом». Из них несколько предметов, относящихся к эпохе правления Екатерины II, а также чашка с блюдцем раннего майсенского производства, имеют достаточно подробные описания [3, с. 43–47], а целый комплекс изделий внесен под общим наименованием: «образцы фарфорового производства Санкт-Петербургского Императорского фарфорового завода» [3, с. 53]. Все те же сведения, включая каталожные номера, можно найти и в Указателе 1881 года, с той единственной разницей, что часть предметов из групповой записи получила более подробное описание.

Попробуем представить, хотя бы умозрительно, какие именно произведения были переданы московскому музею. Исходя из возможностей самого завода и общего состояния его образцовых коллекций на середину XIX века, можно утверждать, что первоначальная задача В.И. Бутовского – «показать состояние производства в заводе в разное время» – вряд ли могла быть осуществлена. Большинство отобранных изделий относилось к периоду правления императоров Николая I и Александра II.

Одним из самых дорогих предметов, судя по ведомости, была «чаша на группе купидонов», оцененная в 250 рублей. К началу 1860-х годов относится исполнение эффектных ваз в форме чаш, кратеров и ваз-ароматниц на скульптурном основании в виде четырех амуров по проектам модельмейстера Императорского фарфорового завода А.К. Шписа. Возможно, в музей был передан похожий предмет. В список изделий, поднесенных к Рождеству 1863 года императрице Марии Александровне, включены близкие по описанию произведения: «чаш для портбукетов на группе купидонов – две, общей стоимостью 475 рублей»⁵.

Пластика была представлена «группой с гитарой бюсквитовой», а также «двумя фигурами бюсквитовыми маленькими и такими же колерованными». С большой долей вероятности, речь идет, опять же, о произведениях А.К. Шписа.

«Группа с гитарой бюсквитовая», вероятнее всего, является скульптурной композицией «Музицирующие кавалер и дама» по модели 1857 года, неоднократно воспроизводившейся в росписи и бисквите.

В состав коллекции музея вошел и «пласт бюсквитовой массы с букетом цветов». Подобные пласти исполнялись в середине XIX века по рецептуре мастера Петра Иудовича Иванова. Основу тонированного бисквита украшали разнообразные букеты, исполненные лепкой от руки из тончайшей фарфоровой массы, секрет которой до сих пор не раскрыт. Самый знаменитый букет⁶, изготовленный для Всемирной выставки в Лондоне 1851 года, но оставленный на заводе, представлен на постоянной экспозиции отдела «Музей Императорского фарфорового завода» Государственного Эрмитажа.

В списке значится «тарелка прорезная с живописью». Более подробное описание можно найти в Указателе 1881 года: «кат. 456. Тарелка фарфоровая, внутри изображение живописью охоты, а поля прорезные с золотом. Произведение Санкт-Петербургского завода. Поднесена Императорским фарфоровым заводом» [2, с. 11]. Вероятно, речь идет о десертной тарелке Охотничьего сервиза, дополнения к основному мейсенскому составу которого изготавливались на Императорском заводе в течение весьма продолжительного времени – от эпохи Екатерины II до периода царствования императора Александра III.

В Указателе 1893 года более подробное описание получили сервизы, переданные Императорским заводом в музей в 1866 году, в частности «сервиз с Гербами» – «10–14. Белый фарфоровый чайный сервиз, состоящий из чайника, сахарницы, полоскательницы, чашки с блюдцем и молочника; украшен позолотой, рельефными узорами и гербами... времени Александра II» [4, с. 38]. На одной из исторических фотографий залов Художественно-промышленного музея, в витрине на нижней полке запечатлен сервиз, визуально подходящий под это определение. Аналогичную форму имеют предметы Банкетного сервиза Аничкова дворца, созданного для великого князя Александра Александровича, будущего императора Александра III (илл. 1). На этой же фотографии, рядом с «сервизом с гербами» можно увидеть предметы другого сервиза Императорского завода, формы которого использовались в 1860-е годы. Возможно, это еще один из сервизов, переданных Императорским фарфоровым заводом в Художественно-промышленный музей в 1866 году [4, с. 39]. Самым известным примером использования этой формы является сервиз с декором по рисункам Лоджий Рафаэля в Ватикане из коллекции ГИМ⁷.

В списке отобранных предметов значится «кувшин, писан в русском стиле» стоимостью 125 рублей. Согласно Указателю 1893 года, на полке рядом с «сервизом с Гербами» располагался «фарфоровый кувшин с крышкой, в русском стиле, украшенный по шейке рядами лепных цветов, покрытых матовым золотом. Туловище расписано розетками и другими орнаментами, исполненными цветной эмалью. Фон покрыт глазурью светло-сиреневого цвета. На носике круглая раскрашенная фигура птицы; на крышке ручка в виде двуглавого орла... времени Александра II» [4, с. 9]. В коллекции ГИМ хранится аналогичный кувшин, без росписи, относящийся к 1860-м годам⁸.

Что касается предметов иностранного производства, переданных в Художественно-промышленный музей, то вероятнее всего эти предметы относятся по времени изготовления к середине XIX века. Образцы изделий западноевропейских фабрик стали собираться на фарфоровом заводе в 1820-е годы – первоначально пре-

имущественно французские, затем мейсенские. В Указателе 1868 года есть следующее упоминание: «образцы разных современных французских фабрик, поднесенные Императорским Санкт-Петербургским фарфоровым заводом» [3, с. 56].

К сожалению, остальные предметы не представляется возможным связать с конкретными изделиями завода.

Помимо собственно фарфоровых произведений, в качестве «научно-промышленной коллекции» были переданы «муфель глиняный, капселей глиняных два, кирпич, блюдец пробных два, форма алебастровая для отливки, коллекция красок из двадцати колеров, коробки с материалами [видимо, составные части фарфоровой массы – прим. О.Б.]»⁹.

Ограниченные возможности завода в плане соблюдения полноты исторической картины коллекции стали, видимо, одной из причин обращения руководства музея к Кабинету или Министерству Императорского двора. В результате мог появиться тот самый «фарфоровый дар императора Александра II»¹⁰.

В последующие годы участие Императорских заводов в жизни учебных заведений технологического и художественного профиля, а также в пополнении музейных собраний (в первую очередь имеющих отношение к той или иной школе), постепенно расширялось.

Приведем несколько примеров. В 1870 году с разрешения императрицы Марии Александровны, несколько предметов Императорских заводов были переданы в Художественно-промышленный музей в Санкт-Петербурге¹¹, созданный по инициативе Д.В. Григоровича при Обществе Поощрения художеств, – как думается, под влиянием недавно открытого музея в Москве. Интересно, что для коллекции этого музея Григорович отобрал предметы, представленные на проходившей в 1870 году в Санкт-Петербурге мануфактурной выставке. Здесь акцент был сделан не на создании исторического контекста, а на стремлении показать современное состояние художественной керамической промышленности.

В начале 1872 года «научные коллекции образцов фарфорового и стеклянного производств» были переданы для создаваемого Музея прикладных знаний при Русском техническом обществе в Соляном городке¹². Очевидно, подобные коллекции были призваны дать представление о технологических основах современного фарфорового и стеклянного производств.

В последней четверти XIX века завод расширяет свои функциональные границы, выходя за рамки чисто придворной художественной мануфактуры, и постепенно становится важной площадкой, научной и художественной базой для представителей художественной промышленности, а также специалистов по вопросам технологий и материалов.

На заводах с успехом работают в качестве инженеров-технологов выпускники Технологического института и Петербургского университета, приглашаются «ученые рисовальщики» (в первую очередь Центрального училища технического рисования барона Штиглица и Школы Общества Поощрения художеств) в качестве художников – авторов эскизов и исполнителей. Командировки сотрудников заводов на выставки и за границу стали регулярными, «дабы они могли видеть, что по специальности каждого из них делается у других, что всего лучше развивает и подготавливает людей для дела»¹³. С середины 1900-х годов учебным процессом в заводских классах будет руководить выпускник Центрального училища технического рисования барона Штиглица Р.Ф. Вильде.

С 1880-х годов в мастерских предприятия регулярно проводятся ознакомительные экскурсии для учащихся разных учебных заведений России, консультации по вопросам технологий и производства. Появляется возможность организации стажировок для отдельных студентов на Императорских заводах. В ежегодных отчетах этим вопросам отводится немалое место. Так, к примеру, в 1900 году «московскому музею прикладных знаний [Политехнический музей – прим. О.Б.] и Санкт-Петербургскому коммерческому училищу были доставлены образцовые коллекции материалов фарфорового и хрустального производств; химической лаборатории Санкт-Петербургского Университета предоставлены необходимые для опытов тарелки первого обжига; Санкт-Петербургскому Центральному училищу технического рисования отпущены некоторые бракованные белые изделия для производства в классах работ. Наконец, Музей и мастерские завода широко открыты для посторонних лиц и учащихся, в числе коих заводы посетили воспитанники Горного института, Николаевской инженерной академии и другие»¹⁴. Как видно, акцент в работе с учебными заведениями был смещен в большей степени от художественной стороны дела к производственной, технологической.

Спрос на упомянутые выше «образцовые коллекции материалов фарфорового и хрустального производств» был большой. Подобная коллекция была отправлена и в Художественно-промышленный музей при Строгановском училище, причем вместе с художественными изделиями. В марте 1902 года директор училища и музея Николай Васильевич Глоба писал в Управление заводами: «...в русском отделе музея имеется богатая коллекция фарфора и стекла Императорских заводов, но лишь включительно до времен Александра II, и совсем нет образцов времен Александра III и ныне царствующего Николая II»¹⁵. Далее Глоба обращается с просьбой «по примеру прошлых лет» пожертвовать музею образцы фарфора и стекла для заполнения существующих лакун. Таким образом, можно предположить, что до 1902 года помимо двух коллекций – переданной Императорским фарфоровым заводом по списку В.И. Бутовского и пожертвованной императором Александром II – иных поступлений изделий казенной мануфактуры в собрание музея не было. Управление заводами выразило согласие и предложило расширить круг отправляемых в Москву художественных изделий «коллекцией материалов, служащих для производства фарфора и хрусталя, а также изделия в полуготовом виде»¹⁶.

Технологическую сторону фарфорового производства представляли: материалы для приготовления фарфоровой массы (различные виды глин, кварца и полевого шпата); материалы для составления глазури; материалы для составления капсельной массы; фарфоровая масса и глазурь в смолотом виде; алебастр для форм; тарелка с образцами муфельных красок. Последовательность изготовления тарелки и чашки наглядно демонстрировали «гипсовая форма для тарелок; тарелка, изготовленная по этой форме и выжженная в малом огне (первый обжиг); то же наполовину глазурированная и выжженная в горновом огне (второй обжиг); гипсовая форма для чашки; гипсовая форма для отминки ручки чашки; фарфоровая чашка с ручкой, отлитая в форме и обожженная (первый обжиг); то же наполовину глазурированное и обожженное в горновом огне (второй обжиг)»¹⁷.

Что же касается художественных изделий, пополнивших коллекцию музея при училище, то часть из них можно проиллюстрировать близкими образцами из коллекции Эрмитажа.



Ил. 2. Медальоны «Первый шаг Александра за пределы России. 1813»,
«Народное ополчение. 1812» (по барельефам Ф.И. Толстого).

1890–1891. Императорские фарфоровый и стеклянный заводы.

Фарфор; крытые подглазурное кобальтом, роспись в технике «rate-sur-rate».

Государственный Эрмитаж. Инв. №№ Мз-И-1515, 1516

Так, фарфор периода царствования императора Александра III демонстрировали предметы в техниках, получивших широкое распространение на рубеже 1880-х – 1890-х годов, в частности ваза с красной глазурью и медальон с живописью в технике *rate-sur-rate* (жидкой белой фарфоровой массой по кобальтовой основе) с изображением Александра I по барельефам Ф.П. Толстого. В коллекции Государственного Эрмитажа сохранилось несколько медальонов из этой серии, исполненных в 1890–1891 годах (илл. 2).

Фарфор периода царствования императора Николая II представляли крупная бисквитная пластика А.Г. Адамсона «Последний вздох корабля» (илл. 3), фигура «Волк», исполненная по модели А.Л. Обера из цветной массы, ваза с подглазурной живописью «Виноград» по модели А.К. Тимуса, а также две тарелки с бирюзовым бортом с изображением амуров для иллюстрации техники надглазурной живописи (илл. 4).

Еще одним вкладом Императорских заводов в пополнение собрания Художественно-промышленного музея при училище стала передача произведений бисквитной пластики в период с 1908 по 1911 год.

В начале XX века, следуя пожеланиям высочайших заказчиков, скульптурное отделение Императорских заводов работало над расширением ассортимента. В виду недостаточного финансирования Управление заводами могло позволить себе приобретение не более одной-двух оригинальных моделей в год, что явно не отвечало потребностям двора. Из работ современных скульпторов приобретались, помимо упомянутых выше произведений А.Г. Адамсона и А.Л. Обера, модели А.В. Вернер, М.Л. Диллон, Н.Л. Аронсона, И.С. Гинцбурга. Бисквитные скульптуры считались наиболее подходящим подарком «для пожалования разным лицам и учреждениям от имени Их Императорских величеств <...> так как представляя

высокую художественную и материальную ценность, легче всего могут быть воспроизведены в достаточном количестве»¹⁸.

В 1903 году директор заводов барон Н.Б. Вольф обратился в Кабинет Его Императорского величества с просьбой разрешить копировать произведения скульптуры, приобретаемые для музея императора Александра III, Императорской Академии художеств и других собраний: «заводы были бы обеспечены моделями работы русских художников, которые <...> признаны наиболее выдающимися из всех появившихся и впредь появляющихся произведений ваятельного искусства, и таким образом не только были бы в состоянии изготовлять необходимое для пожалования от Высочайшего имени количество достойных этой цели изделий, но могли еще снабжать воспроизведениями выдающихся русских работ музеи»¹⁹.

Были налажены контакты с Императорской Академией художеств и Музеем императора Александра III, и в течение нескольких лет из формовочной мастерской Академии заводы получали гипсовые копии с произведений русских скульпторов XVIII–XIX веков и современников, которые в свою очередь служили формами для последующего перевода в бисквит.

В начале 1907 года директор Императорских заводов подготовил список художественных объединений, училищ и музеев, получивший одобрение императора



Ил. 3. Последний вздох корабля.

1902. ИМПЕРАТОРСКИЕ ФАРФОРОВЫЙ И СТЕКЛЯННЫЙ ЗАВОДЫ. АВТОР МОДЕЛИ А.Г. АДАМСОН, ФОРМОВЩИК А.М. ЛУКИН. БИСКВИТ.

Государственный Эрмитаж.

Инв. № Мз-И-1841



Ил. 5. Император Александр II.

1882. ИМПЕРАТОРСКИЙ ФАРФОРОВЫЙ ЗАВОД. АВТОР МОДЕЛИ А.Е. ТИМАШЕВ, ФОРМОВЩИК Ф.Е. ДАЛАДУГИН. ТЕРРАКОТА.

Государственный Эрмитаж. Инв. № Мз-Р-9

Николая II²⁰, куда планировалось передавать бисквитные копии. Предметы были предложены, в том числе, и Художественно-промышленному музею Александра II, на что незамедлительно последовал ответ: «означенные в приложенном списке фарфоровые модели, любезно предложенные в дар Музею, являются весьма желательными, так как пополняют существенный пробел в отделе современного русского фарфорового производства»²¹.

В 1908 году коллекция музея пополнилась одиннадцатью фигурами и тремя бюстами, в 1909 – шестью фигурами и в 1911 году – одной. Почти весь список можно проиллюстрировать аналогичными предметами, сохранившимися в коллекции Государственного Эрмитажа или на исторических фотографиях.

Во-первых, это бюсты императрицы Екатерины II скульптора Ж.Д. Рашетта по модели Ф.И. Шубина, императора Николая I и императора Александра II, созданного по модели А.Е. Тимашева в 1882 году. В коллекции музея Императорских заводов сохранился терракотовый бюст императора (илл. 5). На одном из исторических снимков Художественно-промышленного музея скульптурный портрет Александра II стоит на витрине с произведениями фарфорового завода. Это позволяет датировать фотографию не ранее 1908 года.

Среди переданных бисквитных копий были работы Э.М. Фальконе «Амур угрожающий», Н.С. Пименова «Игра в бабки» и «Мальчик, просящий милостыню», Ф.Г. Гордеева «Прометей, терзаемый орлом». Фигуры «Прометей» и «Амура» также представлены на исторических снимках залов Художественно-промышленного музея, что позволяет точнее датировать фотографии – не ранее 1909 года.

Из произведений скульпторов, работавших в конце XIX – начале XX века, в коллекцию поступили скульптуры А.Г. Адамсона – «Поцелуй волны», «Внимая шепоту моря», «Рождение Венеры»; скульптуры А.В. Вернер «Усталость», «В раздумье», «Отдых», бюст «Мученица»; скульптура М.Л. Диллон «Юность» (илл. 6); бюст Н.Л. Аронсона «Мальчик/мученик»²² (илл. 7), скульптура И.С. Гинцбурга «После купания».

Помимо контактов с музеем в части пополнения собрания, Императорские заводы исполняли заказы собственно Строгановского училища на изготовление необходимых для учебного процесса пособий. В 1914 году директор Н.В. Глоба обратился со следующей просьбой: «Строгановскому училищу действительно необходимо иметь для занятий несколько человеческих белых глазурованных фигурок, в виду чего я покорнейше просил бы Вас сделать распоряжение о высылке мне, на первое время, десяти бракованных, т.к. брак не играет особой роли, белых глазурованных фигурок высотой в 4 вершка [ок. 18 см – прим. О.Б.]»²³. В соответствие с



Илл. 6. Юность.1906.
Императорские фарфоровый
и стеклянный заводы.
Автор модели М.Л. Диллон,
формовщик А.М. Лукин. Бисквит.
Государственный Эрмитаж.
Инв. № Мз-И-1838

этой просьбой Императорские заводы отправили в Москву для учебных целей десять белых фигур народностей России по моделям П.П. Каменского, которые, как известно, выпускались в двух размерах – высотой около 40 и около 20 см. Еще десять белых фигур народностей были отправлены в училище в октябре 1915 года²⁴.

Изучение контактов Императорских заводов с Художественно-промышленным музеем Александра II и Строгановским училищем позволяет расширить знания в части истории пополнения коллекций музея, представить хотя бы виртуально те экспонаты, которые когда-то украшали залы музея, а также осветить важную профессиональную роль, которую играл фарфоровый завод в деле художественно-промышленного образования России.



Ил. 7. Мальчик-мученик. 1904.

ИМПЕРАТОРСКИЕ ФАРФОРОВЫЙ И СТЕКЛЯННЫЙ
ЗАВОДЫ. АВТОР МОДЕЛИ Н.Л. АРОНСОН,
ФОРМОВЩИК П.В. ШМАКОВ.
БИСКВИТ. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ.
Инв. № Мз-И-1849

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Д. 1271. Л. 2.
2. Там же. Л. 3.
3. Точное количество отобранных предметов указать невозможно, поскольку отдельные позиции списка явно подразумевали комплекс изделий (например, сервизы), но в графе «Количество» напротив таких комплексов проставлена цифра «1». Такие же сомнения присутствуют в разграничении предметов по месту производства.
4. Вероятно, речь идет об основании для карсельской лампы.
5. РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Д. 1168. Л. 15об.
6. Государственный Эрмитаж, инв. № Мз-И-663.
7. Государственный исторический музей, инв. № № 13526 фф – 13541 фф.
8. Государственный исторический музей, инв. № 10879 фф.
9. РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Д. 1271. Л. 5об.
10. В 1898 году руководство московского Политехнического музея обратилось в Управление заводов с похожей просьбой – пополнить коллекции образцами материалов фарфорового и стеклянного производств и художественными произведениями. Управляющий заводами Д.Н. Гурьев так объяснил невозможность удовлетворить в полной мере желание руководства музея: «лучшие наши работы из года в год поступают к Их Императорским величествам, и на заводы не возвращаются, а потому я не вижу иного средства удовлетворить справедливую, по моему крайнему разумению просьбу Политехнического Музея, как просить Кабинет Его Величества доложить Его Императорскому величеству ходатайство удовлетворить Музей вещами из запаса Его Величества» (РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 15. Л. 4).
11. РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Д. 1389. Л. 3.
12. РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Д. 1441. Л. 10–11.
13. РГИА. Ф. 468. Оп. 11. Д. 723. Л. 23.

14. РГИА. Ф. 468. Оп. 27. Д. 601. Л. 27.
15. РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (490/2127). Д. 90. Л. 2.
16. Там же. Л. 3.
17. Там же. Л. 21об–22.
18. РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (497/2185). Д. 21. Л. 57об.
19. Там же. Л. 57об–58.
20. РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (562/2428). Д. 20. Л. 183.
21. Там же. Л. 64.
22. Бюст запечатлен на одной из исторических фотографий залов музея, стоящим на витрине с изделиями из фарфора.
23. РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 492. Л. 40.
24. РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 516. Л. 322.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Трощинская А.В.* О малоизвестном «фарфоровом» даре императора Александра II из Гатчинских и Петербургских сервизных кладовых и Монплезира «Музеуму Строгановского училища» // *Виноградовские чтения в Петербурге. Фарфор XVIII – XXI вв.: Предприятия. Коллекции. Эксперты. Материалы международных научно-практических конференций 2007–2009.* – СПб. 2010. С. 240–248.
2. *Указатель Художественно-промышленного музеума при Строгановском центральном училище технического рисования.* – М., 1881.
3. *Указатель Второго отделения Художественно-промышленного музеума при Строгановском училище технического рисования.* – М., 1868.
4. *Указатель Художественно-промышленного музеума при Строгановском училище технического рисования: Отд. [1].* – М., 1893 – 1895.

Н.В. Глоба и И.А. Шляков: к истории сотрудничества Строгановского училища и Ростовского музея церковных древностей

В 1890-х годах началось активное и плодотворное сотрудничество Ростовского музея церковных древностей и, лично, его хранителя И.А. Шлякова (1843–1919) (илл. 1) с московским Центральным (позднее – Императорским) Строгановским училищем технического рисования, которое «концентрировало лучшие в России профессиональные кадры отечественных мастеров декоративно-прикладного искусства» [27, с. 16]. Причины особого «тяготения» друг к другу двух различных учреждений становятся понятными, если учесть, что «истоки так называемого “русского стиля” второй половины XIX в. восходят к работам учащихся и педагогов» Строгановского училища, «к его издательской деятельности», что «первое широкое знакомство зарубежья с искусством Древней Руси» также было связано с этим учебным заведением, которое «утвердило за собой славу собирателя и исследователя русских древностей» [27, с. 17].

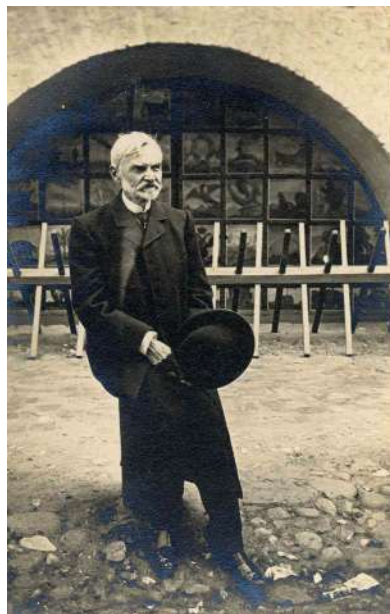
Историко-художественное богатство экспозиции Ростовского музея (илл. 2), архитектура и реставрировавшиеся в конце XIX в. росписи здешних кремлевских церквей, множество художественных «древностей» в храмах города и его окрестностей, обилие предметов старинного крестьянского обихода в деревнях и селах Ростовского уезда и, наконец, давние и прочные традиции местных художественных промыслов (финифть, иконопись, резьба по дереву, гончарное производство,) – все это было созвучно эстетическим критериям и творческим интересам училища. Не последнюю роль в его многолетних связях с Ростовским музеем церковных древностей сыграли и удобство прямого железнодорожного сообщения, и географическая близость Ростова Великого к Москве, а также его расположение по пути к богатым памятниками художественной старины городам Верхнего Поволжья (Ярославль, Романов-Борисоглебск, Углич, Кострома).

Это были годы расцвета училища, которое, оказывая все большее влияние на художественную промышленность в России, получило мировую известность и признание за свои изделия и разработки в ярко выраженном национальном духе, завоевав почетные дипломы, серебряные и золотые медали на многих международных выставках: в Лондоне, Вене, Париже, Петербурге, Филадельфии, Копенгагене, Антверпене. Настоящим триумфом строгановцев стало получение трех Grand Prix на Всемирных выставках 1900 года в Париже и 1911 года – в Тури-

не [27, с. 301–303]. Начавшееся тогда на Западе производство подделок под русские изделия в национальном стиле – своеобразное свидетельство признания и огромной популярности этого направления в декоративно-прикладном искусстве. В такой венок славы, благодаря подробному знакомству строгановцев с художественными древностями Ростова, многолетнему их изучению, копированию и, наконец, использованию в собственных работах, вплетены и отдельные «цветы», выросшие на почве традиционной художественной культуры Ростовских земель.

С другой стороны, приезды в Ростов множества известных и неизвестных сейчас по именам строгановцев, их работа в экспозиции музея, в храмах города и его окрестностей, общение их и переписка с И.А. Шляковым как знатоком местной старины и «гостеприимным хозяином» музея, поступление в 1900–1910-х годах, при его участии и содействии, в Строгановское училище художественно одаренной молодежи из Ростова Великого (В.Н. Горский, П.Ф. Шляков, Александр Андреев, Федор Вин, Михаил Дадаев, Константин Солярский, А.Ф. Алексеев), педагогическая и творческая деятельность в этом городе воспитанников училища (М.С. Горячев, А.И. Звонилкин, А.А. Успенский, Ф.Г. Сергеев, Е.В. Галицкая) – яркие и содержательные страницы местной художественной жизни, еще по-настоящему неизученные и по достоинству не оцененные.

Начало деловых и творческих контактов Строгановского училища с Ростовским музеем было положено выдающимся русским художником и неутомимым общественным деятелем В.В. Верещагиным. Именно на рубеже 1880–1890-х годов он неоднократно бывал в Ростове Великом, активно переписывался с И.А. Шляковым и всячески содействовал воплощению в жизнь выдвинутой им самим идеи создания в Ростове ремесленной школы, которая обеспечивала бы подготовку кадров в традиционных местных промыслах на высокохудожественном и новом технологическом уровне [11, с. 221]. Уже в ноябре 1890 года Верещагин, озабоченный программой обучения в этой школе и приобретением для нее художественных пособий, рекомендует Шлякову: «Непреренно учите рисовать учеников резчиков. Ф.Ф. Львов – директор Строгановского училища не откажет дать Вам оригиналов и моделей. Обращайтесь к нему от моего имени, если хотите» [11, с. 222]. Федор Федорович Львов (1820–1895) – знакомый Верещагина еще со времен его учебы в петербургской Академии художеств в 1860-х годах, когда Львов состоял там в ответственной должности конференц-секретаря [27, с. 100]. К ноябрю 1892 года ему удается договориться об открытии в Ростове рисовального и ремесленно-художественного класса под эгидой московского Строгановского училища. Василий Васильевич сообщает об этом ярославскому губернатору: «Федор Федорович Львов,



Ил. 1. И.А. Шляков в Ростовском КРЕМЛЕ. Ок. 1910. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК «РОСТОВСКИЙ КРЕМЛЬ»

директор Строгановского училища, собственно властью откроет в Ростове рисовальный класс с отделением резьбы и золочения. <...> Верьте, что Вы кончите дело в одно свидание с Ф.Ф. Львовым, как только побываете в Москве или снесетесь с ним из Ярославля...» [11, с. 224]. В это время Строгановское училище одно за другим учреждало под своим руководством бесплатные рисовальные классы, в том числе, при городских училищах, которые «пользовались большой популярностью среди ремесленников, интеллигенции, женщин, учащихся средних школ, художников, которые почему-либо не могли систематически учиться». [27, с. 125] Но хотя тогда в Ростове идею открытия рисовальных классов под эгидой Строгановского училища осуществить не удалось, начавшиеся контакты строгановцев с Ростовским музеем не прекратились, а, напротив, получили свое развитие.

Не позднее конца мая 1892 г. началась совместная работа училища и музея по подготовке V выпуска издания «Мотивы орнаментов, снятых со старинных русских произведений», осуществлявшегося училищем с 1887 г. и предназначавшегося для учебных и практических целей [10, с. 41, 56; 27, 118–119]. Организация этой работы со стороны музея проводилась непосредственно И.А. Шляковым [12, л. 109 об.]. Зарисовки орнаментов с музейных экспонатов для репродуцирования делались выпускником и преподавателем Строгановского училища И.В. Барковым (годы жизни не установлены) и учеником старшего класса того же учебного заведения Н.Н. Соболевым (1874 – после 1964), специализировавшимся тогда по тканям – будущим знаменитым художником текстиля, профессором, доктором искусствоведения, автором научных исследований «Художественные ткани Древней Руси» (1911), «Набойка в России» (1912) и др. [27, с. 119].

При посещении Ростова 25 июля 1894 года его директором Ф.Ф. Львовым и И.В. Барковым в музейную библиотеку будут подарены изданные училищем «Мотивы орнаментов, снятые со старинных русских произведений». Тогда же, по предложению И.А. Шлякова, «за сотрудничество по изданию древнерусских орнаментов, находящихся в Ростовском музее», оба художника получили почетное звание его «членов-сотрудников» [10, с. 41]. Согласно одному из документов, уже к 1897 г. в музее Строгановского училища «составился довольно богатый отдел копий (в слепках) с древних художественных памятников Ростовского музея» и тогда же был издан их каталог [16, л. 41].

Сотрудничество Ростовского музея со Строгановским училищем получает интенсивное развитие на рубеже XIX–XX веков и продолжится в художественной жизни Ростова 1900–1910-х годов. Ранее неизвестные документы свидетельствуют об исключительной роли в этом сотрудничестве Н.В. Глобы и И.А. Шлякова. А начало ему было положено 8 июня 1899 года, когда Шляков принял в Ростовском музее



Ил. 2. Экспозиция Белой палаты Ростовского музея церковных древностей. 1911.

Фото С.М. Прокудина-Горского.
Библиотека Конгресса США



Илл. 3. Здание Ростовского училища, в котором располагался Ремесленный класс. 1913. Собрание К.В. Костюченко (Ярославль). Публикуется впервые

большую делегацию Строгановского училища – директора Н.В. Глобу, преподавателей С.В. Ноаковского, А.Ф. Гартвига и А.И. Калишевского, что зафиксировано их подписями в Книге посетителей Ростовского музея церковных древностей. С ними вместе в Ростов приехали 29 студентов-строгановцев¹. [12, л. 137–137 об.]. Один из приехавших тогда студентов М.С. Горячев по рекомендации Н.В. Глобы в 1902 году вновь приедет в Ростов, уже в качестве преподавателя (об этом – ниже).

В свой первый приезд в Ростов летом 1899 года Н.В. Глоба посетил не только кремль и музей, но и Ремесленный класс рисования, иконописи, резьбы и позолоты по дереву, открытый годом ранее, 12 ноября 1898 года при Ростовском музее церковных древностей, но в здании городского четырехклассного училища на ул. Покровской (илл. 3)². Факт непосредственного знакомства Глобы с условиями преподавания в ростовской Ремесленной школе засвидетельствовал, в частности, И.А. Шляков в своем письме от 5 ноября 1899 года известному художнику-педагогу, автору собственной методики обучения рисованию Д.И. Хмельницкому: «...приезжавший сюда (в Ростов – Е.К.) недавно директор Строгановского Центрального училища рисования Н.В. Глоба после осмотра школы нашей дал лучшие о ней отзывы, найдя поставленное в ней дело преподавания графических искусств весьма удовлетворительным» [24, л. 1 об.].

Эта встреча положила начало как официальной, так и личной переписке Н.В. Глобы с И.А. Шляковым. В настоящее время выявлено 6 датированных 1900–1914 годами писем Николая Васильевича к хранителю Ростовского музея, а также другие свидетельства их общения и сотрудничества, хранящиеся ныне в Государственном музее-заповеднике «Ростовский кремль», Государственном архиве Ярославской области и его Ростовском филиале.

Вскоре после посещения Ростова Н.В. Глоба обратился к архиепископу Ярославскому и Ростовскому Ионафану с официальной просьбой, которая, в случае ее исполнения, могла бы существенно ущемить права Ростовского музея, в значительной степени уменьшив возможности его собирательской деятельности. Дело в том, что с начала существования музея, ему было предоставлено право отбирать в храмах и монастырях Ярославской епархии предметы старины, не использовавшиеся в богослужении, для безвозмездной передачи в музейную коллекцию. Скорее всего, по незнакомству с этим обстоятельством и желая пополнить ценными подлинниками произведений церковного искусства музей Строгановского училища, Н.В. Глоба прямо предложил архиепископу предоставить училищу права на приобретение в епархии художественных ценностей.

В письме на бланке «Директор Строгановского Центрального училища технического рисования» с исходящим № 680 от 24 июня 1899 года Н.В. Глоба сообщил Ионафану, архиепископу Ярославскому и Ростовскому следующее: «Обозревая с научной целью в первой половине сего месяца, совместно со старшими учениками вверенного мне училища храмы г. Ярославля и некоторых других городов Ярославской губернии между прочим встретил много предметов древней церковной утвари, которые за своею ветхостью вышли уже из употребления, но вместе с тем представляют несомненно весьма важный интерес для задач художественно-промышленного музея Императора Александра II в Москве.

Означенный музей, состоя при Строгановском училище имеет своим назначением содействовать образовательным задачам сего училища, а также распространения художественно-промышленных знаний и развитие художественного вкуса как в обществе, так и в рабочих классах.

Русский отдел этого музея обладает довольно значительным собранием памятников Русского искусства, дальнейшее обогащение его замечательными по изяществу и еще более по оригинальности памятниками старины, главным образом предметами древнерусского церковного искусства весьма желательно, тем более что все такие вещи служат драгоценным пособием художеству в его применении к промышленности и в частности учащимся, при композиции рисунка церковной утвари в самобытном художественном стиле.

В виду изложенного прошу почтительно просить Ваше Преосвященство не отказать в милостивейшем архипастырском разрешении Музею Императора Александра II в Москве приобрести за плату с согласия причтов предметы древнецерковного искусства, которые за ветхостью вышли уже из употребления» [2].

Владыка Ионафан не стал единолично принимать решение по этому вопросу, копия письма Н.В. Глобы вместе с отношением Ярославской консистории № 8/08 от 10 сентября 1899 года была направлена в Ростовский музей, откуда последовало решительное возражение: «Комитет Ростовского музея церковных древностей <...> имеет честь сообщить, т.к. древние церковные предметы, вышедшие из употребления в пределах Ярославской епархии по предложению Высокопреосвященного Ионафана, сделанным им духовным лицам при самом основании музея в 1883 г. должны поступать не иначе как в Ростовский музей, который и основан с тою целью <...>, а не продаваться причтом» [15].

Однако произошедшее недоразумение не омрачило отношений Глобы и Шлякова, о чем свидетельствует, в частности, личное письмо Николая Васильевича хранителю Ростовского музея, датированное 9 ноября 1900 года: «Глубоко ува-

жаемый Иван Александрович. Исполняя Ваше желание, для меня обязательное, спешу уведомить Вас, что бывший ученик вверенной Вам школы (имеется в виду Ремесленная школа – Е.К.), Федор Вин³, принят в общежитие училища на полное содержание бесплатно. Теперь ему остается только хорошо себя вести и учиться и благодарить Бога, что Вы, Иван Александрович, о нем хлопотали. Я счастлив, что исполнил Ваше желание поместить бывшего Вашего ученика и тем дал ему возможность продолжать свое художественное развитие, так прекрасно начатое в Ростове Великом в Вами организованной школе. Примите уверение в глубоком уважении Вашего, Иван Александрович, покорного слуги» [3]. Это небольшое очень теплое письмо, весьма содержательно. Оно свидетельствует не только о приятных отношениях Глобы и Шлякова, но и о высокой оценке Н.В. Глобой подготовки в ростовской Ремесленной школе, а также о приеме по ходатайству И.А. Шлякова на бесплатное обучение в Строгановское училище талантливых подростков, как тогда говорили, «недостаточного состояния».

Следующее по хронологии письмо Н.В. Глобы, датированное 4 февраля 1902 года, представляет собой благодарность за избрание его 30 декабря 1901 года в действительные члены Ростовского музея «за сочувствие целям и задачам музея» [16]. «Будучи весьма польщен сим избранием, – обращается он к Ивану Александровичу, – имею честь покорнейше просить Вас передать Комитету музея мою глубочайшую благодарность и искреннейшее пожелание ему успехов по собиранию и хранению предметов древнерусского зодчества» [4].

Дважды, в 1902 и 1905 гг., Н.В. Глоба рекомендовал выпускников Строгановского училища в качестве преподавателей ростовской Ремесленной школы. Так, 15 сентября 1902 года Комитет Ростовского музея церковных древностей в своем заседании рассмотрел отношение Н.В. Глобы, в котором на должность учителя искусств в Ремесленной рисовальной школе он рекомендует ученого рисовальщика М.С. Горячева. К сожалению, само письмо Н.В. Глобы не сохранилось, о нем лишь известно из протокола упомянутого заседания Комитета Ростовского музея [17]. Вскоре, а именно 29 сентября 1902 года М.С. Горячев приступит к исполнению обязанностей учителя искусства Ремесленной школе при Ростовском музее церковных древностей, а также учителя искусств Мариинской женской гимназии [13].

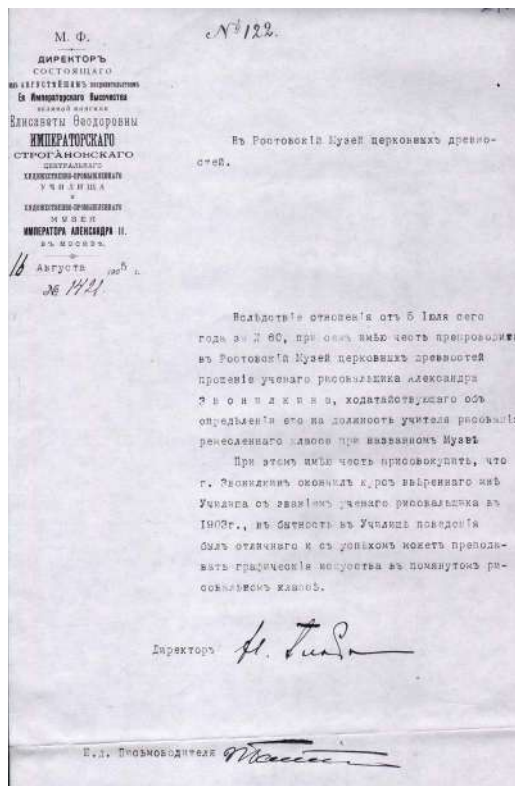
В архиве музея сохранилась копия письма за подписью И.А. Шлякова Н.В. Глобе, датированная 5 июля 1905 года, в котором Иван Александрович просит порекомендовать педагога в Ремесленный класс из числа выпускников Строгановского училища и достаточно подробно рассказывает об условиях работы: «Преподаватель вверенного Ростовскому музею ремесленного класса рисования, иконописи, резьбы и позолоты по дереву Н.В. Роговицкий распоряжением Г. Попечителя Московского учебного округа от 19 октября 1904 г. за № 23305 назначен учителем рисования в Арзамасское реальное училище. А посему Комитет Ростовского музея имеет честь обратиться к Вашему Превосходительству с покорнейшей просьбой порекомендовать лицо, способное для занятия вышеозначенной должности.

Жалованье для учителя рисования в этом классе определено 420 руб. в год. Кроме этого, учитель рисования в этом классе может преподавать рисование с каллиграфией в Ростовском городском четырехклассном училище, на что отпускается 150 и 120 руб. добавочного содержания от казны и затем, состоя в должности учителя вышеупомянутого городского училища, он может пользоваться правом государственной службы» [18].

Н.В. Глоба и на этот раз откликнулся на просьбу И.А. Шлякова, и 16 августа 1905 года он отправил в Ростов письмо следующего содержания: «Имею честь препроводить в Ростовский музей церковных древностей прошение ученого рисовальщика Александра Звонилкина <...> При этом имею честь присовокупить, что г. Звонилкин окончил курс вверенного мне училища со званием ученого-рисовальщика в 1903 г., в бытность в Училище поведения был отличным и с успехом может преподавать графические искусства в упомянутом рисовальном классе» [5] (илл. 4). К сожалению, прошение А.И. Звонилкина, при этом письме «препровожденное», не сохранилось. Однако, процитированная переписка Шлякова и Глобы свидетельствует о том, что Звонилкин был приглашен в Ростов прежде всего, в качестве преподавателя Ремесленного класса, в котором он проработал с 1905 по 1909 год [23, л. 19, 34 об.]. Одновременно Звонилкин стал «учителем искусств» в Ростовском городском четырехклассном училище, откуда уволился в сентябре того же 1909 года в связи «с переходом на службу в местную мужскую гимназию», о чем известно из сохранившейся копии письма И.А. Шлякова Н.В. Глобе [26, л. 296] (илл. 5).

Факт личного участия Н.В. Глобы в судьбе А.И. Звонилкина, дата и цель его приезда в Ростов остались неизвестными В.Ф. Пак, автору статьи о творчестве художника. Утверждение, что А.И. Звонилкин «сначала преподавал рисование в общеобразовательных школах города, затем в Ремесленном классе рисования, иконописи и резьбы по дереву в 1907–1910-е гг.» дано без ссылки на источники и является ошибочным [21, с. 396].

Так, по рекомендации Глобы, в Ростов для работы в Ремесленной школе прибыл выпускник Строгановского училища А.И. Звонилкин (1883–1938), которому суждено было сыграть значительную роль в художественной жизни не только города, но, пожалуй, и страны. Так, среди учеников Звонилкина необходимо назвать таких видных представителей русского изобразительного искусства XX века как ленинградский график Г.Д. Епифанов (1900–1985), выдающийся художественный критик В.И. Костин (1905–1991), оба упомянули своего первого учителя рисования в воспоминаниях [9, с. 362; 20, с. 97], известный советский живописец Р.Н. Галицкий



Илл. 4. Письмо Н.В. Глобы И.А. Шлякову с рекомендацией выпускника Строгановского училища А.И. Звонилкина. 1905.

Государственный музей-заповедник
«Ростовский кремль». Публикуется впервые

(1920–1979) и Ю.А. Волков (1919–1990), автор кандидатской диссертации «Приемы цветового убранства русской архитектуры XVI–XIX веков», член Союза архитекторов и Союза художников СССР, участник 28 выставок московских художников и свыше 20 – персональных, профессор академической живописи Московского Высшего Художественно-промышленного училища (б. Строгановского).

В 1911 г. Н.В. Глоба еще раз посетил Ростов, что зафиксировано его собственноручной записью в Книге посетителей музея: «1911 июня 24–25 обозревал музей Николай Васильевич Глоба, директор Строгановского училища» [14, л. 157]. К этому же году относится и письмо Николая Васильевича, в котором он благодарит Шлякова за вклады в Музей и Библиотеку Строгановского училища: «Позвольте еще раз принести Вам от имени вверенного мне Императорского Строгановского училища и Музея Императора Александра II самую искреннюю и теплую благодарность за новое Ваше пожертвование, записанное в инвентари Музея и библиотеки Училища за № 4399–4403 и в библиотеку 9093–9101. Да позволено мне будет лишний раз отметить Ваше сердечное отношение к училищу и музею, Ваше радушие и участие, с которым Вы всегда встречаете питомцев Строгановского училища, в лице Вашем воочию видим яркий и благородный пример служения родине, умелого и преданнейшего хранителя ее старины на пользу и славу ее будущности» [6]. К сожалению, установить какие именно предметы и книги были переданы Шляковым в музей и библиотеку Строгановского училища в настоящее время не удалось. Известно лишь, что среди этих даров были «фотографические снимки коллекций» Ростовского музея [19]. Эти и другие экспонаты училищного музея предназначались не только для ознакомления учеников и преподавателей с памятниками русской старины, но служили образцами для новых изделий в соответствующем стиле.

Н.В. Глоба не оставался в стороне и от непосредственных музейных проблем своего ростовского сподвижника. Так, в письме от 15 сентября 1912 года № 2282 Николай Васильевич порекомендовал Шлякову К.Н. Горского в качестве автора живописного портрета Филарета Никитича для экспозиции Ростовского музея. «Милостивый Государь Иван Александрович. В ответ на письмо от 11 сего сентября, имею честь уведомить Вас, что для снятия точной копии для Ростовского Музея Древностей с находящегося в Ростовском Спасо-Иаковлевском Монастыре портрета Всероссийского патриарха Филарета Никитича Романова всецело могу рекомендовать Вам известного в Москве художника, преподавателя Московского Училища Живописи, Ваяния и Зодчества и вверенного мне Училища Константина Николаевича Горского, прекрасные картины которого из эпохи Петра I, исполненные им по Высочайшему заказу, находятся в Царскосельском дворце. Цену за труд по выполнению копии с вышеупомянутого портрета г. Горский определяет в 300 р. – Если Вам подойдут эти условия, то прошу Вас выслать на имя Училища помянутый портрет. За полную сохранность его, точность снятой (об.) копии с



Ил. 5. А.И. Звонилкин. 1909. ФРАГМЕНТ ГРУППОВОЙ ФОТОГРАФИИ ПЕДАГОГОВ И СТРОИТЕЛЕЙ РОСТОВСКОЙ МУЖСКОЙ ГИМНАЗИИ. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК «РОСТОВСКИЙ КРЕМЛЬ»

него и своевременность исполнения заказа вполне могут поручиться. Примите, Милостивый Государь, уверение в моем совершенном к вам уважении и глубокой преданности. Вашего покорного слуги Н. Глоба» [7]. К сожалению, как высокая цена данного заказа, так и условие присылки в Москву оригинала портрета, оказались для музея неприемлемыми.

Интерес представляет датированное февралем 1914 года письмо Н.В. Глобы Шлякову, в котором он, «зная сердечную отзывчивость и неизменно доброе отношение» к Училищу и его учащимся, просит Ивана Александровича принять 17–18 февраля 1914 года 50–55 студентов в сопровождении 2–3 педагогов и организовать для них не только экскурсию по кремлю и Ростову, но и бесплатное проживание и «обед и чай за небольшое вознаграждение» [8]. Известно, что И.А. Шляков не раз устраивал подобные встречи преподавателям и студентам Строгановского училища, что, в частности зафиксировано в Книге посетителей Ростовского музея (илл. 6). При этом, совершенно очевидно, что организовать подобные приемы значительного количества людей, было не так-то просто. Что касается данного случая, то осуществилась ли упомянутая в письме Глобы экскурсия, установить не удалось. Возможно, что-то могло прояснить зафиксированное в перечне дел Ростовского музея письмо Н.В. Глобы от 6 марта 1914 года № 610, но оно не сохранилось.

И, наконец, последнее выявленное к настоящему времени документальное свидетельство о сотрудничестве И.А. Шлякова и Н.В. Глобы. Это письмо выпускника Ростовского класса Ремесленной школы Александра Алексеява, который в своем письме И.А. Шлякову от 16 сентября 1914 г. сообщает, в частности, следующее: «Ваше письмо обо мне Ник. Вас. Глобе передал. Он видимо был рад Вашему письму и много меня о Вас расспрашивал и о Вашем здоровье. Я был представлен Николаю Васильевичу Ив. Ив. Вороновым (личность не установлена – Е.К.), который довел меня к нему и рекомендовал. Николай Васильевич принял меня благодаря Вашему письму любезно и записал в число учащихся. В настоящее время учение началось и я прилежно занимаюсь» [1, л. 1]. Данное письмо также свидетельствует о продолжавшемся сотрудничестве Ростовского музея церковных древностей со Строгановским училищем, а также добрых и, без преувеличения, сердечных отношениях И.А. Шлякова и Н.В. Глобы. Что касается самого А.Ф. Алексеява (ок. 1893 г.р.), то настоящее время и нем почти ничего не известно. Сохранилась лишь одна его ученическая работа времен обучения в ростовском Ремесленном классе (илл. 7).

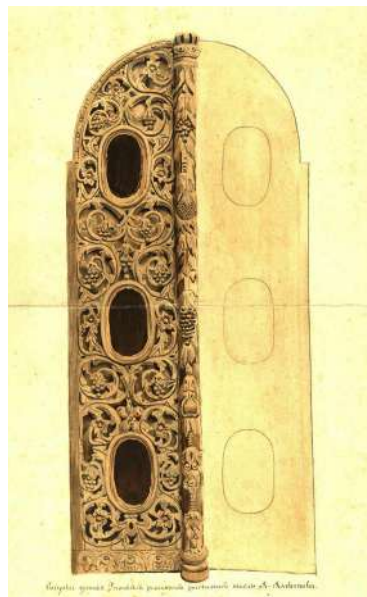


Илл. 6. Запись экскурсантов из Строгановского училища в Книге посетителей Ростовского музея церковных древностей. 1901. Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль»

Процитированные выше архивные документы, при всей их частности, освещают роль сотрудничества Ростовского музея и крупнейшего в России училища прикладного искусства в развитии художественно-промышленного образования России.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Книга Белой палаты, находящейся в кремле Ростова. Р-866. Л. 137об. Из 29 подписей удается определенно прочитать 18 фамилий, в большинстве с инициалами, иногда – с полными именами: Василий Котов, Петр Степанов, А. Кальнинг, М. Горячев, Иванов, Н. Моргунов, И.Н. Гаврилов, Н. Стрельцов, Морозов, В. Фохин, Б. Попов, М. Смирнов, И. Нивинский, К. Скороходов, И. Сливочников, В. Шведов, С. Денисов, В. Бродовский.
2. Благодарю К.В. Костюченко (Ярославль) за предоставление единственного на сегодня известного революционного изображения здания Ростовского городского училища, в котором располагался Ремесленный класс.
3. Даты жизни и судьба Ф. Вина не установлены. Известно, что он был сыном ростовской мещанки, учился в Ростовском четырехклассном училище и одновременно посещал Ремесленный класс, где делал большие успехи. Его ученические работы были представлены на выставке «Северный край», состоявшейся в Ярославле в 1902 году [22, л. 45].



Ил. 7. Рисунок А. Алексеева, ученика Ростовской ремесленной школы, впоследствии – учащегося Строгановского училища. Нач. 1910-х. Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль». Публикуется впервые

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Алексеев А.Ф. Письмо И.А. Шлякову от 16.09. 1914. // ГАЯО. Фонд И.А. Шлякова (ф. 693). Оп. 1. Д. 145. Л. 1–2.
2. Глоба Н.В. Письмо Ионафану, архиепископу Ярославскому и Ростовскому, от 24.06. 1899. Копия, сделанная в Ярославской консистории не позднее 10.09. 1899. // ГМЗРК. ОРКРАМ. А-45. Л. 90.
3. Глоба Н.В. Письмо И.А. Шлякову от 9.11. 1900. // ГАЯО. Фонд И.А. Шлякова (ф. 693). Оп. 1. Д. 225. Л. 1.
4. Глоба Н.В. Письмо И.А. Шлякову от 4.02. 1902. // ГМЗРК. ОРКРАМ. А-47. Л. 68.
5. Глоба Н.В. Письмо И.А. Шлякову от 16.08. 1905. // ГМЗРК. ОРКРАМ. А-52. Л. 246.
6. Глоба Н.В. Письмо И.А. Шлякову от 1911. // ГМЗРК. ОРКРАМ. А-56. Л. 401.
7. Глоба Н.В. Письмо И.А. Шлякову от 15.09. 1912. // ГМЗРК. ОРКРАМ. А-61. Л. 222-222 (об).
8. Глоба Н.В. Письмо И.А. Шлякову, февраль. 1914. // ГАЯО. Фонд И.А. Шлякова (ф. 693). Оп. 1. Д. 225. Л. 3.
9. Ким Е.В. Г.Д. Епифанов и его «Воспоминания» // Сообщения Ростовского музея. Вып. XII. – Ростов, 2002. С. 340–376.
10. Ким Е.В. И.А. Шляков и художественная жизнь в Ростове в конце XIX – начале XX веков. Ч. 1 // История и культура Ростовской земли. – Ростов, 2003.

11. Ким Е.В. В.В. Верещагин и открытие в Ростове Великом Ремесленного класса рисования, иконописи, резьбы и позолоты по дереву // Русское искусство Нового времени. Сб.ст. Вып. 15. – М.: Памятники исторической мысли, 2013. С. 221–227.
12. Книга посетителей Ростовского музея церковных древностей за 1883–1899 годы // ГМЗРК. ОРКРАМ. Р-866.
13. Книга посетителей Ростовского музея церковных древностей за 1900–1905 годы // ГМЗРК. ОРКРАМ. Р-867.
14. Книга посетителей Ростовского музея церковных древностей за 1905–1912 годы // ГМЗРК. ОРКРАМ. Р-868.
15. Комитет Ростовского музея церковных древностей. Письмо в Ярославскую консисторию после 10.09. 1899. // ГМЗРК. ОРКРАМ. А-45. Л. 91.
16. Комитет Ростовского музея церковных древностей. Протокол заседания от 30.12.01. 1901. // ГМЗРК. ОРКРАМ. А-47. Л. 51.
17. Комитет Ростовского музея церковных древностей. Протокол заседания от 15.09. 1902. // ГМЗРК. ОРКРАМ. А-50. Л. 66.
18. Комитет Ростовского музея церковных древностей. Протокол заседания от 5.07. 1905. // ГМЗРК. ОРКРАМ. А-52. Л. 230.
19. Комитет Ростовского музея церковных древностей. Справка. 1911. // ГМЗРК. ОРКРАМ. А-56. Л. 11.
20. Костин В.И. Кто там шагает правой? Главы из первой части воспоминаний. // Панорама искусств-3. – М., 1980. С. 94–120.
21. Пак В.Ф. Выпускник Императорского Строгановского училища Александр Иванович Звонилкин – видный деятель искусства Ростова Великого первой трети XX в. // Академик Императорской Академии художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище. – М., 2012. С. 395–402.
22. Ростовская ремесленная школа. Отчет о работе школы за 1901–1902 годы // РФ ГАЯО. Ф. 60. Оп. 1. Ед. хр. 2.
23. Ростовская ремесленная школа. Приходо-расходная книги за 1903–1917 годы // РФ ГАЯО. Ф. 60. Оп. 1. Ед. хр. 1.
24. Шляков И.А. Письмо Д.И. Хмельницкому от 05.11. 1899. // ГАЯО. Фонд И.А. Шлякова. Ф. 693. Оп. 1. Д. 134. Л. 1–2.
25. Шляков И.А. Письмо Н.В. Глобе от 5.07. 1905. Копия И.А. Шлякова того же времени // ГМЗРК. ОРКРАМ. А-52. Л. 230.
26. Шляков И.А. Письмо Н.В. Глобе от 26.08. 1909. Копия И.А. Шлякова того же времени // ГМЗРК. ОРКРАМ. А-55. Л. 296.
27. Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища. – М., 2002.

С.М. Передера

К ВОПРОСУ О СОТРУДНИЧЕСТВЕ И.Ф. БАРЩЕВСКОГО СО СТРОГАНОВСКИМ УЧИЛИЩЕМ: МОДЕЛИ И ФОТОГРАФИИ

«...Но для того, чтобы создать национальный стиль необходимо было опереться на художественные формы уже найденные нашими предками, напомнить о них...» [13, с. 59]

Начиная с первой половины XIX века в России постепенно формируется устойчивый интерес к национальным корням, который усиливается к 1860–1870 годам. В это время увеличивается роль общественных музеев, растет интерес к коллекционированию предметов русской старины. [13, с. 57, 58] О национальных источниках в искусстве говорил первый директор Строгановского училища В.И. Бутовский¹. [13, с.59, 90, 91]. В.В. Стасов считал, что русская орнаментика несет «...особый характер, а поэтому представляет желанный, драгоценный материал для <...> художников...» [11, с. 75].

Этой же задаче, развивать национальное в искусстве, служили художественно-промышленные училища и основанные в них музеи². Один из идеологов художественно-промышленного образования Д.В. Григорович говорил: «Главная, основная цель художественно-промышленного музеума заключается в том, чтобы знакомить все классы русского общества со всеми родами искусства, в непосредственном их применении к изделиям промышленности...» воспитывая этим вкус, как изготовителей, так и потребителей этих изделий прикладного искусства³. [13, с. 255]

В музеях, библиотеках, в частных собраниях проходят выставки русских древностей⁴, появляются тематические издания, знакомящие публику с древнерусским искусством, национальными корнями⁵.

Иван Федорович Барщевский (1851–1948) – ярчайший представитель национального направления в русском искусстве, получил известность как первый фотограф-профессионал, системно занимавшийся съемкой древних памятников архитектуры с интерьерами, предметов церковной утвари и народного искусства. Его снимки отличалась техническим совершенством, большим вниманием к деталям и послужили его современникам первоисточником для изучения древнерусского искусства [8, с. 153]. Съемка Барщевского, получившая высокую оценку еще при жизни автора, использовалась во многих научных изданиях⁶ [17, л. 71]



Ил. 1. Выставка «Резьба по дереву XV–XVIII веков» в «Коломенском».

На фотографии модель надпрестольной сени работы Барщевского в разделе «Резьба ростовско-ярославских мастеров». Фотография И.Ф. Барщевского. 1935–1940 годы. МГОМЗ

Ил. 2. Выставка «Московская архитектура XVI–XVII вв.» в церкви Вознесения Господня в Коломенском. На фотографии два макета – храмы XVI века: церковь Усекновения Главы Иоанна Предтечи в Дьякове и церковь Косьмы и Дамиана в Муроме, выполненных И.Ф. Барщевским в 1880–1890-е годы. Фотография И.Ф. Барщевского. 1935 год. МГОМЗ

Помимо фотографии Барщевский участвовал в музейной деятельности Ярославля, Смоленска, Москвы. Будучи знатоком древнерусского искусства, членом различных научных обществ⁷, Барщевский сотрудничал с такими деятелями культуры и науки как В.В. Стасов, И.Е. Забелин, А.С. и П.С. Уваровы, А.И. Кельсиев, В.В. Суслов, А.М. Павлинов, М.Я. Виллие, Н.В. Султанов, Н.П. Кондаков, М.Е. Месмахер, Д.В. Григорович, Н.П. Собко, Н.В. Глоба, К.М. Тенишева, С.В. Малютин. Между тем, такая сторона творчества Барщевского как моделирование оставалась в тени. Известно, что Барщевский сотрудничал с музеями и учебными заведениями по всей России⁸. Целью данной статьи является исследование творческого направления Барщевского – моделирования в культурно-историческом контексте.

В музей-заповедник «Коломенское» с 1929 по 1933 годы поступил ряд предметов работы Ивана Федоровича Барщевского – копии памятников древнерусского искусства, образцы орнаментов и архитектурные модели, переданные из Исторического и Политехнического музеев, Центральных реставрационных мастерских и других учреждений. Среди них модель надпрестольной сени церкви Ильи Пророка в Ярославле, фрагменты отливок орнаментального декора, образцы резного орнамента фасадов древнерусских храмов, модели архитектурных памятников⁹. Изготовленные в масштабе копии выполнены из дерева, картона, папье-маше, с использованием гипсовых отливок, каучука, металла с резным и расписным декором¹⁰. Модели отличались предельной точностью исполнения. Вышеперечисленные памятники хранились и экспонировались в музее «Коломенское» в 1930-х годах на выставках, посвященных древнерусскому зодчеству¹¹ [3, с. 48-56; 17, л. 19;

19, л. 1–5; 20, л. 13] (илл. 1–2). Барщевский работал реставратором в музее «Коломенское» с 1933 по 1938 годы, продолжая сотрудничество с музеем до конца дней. [9; с. 112–114] (илл. 3).

Часть памятников поступила в музей «Коломенское» в 1929 году из закрывшегося Архитектурного отдела Политехнического музея¹². В Политехнический музей работы И.Ф. Барщевского поступили в 1923 г. из музея «бывшего Строгановского училища», расформированного после 1918 года. Это «Модель надпрестольной сени церкви Ильи Пророка в Ярославле»¹³, «Модель церкви Вознесения в Коломенском»¹⁴, образцы ярославских памятников: «колонки, фризочки, арочки» – фрагменты резьбы моленых мест и порталов царских врат Ярославской губернии¹⁵. Копии в уменьшенном формате выполнены в основном из дерева, тонкой резной работы, окрашены в соответствии с оригиналами. В 1929 году памятники были переданы в музей «Коломенское» и Государственный Исторический музей.

Ярким образцом модельного искусства, выполненного для Строгановского училища, является, хранящаяся в музее «Коломенское» копия в четверть величины оригинала – надпрестольной сени середины XVII века из церкви Ильи Пророка в Ярославле¹⁶ [6, с. 18–22].

Макет надпрестольной сени выполнен из липы и хвойных пород. Высота – 150 см, ширина и глубина – 66 и 65 см соответственно (илл. 4). Многоярусная конструкция состоит из квадратного основания с резными подзорами. На нем находится восьмигранник, с шатровым завершением, декорированный рядами кокошников. Венчает конструкцию главка с крестом. Макет крепился с помощью четырех цепей к потолку.

Модель сени преимущественно состоит из деревянных деталей, декорированных тонким ажурным орнаментом, исполненным в технике сквозной и глухой «рези». Несколько филенок мелкой глухой резьбы изготовлены методом отливки из гипса, часть является аппликацией из картона, бумаги и целлулоида. Все детали окрашены гуашью и красками на основе бронзового и алюминиевого металлического порошка.

Как и оригинал, сень украшена плоскорельефной резьбой ренессансного типа, характерной для первой половины – середины XVII века [2, с. 32]. В растительный орнамент резьбы вплетаются символ милосердия – пеликан с птенцами, а также гербовый двуглавый орел и райская птица «Сирин», размещенная в резном навершие четверика. На внутреннем своде, «небе», изображен Спаситель, окруженный рядами серафимов.

Модель воссоздана с абсолютной точностью. На резном пояске четверика дактилирующая надпись: «ЛЕТО 7165 (1657) Г[О]ДУ ЗДЕЛАНА СΙΑ СЕНЬ В Ц[Е]РКОВЬ СВ[Я]ТАГО СЛАВНАГО ПРОРОКА И Б[О]ГОВИДЦА ИЛЬИ...»



Ил. 3. И.Ф. Барщевский за реставрацией моделей в Коломенском. Фотография. 1946 год. МГОМЗ

Первое упоминание об этом предмете встречается в «Указателе Художественно-промышленного музея при Строгановском училище технического рисования. Отдел I» от 1894 года: «ПО СТЕНАМ И У СТЕН... 10. Сень над престолом в церкви Ильи Пророка в Ярославле; деревянный образчик резьбы XVII в....». Нет сомнения, что в музее находилась модель, так как оригинал сени висел на своем месте – за алтарной преградой. В 1881–1889 годах в храме были проведены реставрационные работы, инициированные снимками Барщевского¹⁷ [2, с. 22–23; 17, л. 29]. Следовательно копия надпрестольной сени работы И.Ф. Барщевского поступила в музей Строгановского училища не позднее 1894 года.

Основанный в 1864 г. при Строгановском училище музей функционировал как публичный, способствующий развитию национального декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности. Он задумывался музеем наглядных пособий, качественных образцов прикладного искусства, значительную часть которого составляли различные копии, модели, слепки с оригиналов известных произведений русского, восточного и западноевропейского искусства, сочетавшиеся в экспозиции с подлинниками [5, с. 20–21].

В экспозиции модель надпрестольной сени окружали памятники древнерусского искусства: Царские врата XVII в. из церкви Саввы Освященного на Девичьем поле, копия Корсунских врат из Новгорода, медные лампы и паникадила XVI–XVII веков [12, с. 74–77].

Коллективом училища была проведена работа по сбору и копированию древнерусских орнаментов в виде зарисовок и слепков с памятников древнерусского искусства [13, с. 59–61, 118]. На основе этих работ в музее был создан исторический отдел, в котором хранились оригиналы и гипсовые слепки, собранные в Москве, Владимире, Суздале, рисунки старинных изделий, факсимильные копии орнаментов из рукописей [13, с. 66]. В очерке о Строгановском училище 1900 года читаем: «...Русский отдел богаче других оригинальными вещами и представляет выдающийся интерес, являясь одним из очень немногочисленных хранилищ русской старины, доступных публике...» [5, с. 11–12].

Одним из основных принципов обучения в Императорском Строгановском Училище технического рисования являлось копирование, изучение различных стилей искусства. Много внимания строгановцами было уделено орнаментам. Ученики не просто посещали музей, но и занимались здесь рисованием, черчением, изучением вещей из различных материалов¹⁸ [13, с. 266]. Именно для выполнения этих задач и были приобретены модели Барщевского.

Еще с конца 1870-х годов Барщевский увлекся архитектурной съемкой. Будучи членом Московского Археологического общества, фотографом Императорской Академии Художеств, членом различных архивных Комиссий Ярославля, Костромы, Смоленска, Барщевский имел доступ к закрытым сокровищам ризниц, собраниям Российских музеев¹⁹. С 1884 года он начинает издавать на свои средства «Альбом русского искусства и древностей» в 47 томах, выполненного по собственным снимкам 1881–1896 годов²⁰ [8, с. 153–154; 16, лл. 1–10]. Это издание было высоко оценено специалистами, однако, для широкой публики было малодоступно [11, с. 71].

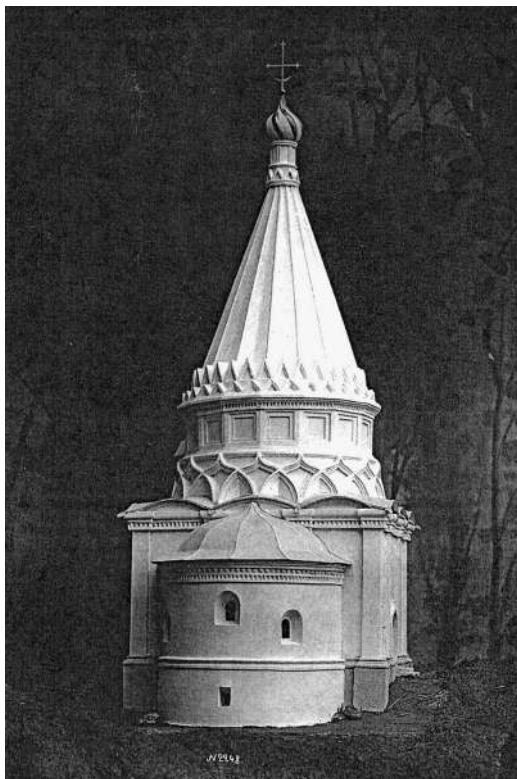
Директор Строгановского училища Н.В. Глоба принял деятельное участие в сохранении и популяризации фотографического наследия Барщевского. В 1910 году Глоба обратился в Учебный отдел Министерства Торговли и промышленности с просьбой о закупке коллекции негативов у Барщевского²¹ [14, лл. 43–54]. Министер-

ство удовлетворило просьбу Глобы с рекомендацией о скорейшем издании по частям данных «диапозитивов» с целью широкой популяризации памятников русской старины не только среди специалистов, но и возможно «широких слоев населения путем доступных по цене, дешевых и вместе с тем изящных изданий» [14, л. 55].

В 1912 г. Строгановское училище издает полный «Каталог фотографических снимков с предметов старины, архитектуры, утвари и прочего, снятых фотографом Императорской Академии художеств, Императорского Археологического общества И.Ф. Барщевским, негативы которого приобретены в собственность Императорского Строгановского училища» (2717 изображений) [7, с. 32]. Среди них имеется несколько фотографий моделей автора, в том числе модель сени из Ильинской церкви Ярославля, а также модель шатрового храма Косьмы и Дамиана в Муроме Владимирской губернии²² (илл. 5).

К 1915 году в Мастерской графических искусств Строгановского училища, методом фототипии были напечатаны 15 выпусков издания «Русские Древности по снимкам фотографа И.Ф. Барщевского». Часть экземпляров были переданы в личную библиотеку Императора, музей Изящных Искусств им. Императора Александра III при Московском Университете, Императорский Публичный и Румянцевский музеи, Императорский Российский Исторический музей, Московский литературно-художественный кружок, Общество поощрения художеств, Академию художеств, институт гражданских инспекторов Императора Николая I в Санкт-Петербурге, в Училище технического рисования барона Штиглица в Санкт-Петербурге, Московское Археологическое общество. Поступали запросы на продажи выпусков «Русских древностей...» от различных губернских обществ содействия художествам и от частных лиц²³ [14, л. 98]. Издания выпусков неоднократно переиздавались, а значит задача по сохранению коллекции «диапозитивов» Барщевского и популяризации памятников старины при помощи фотографий была выполнена.

Во время учебы Барщевского в рисовальной школе Д.В. Григоровича при Обществе поощрения художеств для вольноприходящих²⁴ и в частных классах при Императорской Академии художеств оформилось основное направление его дея-



Илл. 5. И.Ф. БАРЩЕВСКИЙ. МОДЕЛЬ ЦЕРКВИ КОСЬМЫ И ДАМИАНА В МУРОМЕ XVI в. ИЗОБРАЖЕНИЕ С НЕГАТИВА И.Ф. БАРЩЕВСКОГО, ВЫКУПЛЕННОГО В 1910 ГОДУ СТРОГАНОВСКИМ УЧИЛИЩЕМ (КАТ. № 2248). МА



Ил. 6. И.Ф. Барщевский. Образцы резьбы древнерусского орнамента (ФАСАД ГЕОРГИЕВСКОГО СОБОРА В ЮРЬЕВ-ПОЛЬСКОМ). 1880–1890-е годы. Липа, резьба (32×23×1 см; 42,5×8,5×1 см). МГОМЗ

тельности – изучение древнерусской культуры [1, с. 170–180, 195–214]. Все принципы, воспринятые от своих учителей, Барщевский сумел раскрыть и развить в своем творчестве, занимаясь не только фотографией, но и моделированием.

В Ярославле Иван Федорович открывает свое фотоателье с 1886 по 1898 годы, где также начинает заниматься изготовлением архитектурных моделей и образцов орнаментов. «Фотографическая и модельная мастерская И.Ф. Барщевского...» предлагала «большой выбор фотографий, более 2000, с древних и старинных предметов искусства, находящихся в России: архитектуры, утвари, мебели, одежды, вышивок и др. Модели около 300 с древних изделий из дерева, металлов и камня с эмалью и окраскою», принимались «заказы на изготовление моделей и фотографий»²⁵. Барщевский изготавливал модели из керамики, каучука, эмалей, папье-маше, мастики и с помощью гальваноластики, изобретал и применял уникальные химические составы своей рецептуры [18, л. 70]. Примерами могут послужить сохранившиеся образцы резного древнерусского орнамента, выполненного на липовых дощечках небольшого формата с тисненой подписью «фот. И. Барщевский», гипсовые отливки орнаментальных полос, а также каучуковые с подкраской муляжи изразцового декора фриза церкви Николы Мокрого в

Ярославле²⁶ (илл. 6–7). Известны подобные орнаментальные образцы: детали шатра сени над престолом ярославской церкви Николы Надеина, выполненные в виде сувениров с петлей для подвеса²⁷.

Об этих орнаментальных моделях упоминается в статье «О трудах И.Ф. Барщевского» В.В. Стасовым в приложении к «Вестнику изящных искусств» за 1888 год: «...г. Барщевский сделал недавно изобретение, которое покажется очень драгоценным всем изучающим древнее наше искусство. Он вздумал воспроизводить старинную нашу резьбу посредством оттисков, получаемых /и при помощи/ тонких металлических листков <...> наполняемых особым составом <...> эластичным, легким, неломким, чрезвычайно удобным для хранения <...> таким образом можно составить из подобных отдельных оттисков с выпуклыми узорами целые альбомы разной орнаментистики <...> до сих пор у г. Барщевского изготовлено только пять листов очень большого формата, заключающих 90 образцов оттисков с резьбы рам, окладов, царских дверей и проч. из наших старинных церквей в Новгороде, Пскове, Владимире, Ярославле, Переяславле-Залесском, Александровой слободе, Кирилло-Белозерском монастыре, Угличе»²⁸ [11, с. 75; 17, с. 12–13].

В автобиографии Барщевский указывает, что изготавливал модели для Художественно-промышленного музея Строгановского училища, Центрального Училища Технического рисования училища барона А.Л. Штиглица, для Российского Исторического музея, сотрудничал с рисовальной школой Общества поощрения художеств и другими организациями [17, л. 22–40]. Один из его вероятных заказчиков – Карл Викентьевич Лемох, обучавший детей императора Александра III рисованию²⁹ [15, л. 10–12]. Барщевский был приглашен княгиней М.К. Тенишевой в 1898 году в ее имение Талашкино для «уточнения проекта и изготовления макета церкви при Флёновском училище»³⁰ [17, л. 31, 39; 4, с. 79–81; 10, с. 61].

После 1918 года музей Строгановского училища был расформирован, а модели Барщевского переданы в разные музеи страны. Восстановление разрозненного наследия И.Ф. Барщевского позволяет синхронизировать предметы с их культурно-историческим контекстом: исследовать, реконструировать, реставрировать архитектурные и музейные памятники.

Национальное направление в искусстве последней четверти XIX – начала XX века диктовало востребованность моделей древнерусских памятников. Архитектурные модели и фотографии Барщевского были выполнены на высочайшем технико-технологическом и художественном уровне, что в полной мере соответствовало образовательным, воспитательным и техническим задачам художественно-промышленного Строгановского училища.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В 1877 В.И. Бутовский издает «Русское искусство и мнение о нем Е. Виолле-ле-Дюка, французского ученого-архитектора и Ф.И. Буслаева русского ученого-археолога: Критический обзор». Где были высказаны противоположные точки зрения на русское искусство, его корни, самобытность, заимствования.
2. В 1864 году был образован музей при Строгановском училище, 1870 – музей при Рисовальной школе для вольноприходящих Общества поощрения художеств, 1878 – музей при училище Технического рисования барона А.Л. Штиглица
3. Записка, прочитанная Д.В. Григоровичем на попечительском совете при Строгановском училище в 1866 году.

4. Выставка орнаментов рукописных книг в государственной Публичной библиотеке, организованная В.В. Стасовым в 1856 г., Этнографическая выставка 1867 г. при Московском университете и другие.
5. «Древности государства Российского» 1849–1853 гг. Солнцева Ф.Г., «Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени» 1887 г. Стасова В.В., сборники художественно-промышленных рисунков, издаваемых Обществом поощрения художеств 1886–1888 гг., издания Строгановского училища «Мотивы орнаментов...» и прочие.
6. Значительное число изданий, среди которых можно выделить: И.Грабарь «История русского искусства. – М., 1916, Бобринский «Народные русские деревянные изделия...». – М., 1911, А.М. Павлинов «История русской архитектуры». – М., 1912, работы В.В. Сулова, М.В. Красовского, А.В. Филиппова и других.
7. Барщевский – фотограф Императорской Академии Художеств с 1883 г., член-корреспондент Московского Археологического Общества, член фотографического отдела Московского Технического и Географического обществ, член нескольких Архивных комиссий, Поощрения художеств, Естественно-исторического и распространения технических знаний. За вклад в искусство и науку был многократно награжден.
8. Сведения о моделировании есть в автобиографиях 1920–1940 годов, отдельные упоминания встречаются в статьях исследователей его творчества В.И. Скленовой (Смоленск) и Н. Панфиловой (Ярославль), Л.П. Савостьяновой (Москва), М.Н. Рогозиной (Москва).
9. На сегодня известны следующие архитектурные модели Барщевского: церкви Усекновения главы Иоанна Предтечи в Дьякове, Успенского собора Московского Кремля, церкви Косьмы и Дамиана в Муроме шатровое крыльцо Федоровского храма близ Переяславля-Залесского, колокольни церкви Рождества Христова из Ярославля, Успенского собора в Звенигороде, фрагмента изразцового фриза церкви Николы Мокрого в Ярославле, церкви Святого Духа во Фленове, а также ряд орнаментальных образцов. В настоящее время эти памятники находятся в коллекциях музеев «Коломенское», музея архитектуры им. А.В. Щусева, в Ярославском музее-заповеднике, Государственном Историческом музее.
10. Размеры некоторых моделей: Дьяковского храма – 105х60х60 см, Успенского собора в Звенигороде – 65х50х50 см, Успенского собора Московского Кремля – 70х50 см, высота модели храма Святого Духа во Фленове – 114 см.
11. Первые экспозиции Коломенского были посвящены истории архитектуры и строительным технологиям Древней Руси. В начале 1930-х открылась выставка «Техника и искусство строительного дела в Московском государстве XVI–XVII веков» с разделами обработки дерева, керамики, металла, белого камня, в 1934–1936 годах она дополнена архитектурными моделями Барщевского.
12. Модель сени поступила в музей «Коломенское» по акту от 29.04.1929 г. с формулировкой «на основании постановления Правления ГПМ от 15.04.1929 г. <...> нижеследующие экспонаты Архитектурного Отдела, передаваемые Коломенскому <...> 4) Модель деревянной резной надпрестольной сени из Ярославля. Инв. № 506». В Политехническом музее Архитектурный отдел просуществовал до 1929 г., появившись в 1872 г. как один из 9 отделов «Музея прикладных знаний».
13. Модель – термин, который употреблялся И.Ф. Барщевским и его современниками в конце XIX – начале XX века. В современной практике название подобного объекта – макет.
14. Модель церкви Вознесения, происходящая из музея Строгановского училища, неустановленного авторства. К выставке в Коломенском ее подготовил реставратор Барщевский.
15. Названия даны из записей в Инвентарной книге № 1 Архитектурного отдела, которая содержит сведения о материале, технике, авторстве и размерах. Так, например: «Русский стиль. Копия. Орнаментированная верхушка Царского места в Николо-Мокринской цер. Ярославля. XVII в. Работы И.Ф. Борщевского. Резьба по дереву. 64,5х13,5х7».
16. Публикации о надпрестольной сени из Ильинской церкви есть у А.М. Павлинова (1892), И.А. Вахромеева (1906) А.А. Бобринского (1911), Н.Г. Первухина (1915) и других. В 1889

- г. акварелист, член АХ М.Я. Виллие изобразил «Внутренность алтаря церкви Ильи Пророка в Ярославле».
17. Московское Археологическое Общество, благодаря представленным на его заседании в 1881 году фотографиям Барщевского, обратило внимание на ветшающий храм, благодаря чему он был отреставрирован на средства мецената И.А. Вахромеева. Реставрация самой сени завершилась к 1889 году.
 18. Из недельной таблицы занятий 1892 г. известно, что на все классы отводилось 6 часов на историю орнаментов, 9 – на их «лепление», на рисование орнаментов – 30 часов.
 19. Всего основное собрание негативов Барщевского насчитывает 2717 единиц, включает памятники архитектуры и прикладного искусства северной, восточной и средней полосы России. Уникальный метод съемки без увеличения при большом размере стеклянного негатива 18x24 см, метод «контактной печати» позволяли передавать мельчайшие детали, что делало их особенно четкими, мастерски выбирались ракурсы, большое внимание было уделено деталям, орнаментации. Снимки Барщевского, собранные в альбомы имелись в полном объеме только в Императорской Публичной библиотеке, частично в Академии художеств, музее барона Штиглица, Общества поощрения художеств, частных собраниях.
 20. Необходимо отметить, что в этот период Барщевским ведется переписка со Стасовым В.В., являясь одним из первых заказчиков его «Альбомов...», Стасов помогал ему своими советами при подборе объектов.
 21. Черновик письма от 19.03.1910 г. Н.В. Глобы в Учебный отдел Министерства Торговли и Промышленности: «...Одним из важнейших способов популяризации памятников является фотография с механическим воспроизведением путем печатания. <...> В России пионером в этом деле увековечивания путем фотографии памятников старинного искусства является Ростовской и Ярославской губернии фотограф г. Барщевский, которым в конце 80 и начале 90 годов прошлого столетия был предпринят громадный и почетный труд по собиранию путем фотографий русских худож. древностей имеющих главным образом центральных и частью северных губерниях Европейской части России. /Г. Барщевский обратился за помощью к известным археологам, которые указывали ему, что именно представляет наибольший интерес среди разносторонних памятников старинного зодчества, иконописи и прикладного искусства. (Г. Барщ-му благодаря официальной поддержке удалось сфотографировать такие предметы, которые обыкновенно трудно, а в настоящее время и вовсе недоступно для обозрения публики, как, напр., сокровища некоторых монастырских ризниц). Труд г. Барщ-го для рус. и-ва значителен и заслуга его большая, особенно если принять во внимание, то более чем невежественное обращение с памятниками старины какое наблюдается за массой некультурного населения в России и невозможность уследить официальным археологич.-ми учреждениями за должной сохранностью всех памятников старины <...> В виду значения этой коллекции представляющей из себя в своем роде клад для изучения древностей <...> имеющей особую ценность <...> крайне желательно, чтоб коллекции диапозитивов г. Бар не разошлись бы отдельными частями <...>, перешла бы в собственность Гос. Худ. Учреждения, которое взяло бы на себя труд ее популяризации возможно шире для достижения выше указанных целей».
 22. В 1868 г. храм Косьмы и Дамиана в Муроме, стоящий на берегу Оки, пострадал от смещения грунтов, что привело к обрушению шатра храма. Модель была изготовлена перед его реконструкцией в 1901 году. По Каталогу фотографий, изданному Строгановским училищем в 1912 году снимки моделей муромского храма и ярославской сени имеют №№ 2247, 2248, 2175, 2176. В настоящее время указанное собрание негативов Барщевского находится в музее архитектуры им. А.В. Щусева.
 23. В 1912 г. Общество Св. Евгении обратилось с просьбой использовать, как материал для воспроизведения фотографий Барщевского на «открытых письмах» посвященных Дому

- Романовых. Из письма Н.В. Глобе 1912 г.: «...Просмотрено 4 первых выпуска изданные Вами Русских древностей по снимкам Барщевского <...> пришел в неописуемый восторг <...> если возм. хочу быть подписчиком <...> князь Михаил Сергеевич из Царского села».
24. В Школе обучали преимущественно художественным ремеслам: изучали предметы гражданской и церковной утвари, ткацкое, набивное, обойное дело, металлическое, гончарное и стеклянное производство. В 1870-е гг. там преподавали – М.Е. Месмахер, Л.А. Серяков, Н.Л. Бенуа, а также И. И. Горнастаев, знаток разнообразных исторических стилей, глубоко изучавший русскую художественную старину, прививавший своим ученикам любовь к национальному искусству. Возглавлял школу секретарь Общества поощрения художеств Д.В. Григорович, тесно связанный со Строгановским училищем.
 25. Рекламная надпись на паспарту фотографии с указанием предмета заказа и перечислением наград, полученных автором за 1893–1898 гг.
 26. В 1893 году Барщевский награжден Ярославским Обществом Сельского хозяйства Большой серебряной медалью Министерства финансов «за созданные модели и распространение образцов древнерусского стиля».
 27. Детали шатра – отливки из гипса, выполненные в масштабе, представляют собой сувениры, с рекламной надписью о мастерской. Образцы хранятся в музее архитектуры им. А.В. Щусева.
 28. Местонахождение оттисков устанавливается. В 1890 г. отзываясь об архитектурных моделях Стасов пишет Барщевскому: «...я очень радовался этой прекрасной задаче и вашему искусству, а также вашей чудесной изобретательности <...>, но буду искренне жалеть если эта работа заставит вас бросить вашу прежнюю <...> ваш великолепный фотографический альбом русской архитектуры и русских древностей».
 29. При посредничестве М.Я. Виллие в 1892 г. К.В. Лемох, предложил Барщевскому выполнить модель русской избы для рисования с натуры императорскими детьми. Изба высотой около 70 см, должна была иметь двор, живописную окраску, откидывающуюся стену для демонстрации внутреннего интерьера. Неизвестно состоялся ли данный заказ, однако, в этом же году К.В. Лемох пишет живописную работу «Портрет Велико-го Князя Михаила Александровича за рисованием», где имеется изображение модели избы в учебном классе Гатчинского дворца.
 30. Проектированием храма занимались такие художники как С.В. Малютин, В.В. Сулов, Н.К. Рерих, М.А. Врубель, в их числе был и Барщевский, исполнивший макет церкви в последнем варианте. Сам макет не сохранился, но в Смоленском музее-заповеднике находится фотография утраченной в годы войны модели фленовской церкви работы Барщевского. Высота проектной модели составляла около 114 см. На Всемирной выставке в Париже в 1900 г. князь Тенишев был назначен генеральным комиссаром Русского Отдела, работавший у княгини Тенишевой Барщевский был командирован туда для устройства павильона, он также изготовил модели Ярославских древностей для выставки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Боровская Е.А. Санкт-петербургская школа для вольноприходящих учеников и ее роль в развитии русского искусства. Опыт историко-художественной реконструкции. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – М., 2012.
2. Бусева-Давыдова И.Л., Рутман Т.А. Церковь Ильи Пророка в Ярославле. – М., 2002.
3. Воблый И. Будущий Советский Скансен // Советский музей, 1931. №5. С. 48–56.
4. Кочанова В.И. Храм Св. Духа во Фленове. Страницы истории (по материалам графической коллекции Смоленского музея-заповедника) // Музейный вестник. – Смоленск, 2012, № 6. С. 75–89.
5. Очерк «Строгановское центральное училище технического рисования». Печатная брошюра. 1900. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 3. Ед. хр. 19.

6. Павлинов А.М. Древности Ярославские и Ростовские. – М., 1892.
7. Панфилова Н.В. Провинциальный фотогграф // Советский музей. 1992. № 1. С. 28–32.
8. Рогозина М.Г. Коллекция фотографий И.Ф. Барщевского. // Памятники отечества. Альманах всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. 1983, № 2. С. 153–156.
9. Савостьянова Л.П. Иван Федорович Барщевский (1851–1948). // Коломенское. Материалы и исследования. – М., 2002. Вып. 7. С. 102–123.
10. Скленова В.И. И.Ф. Барщевский – хранитель музея «Русская старина» // М.К. Тенишева в социокультурном пространстве России и запада. – Смоленск, 2009. С. 55–74.
11. Стасов В.В. О трудах И.Ф. Барщевского. Записка, читанная в Общем собрании Императорского Археологического Общества 20 октября 1887 г. / Художественные новости 1 февраля 1888 г. // Вестник изящных искусств. Приложение к журналу. Том IV, № 3. С. 69–75.
12. Указатель Художественно-промышленного музеума при Строгановском училище технического рисования. Отдел I. – М., 1894.
13. Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища (1825–1918). – М., 2002.
14. РГАЛИ. Ф. 677, Оп. 2, ед. х. 131
15. РГАЛИ. Ф. 1348, Оп. 1, ед. х. 183
16. РГАЛИ. Ф. 888, Оп. 1, ед. х. 8
17. МГОМЗ. Архив. Оп. 7, Д. 4/9
18. МГОМЗ. Архив. Оп. 7, Д. 4/2
19. МГОМЗ. Архив. Оп. 1, Д. 165
20. МГОМЗ. Архив. Оп. 1, Д. 166.

К ВОПРОСУ ОБ АТРИБУЦИИ СЕРИИ СНИМКОВ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО МУЗЕУМА ПРИ ЦЕНТРАЛЬНОМ СТРОГАНОВСКОМ УЧИЛИЩЕ ТЕХНИЧЕСКОГО РИСОВАНИЯ

В собрании Музея РГХПУ им. С.Г. Строганова хранится альбом из семи переплетенных фотографий в паспорту с изображением интерьеров Художественно-промышленного музея при Центральном Строгановском училище технического рисования. Фотографии эти хорошо известны и некоторые из них широко растиражированы. Однако точная дата, когда были сделаны снимки не установлена. Соответственно, нельзя со всей определенностью утверждать, интерьеры какого здания здесь запечатлены – бывшего Ассигнационного банка, в котором Музей открылся в 1868 году или корпуса Вебера, построенного в 1874–75 гг. [1] после того как для урегулирования Мясницкой улицы старое здание было сломано.

Известно, что старое здание разобрали в период с 1873 по 1877 г. [2]. Разница в два года между концом демонтажа старой застройки участка и постройкой нового здания, вероятно, объясняется поэтапной разборкой обширного корпуса бывшего Ассигнационного банка, расположенного в центре участка у самой проезжей части Мясницкой улицы с выходом части фасада за красную линию и флигелей, располагавшихся по краям участка. Новое здание Музеума было построено на месте левого флигеля.

Точная атрибуция снимков интерьеров Музеума осложнялась тем обстоятельством, что не сохранилось ни одного изображения фасада здания бывшего Ассигнационного банка, неизвестна его планировка. Только в 2014 г. при подготовке к публикации монографии «Строгановка: 190 лет русского дизайна» в Центральном архиве г. Москвы мной был обнаружен чертеж фасада главного строения и флигелей, а также план землевладения на Мясницкой улице, отведенного в 1864 г. для нужд Художественно-промышленного музея [3].

Анализ и сопоставление фотографий с чертежами здания Ассигнационного банка и текстом первого издания «Указателя Художественно-промышленного музея при Строгановском центральном училище технического рисования», выпущенного в 1868 г., позволили прийти к однозначному выводу о том, что на серии снимков изображены интерьеры первого здания Музеума, описанного в Указателе 1868 года. Более того, удалось построить реконструкцию планировки здания с точным расположением точек съемки, ряда комнат и всех трех отделений Музеума: художественного, промышленного и исторического.

К сожалению, фотограф запечатлел не все комнаты Музеума, по этой причине точное расположение некоторых из них, их планировка и экспозиция остаются

неизвестны. В то же время, как уже было сказано выше, расположение ряда комнат установлено абсолютно точно. Это, прежде всего, относящиеся к первому, художественному отделению, центральная часть здания – двусветный зал – девятая комната (Античная скульптура) и левое крыло здания – десятая комната (Орнаменты и стили), разделенная на зал Готики и Возрождения.

В правом крыле здания находился зал русской старины третьего, исторического отделения, состоящий из ряда комнат. Точная нумерация и количество комнат, их тематическое наполнение остаются до конца не определенными. Можно предположить, что экспозиция Музеума со временем менялась, снимки сделаны незадолго до слома здания и описание расположения экспонатов из Указателя не всегда точно соответствует тому, что мы видим на фотографиях.

О мобильности экспозиции говорит тот факт, что в Указателе нет описания зала русских гончарных изделий, изображенного сразу на двух снимках в альбоме и располагавшегося в правом крыле здания со стороны двора. Кроме того, на фотографиях десятой комнаты (Орнаменты и стили), снятых с противоположных точек, на центральном пьедестале зафиксированы разные скульптуры. Со стороны зала античной скульптуры изображена копия статуи Моисея, высеченной Микеланджело для гробницы папы Юлия II в 1513–15 гг., а с противоположной стороны, где, видимо, располагались залы второго, промышленного отделения, на снимке на том же пьедестале видна копия статуи Венеры Итальянской (1804), работы Антонио Кановы.

О том, что снимки сделаны незадолго перед сломом здания косвенно свидетельствует тот факт, что с декабря 1877 года (времени когда старые постройки были сломаны и построено новое здание Музеума [4]) мастерская фотографа М.П. Настюкова, выполнившая рассматриваемую серию снимков, располагалась в здании у Мясницких ворот в доме Художественно-промышленного музея при Строгановском центральном училище технического рисования. Вероятно, выполнив заказ Строгановского училища на съемку интерьеров Музеума, Настюков сумел договориться о переезде соей мастерской в новое для себя место.

Следует отметить, что в исторической и краеведческой литературе встречается крайне много противоречивых сведений относительно истории здания бывшего Ассигнационного банка. Например, знаток Москвы Петр Васильевич Сытин пишет в своем труде «Из истории московских улиц»: «В начале XIX в. в доме № 24 находился Технологический институт, потом, с 1825 г., Строгановское училище технического рисования, названное по его основателю графу Строганову, владельцу дома» [5]. Здесь сразу четыре фактических ошибки в одном предложении. Рассмотрим их:

1. Из «Журнала мануфактур и торговли», № 5 за 1825 год мы узнаём, что в этом году Технологический институт был только основан и, судя по «Указателю жилищ и зданий в Москве или Адресная книга» 1826 года, спустя год после открытия Школы рисования продолжал благополучно существовать в стенах дома 24;

2. Строгановское училище действительно названо по имени основателя Школы, но не по владельцу дома. Владельцем дома в это время было Министерство финансов Российской Империи;

3. Позднее, с 1864 года, на этом месте расположилось не само Училище, а только художественно-промышленный музей, затем мастерские, младшие классы и доходные дома Строгановского училища;

4. Произошло это, как уже было сказано, не в 1825 году, а в 1864 г.

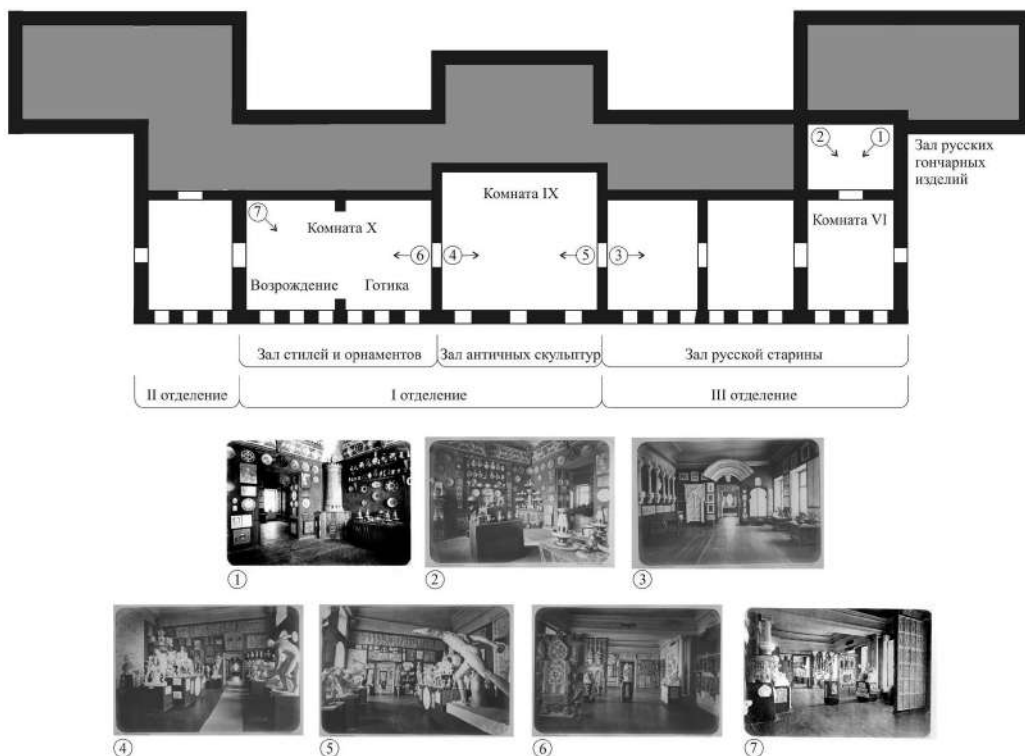
Вслед за Сытиным эту дезинформацию подхватили многие и многие исследователи и краеведы. Некоторых смущала, также оказавшаяся неверной, информа-

ция об открытии Школы рисования в доме № 43 по Мясницкой [6], и они отодвигали переезд Строгановки в дом № 24 на 1840-е годы, что не менее ошибочно.

Какова же действительная история этого здания? Информации о том, когда оно было построено не сохранилось. Известно, что всё владение принадлежало в 1742 г. генерал-аншефу В.А. Лопухину, интересно, что уже тогда дом выходил за красную линию застройки Мясницкой улицы. Затем, с 1752 по 1760 год здание отошло к баронам Строгановым, сначала Сергею Григорьевичу, затем его сыну Александру Сергеевичу. По улице стояли палаты, за ними – сад с большим прудом, на берегу которого находилась беседка. Двор окружала каменная ограда с воротами по переулкам и по улице. Во дворе располагались людские покои и службы.

В 1760 году владельцем стал граф Петр Иванович Шувалов, сын которого – Андрей в 1768 году занял пост директора первого в Москве Ассигнационного банка, контора которого расположилась в доме Шувалова на Мясницкой, в рассматриваемом здании. С 1769 года Андрей Петрович Шувалов перестаёт быть владельцем дома, по-прежнему оставаясь директором банка.

В 1864 г. утверждено положение о «Художественно-промышленном музее» при Строгановском училище. Распоряжением императора Александра II была объявлена подписка на пожертвования для устройства музея, и тогда же отведе-



Ил. 1. Схема планировки здания Художественно-промышленного музея при Центральном Строгановском училище технического рисования с указанием расположения залов и точек съёмки серии снимков мастерской М.П. Настюкова

но место со всеми строениями на Мясницкой улице, где музею предстояло разместиться. Для посещения широкой публики «Художественно-промышленный музей при Центральном Строгановском училище технического рисования» открылся 17 апреля 1868 года. Первым директором музея стал В.И. Бутовский [7].

Если посмотреть на генеральные планы Москвы XIX века, несложно заметить, что бывшее здание Ассигнационного банка выходило фасадом за красную линию Мясницкой улицы. Этот дом всё время мешал проходу и проезду и московские реконструкторы давно покушались его снести. Наконец это случилось, и в 1874–75 годах для музея прикладного искусства было построено новое здание, которое сейчас имеет адрес Мясницкая улица, 24/7, стр. 2 (архитектор Август Вебер). Музей разместили на первом этаже, фасадом на улицу. Но дом предназначался не только для музея, в нем проходили занятия младших классов Училища, а большую часть помещений сдавали в наем. В 1880–83 годах на этом же участке по проекту того же Вебера было построено еще несколько корпусов, образующих целый комплекс доходных домов Строгановского училища.

Правая половина землевладения бывшего Ассигнационного банка была застроена в 1903–06 году, когда со стороны Банковского переулка построили новый доходный дом (нынешний адрес Мясницкая улица, 24/1). По проекту архитектора Ф.О. Шехтеля (преподававшего в Строгановке с 1896 г.) был возведен огромный дом-квартал с внутренним корпусом. Во дворе разбили зеленый сквер. Получился настоящий «дом-город» – с собственными котельной, электростанцией, гаражами, конторами, магазинами и т.д.

Итак, можно резюмировать, что на серии снимков интерьеров Художественно-промышленного музея Строгановского училища технического рисования, выполненной в фотоателье М.П. Настюкова, запечатлена экспозиция старого здания музея (б. Ассигнационный банк), основа которой была составлена при открытии музея в 1868 г. Сами снимки сделаны, скорее всего, в первой половине 1870-х гг. Основная часть экспозиции находилась на втором этаже здания, окнами обращенном на Мясницкую улицу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Москва: Архитектурный путеводитель / И.Л. Бусева-Давыдова, М.В. Нащокина, М.И. Астафьева-Длугач. – Москва.: Стройиздат, 1997. С. 143.
2. Указатель Художественно-промышленного музея при Строгановском центральном училище технического рисования. – Москва, 1881. С. 3.
3. ЦХНТДМ. Ф. Т-1, оп. 7, д. 143, ед. хр. 4, л. 1.
4. По сломке старого здания и перевода музея в новое, считавшееся временным помещением, большая часть его гипсовых коллекций хранилась в ящиках за неимением достаточного места для их экспозиции. См. Указатель Художественно-промышленного музея при Строгановском центральном училище технического рисования. – Москва, 1881. С. 3.
5. Сытин П.В. Из истории московских улиц. – Москва: Московский рабочий, 1958. С. 257.
6. См. Сазиков А.В. К вопросу о первоначальном местоположении Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам, основанной графом С.Г. Строгановым // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – Москва: МГХПА, 2015. – № 1. С. 4–12.
7. Зиновьева М.М. Из истории Строгановского музея // Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С.Г. Строганова. – Москва: Русский мир, 2020. С. 15–16.

Н.Н. Ганцева, А.И. Машакин

КОЛЛЕКЦИЯ МЕБЕЛИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО МУЗЕЯ ИМПЕРАТОРСКОГО СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.

Произведения художественной мебели и других изделий из дерева всегда являлись неотъемлемой частью коллекции Художественно-промышленного музея при Строгановском училище. Формирование коллекции музея началось в 1825 году и было направлено на подготовку высококвалифицированных специалистов в области декоративного и промышленного искусства. Изначально это был учебный музей, в коллекции которого были представлены лучшие образцы и копии предметов мирового, в том числе западноевропейского искусства, на примере которых должны были обучаться российские учащиеся.

Открытый в 1868 году Музеум был первым художественно-промышленным музеем в России, который давал учащимся возможность ознакомиться с различными предметами декоративно-прикладного искусства, созданными не только в России, но также в Западной Европе и на Востоке. Общая численность экспонатов превышала 1500 единиц хранения. Музей был открыт и для широкой публики. Первоначально значительную часть коллекции составляли дары основателя училища С.Г. Строганова и его сына П.С. Строганова, а также других выдающихся личностей: Д.П. Боткина, П.П. Вяземского, М.В. и П.А. Кочубеев, В.Л. Нарышкина, П.Н. Трубецкого и др. Внесли свой вклад в создание коллекции музея и царственные особы – Александр II и Николай II.

В современной экспозиции исторической коллекции музея представлен, в частности, резной ларь конца XVI – начала XVII вв., изготовленный в Италии (КП 2143). Сведения о нем содержатся в Указателе художественно-промышленного Музеума 1868 года (составитель Д. Григорович) под номером 685: «Небольшой деревянный приданный сундук на львиных лапах; передняя часть украшена по середине гербомъ и рельефными изображениями химерическѣхъ птицъ и бюстовъ, оканчивающихся орнаментацией; по краямъ передней части каріатиды. Съ боковъ железныя ручки. Итальянская работа, начала XVII столетія» [1]. В такой же редакции приданный сундук (названный «ларь» согласно КП 2143) описан в Указателе художественно-промышленного Музеума 1881 года [6]. О том, что приданный сундук («ларь») находился в коллекции музея, свидетельствует также архивная фотография экспозиции музея Императорского Строгановского училища на ул. Рождественка в Москве начала XX века (илл.1). В 2005 году предмет был отреставрирован в мастерских кафедры Художественной реставрации мебели РГХПУ им. С.Г. Строганова и



Илл. 1. Экспозиция Музея Императорского Строгановского училища. Москва, ул. Рождественка. Фото начала XX в.



Илл. 2а. Сундук с кариатидами. Италия. Конец XVI – начало XVII в.



Илл. 2б. Сундук с сюжетной композицией «Обращение св. Павла». Германия. Конец XVI – начало XVII в.

в настоящее время представлен в экспозиции Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С.Г. Строганова. В каталоге музея 2014 года, изданного к 190-летию Строгановского училища и 150-летию со дня основания музея, он значится как «Сундук с кариатидами» [5] (илл. 2а).

На этой же фотографии [илл. 1] изображен еще один сундук, также обозначенный в книге поступлений как «ларь с резьбой» (КП 2145). Информация об этом предмете имеется в Указателе художественно-промышленного Музеума 1868 года под номером 696: «Большой приданный сундукъ съ возвышенной крышкою и железными ручками по бокамъ; на передней части по бокамъ орнаментныя каріатиды съ медальономъ въ середине, изображающимъ, с одной стороны, мужскую фигуру в костюме, съ другой гербъ; середина состоитъ изъ барельефа съ позолотой, изображающаго обращение св. Павла; вокругъ рельефная надпись: Christ, Paulum, Selb, Bekerel, im.Korb, Wirdt, Glasen, Aus.Dr. Фламандской работы, начала стол. Собрание Ле Карпантье № 578» [6].

Аналогично предыдущему предмету, подобное описание содержится также в Указателе художественно-промышленного Музеума 1881 года [см. 6]. Известно также, что некоторое время сундук находился на хранении в Музее изобразитель-

ных искусств им. А.С. Пушкина, свидетельством чего являются надписи на внутренней стороне крышки.

В 2004 году предмет был передан на реставрацию в мастерские кафедры Художественной реставрации мебели РГХПУ им. С.Г. Строганова. В результате проведенной научно-исследовательской работы было установлено, что резной декор лицевой стенки (фасада) представляет собой многоплановую композицию, изображающую сражение под предводительством Александра Македонского. В настоящее время является частью экспозиции Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С.Г. Строганова. В каталоге музея 2014 года он значится как «Сундук с сюжетной композицией “Обращение св. Павла”, Германия. Конец XVI – начало XVII в.» [5, с. 328–337] (илл. 2б).

Значительная роль в развитии и пополнении коллекции музея принадлежала Николаю Васильевичу Глобе, который стал директором училища и музея в 1896 году. Именно благодаря его стараниям мебельная коллекция пополнилась выдающимися произведениями западноевропейского искусства. В 1899 году Н.В. Глоба заказал в Париже в фирме Янсен (Jansen) копию комода Марии-Антуанетты французского мастера Гийома Беннемана. Этот комод можно увидеть на архивной фотографии экспозиции музея Императорского Строгановского училища на ул. Рождественка в Москве начала XX века (илл. 3).

Подлинник комода в настоящее время находится в замке Фонтенбло. Это один из парных комодов с гирляндами из листьев и фарфоровыми медальонами, которые первоначально предназначались для убранства покоев Марии-Антуанетты в Компьенском замке во Франции.

Комод имеет форму параллелепипеда с четырьмя круглыми угловыми выступами, поставленного на четыре невысокие ножки по углам и завершающегося мраморной столешницей. Углы главного объема украшают каннелированные полуколонны с коринфскими капителями. Передняя и боковые стенки комодов обильно декорированы литыми бронзовыми накладками в виде гирлянд и разнообразных завитков растительного орнамента. Колонны на угловых выступах и ножки также обильно украшены золочеными бронзовыми элементами.

В центральной части комода расположен медальон, имитирующий знаменитый Веджвудский фарфор – изображение из белоснежного бисквита в технике невысокого рельефа на голубом фоне. На данном комодe с сюжетом «верность» («la confidence») в круглом медальоне помещены три фигуры – стоящие юноша и девушка, а также сидящая пожилая женщина. Сочетание красного дерева, которым фанерован комод снаружи, и золоченой бронзы придает предмету изысканность и в то же время торжественность, столь важные для королевских интерьеров.

Копию этого комода Н.В. Глоба заказал для музея в известной французской мебельной фирме Янсен (Jansen) за три тысячи рублей. Фирма Янсен (Дом Янсена) была основана в 1880 году Жаном-Анри Янсенем, немцем по происхождению, и просуществовала до 1989 года.

Изготовленная копия комода Г. Беннемана отличается точностью воспроизведения оригинала и хорошим качеством исполнения. Согласно международной конвенции, копии художественных предметов должны отличаться от подлинников на несколько миллиметров или даже сантиметров, поэтому копия уменьшена по сравнению с подлинным комодом и имеет размеры 181x94x73,5 см (размеры подлинника – 181x96x76 см) (илл. 4).



Ил. 3. Экспозиция Музея Императорского Строгановского училища.
Москва, ул. Рождественка.
Фото начала XX в.



Ил. 4. Комод в стиле Людовика XVI. Копия 1899 г.
Франция, Париж. С оригинала работы мастера
Г. Беннемана. Конец XVIII – нач XIX в.
Из собрания дворца Фонтенбло, Франция
Ил. 5. Комод в стиле Людовика XVI с военными
атрибутами и ликторскими связками. Копия
1899г. Франция, Париж. С оригинала работы
мастера Г. Беннемана. 1787 г. Из собрания дворца
Фонтенбло, Франция

При расформировании музея Императорского Строгановского училища комод был передан в Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, а при воссоздании Строгановского училища после окончания Великой Отечественной войны – возвращен в Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова (Акт поступления от 24.10.1945 г.). В 2009–2010 гг. комод был отреставрирован в мастерских кафедры Художественной реставрации мебели РГХПУ им. С.Г. Строганова и в настоящее время представлен в экспозиции Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С.Г. Строганова [2].

В коллекции музея имеется копия другого комода Г. Беннемана с военными атрибутами, также изготовленная в Париже в 1898 году. Подлинник находится в замке Фонтенбло (Франция). Комод был изготовлен для зала Советов в Компьене. Этот предмет также является образцом изысканности, достигнутой французским мебельным искусством периода правления Людовика XVI. Комод по форме трапециевидный, с вогнутыми боковыми стенками. Четыре угловых выступа пред-

ставляют собой связки пик (ликторские фасции). Комод покоится на четырех массивных ножках в виде когтистых лап, поставленных на сплюснутые валики. Отделан накладками из прочеканенной золоченой бронзы. Лицевая сторона комода представляет собой большое панно из бронзы на фоне красного дерева. В верхних углах расположены розетки с листьями аканта; в центре, в тимпане – военные трофеи, знамена, маска Медузы Горгоны, дубовые листья. Стык двух дверок скрыт в контуре доспехов. Верх комода опоясан бронзовым орнаментальным фризом из листьев дуба с фудрами. Боковые вогнутые стенки комода окантованы узкими бронзовыми планками в виде листьев. Верх комода завершается металлическим поясом из орнамента ионик и сверху монтируется тяжелой мраморной столешницей. Выполнен по рисункам Лалонда. Имеет клейма Йозефа Штокеля и Гийома Беннемана. Размер 1910x910x685 см. Копия из музея Строгановского училища имеет размеры 1846x985x670 см. В 2004 году комод был отреставрирован в мастерских кафедры Художественной реставрации мебели РГХПУ им. С.Г. Строганова и в настоящее время представлен в экспозиции Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С.Г. Строганова [3, с. с. 54–57] (илл.5).

Авторы выражают глубокую благодарность директору Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ имени С.Г. Строганова М.М. Зиновеевой за предоставленную информацию.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Григорович Д. Указатель художественно-промышленного Музеума, 1868 г.
2. Машакин А.И. Бюро в стиле Людовика XVI из коллекции Музея МГХПА им. С.Г. Строганова (атрибуция, реставрация, копирование) – Проблемы атрибуции памятников декоративно-прикладного искусства XVI–XX веков. Материалы II научно-практической конференция 18–19 октября 2011 года, Москва, ГИМ, 2011.
3. Машакин А.И. Комоды мастера Гийома Беннемана // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования, № 12 (33), Москва, 2005, .
4. Машакин А.И. Удивительная история некоторых предметов мебельной коллекции Музея МГХПА им. С.Г. Строганова // Николай Николаевич Соболев – ученый, художник, педагог, Москва 2020,.
5. Зиновеева М.М., Трощинская А.В. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова. – М.: Русский мир, 2014.
6. Указатель художественно-промышленного Музеума, 1881 г.

ИСТОРИЧЕСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ АНТИЧНОЙ КЕРАМИКИ В СОБРАНИИ МУЗЕЯ РГХПУ им. С.Г. СТРОГАНОВА

Каждое музейное собрание имеет характерные особенности, сложившиеся под влиянием вкуса и потребностей собирателей и ценителей искусства, а также задач, поставленных при формировании коллекционного фонда. Эти критерии определили состав фондов и нашего музея.

«Как училище, так и музей имеют одинаковое назначение. Оно состоит в следующем:

- Преподавание искусства рисования всех родов в самых широких размерах;
- Постоянное старание к распространению преподавания рисования во всей России;
- Изучение и применение к промышленным производствам самостоятельной орнаментации, вдохновляясь художественными идеями, почерпаемыми из образцов древних греческих и славянских произведений, и пользуясь без рабского подражания, совершившимися опытами в западных европейских государствах» [4].

Собрание древностей, ставших основой коллекции, тесно связано с именем основателя Строгановского училища Сергея Григорьевича Строганова. Еще за девять лет до открытия Музеума, став во главе первой археологической комиссии, он положил начало коллекции антиков, ставшей впоследствии важной составляющей нашего музея.

Императорская археологическая комиссия была основана 2/15 февраля 1859 г. указом императора Александра II при министерстве императорского двора. Во второй половине XIX века ИАК являлась единственным учреждением в России, занимавшимся археологическими исследованиями и вопросами охраны памятников старины на государственном уровне. Первым председателем ИАК стал граф С.Г. Строганов, а комиссия расположилась в Строгановском дворце на Невском проспекте. На протяжении всего этого времени, до конца жизни С.Г. Строганова в 1882 году, деятельность Комиссии была отчасти связана с музеем Строгановского училища технического рисования. Проводились как закупки, так и передача на безвозмездной основе в фонды Музеума предметов декоративно-прикладного искусства, привезенных из экспедиций. Ежегодно комиссией производились археологические раскопки античных памятников в Керчи и на Тамани, исследовались «царские курганы» скифов и могильники Древней Руси, древности Херсонеса и Ольвии, погребения средневековых кочевников Сибири, и мечети Средней Азии, изучались предметы пермского звериного стиля, клады и случайные находки.



Ил. 1, 2. Экспозиция исторической коллекции античной керамики и стекла в собрании Художественно-промышленного музея императора Александра II

В основу античной коллекции Строгановского музея так же вошли подаренные музею образцы древнеегипетского, древнегреческого и древнеримского искусства из частных коллекций. Среди дарителей были отец и сын Строгановы, П.П. Вяземский, Е.И. Мюссар, Д.В. Григорович и др. Некоторые предметы происходили из парижской коллекции Фридриха фон Пурталеса — немецкого дипломата, собиравшего римский мрамор и бронзу, а также греческие гончарные изделия, вошедшие в основную экспозицию Музеума. Это антефиксы, головы, барельефы и другая древнегреческая пластика, которая и сейчас экспонируется в музее РГХПУ.

Важную часть фондов составили предметы, купленные у П.А. Сабурова — русского дипломата, собирателя античного искусства. Во время работы в Греции Сабуров собрал большую коллекцию древнегреческой скульптуры, керамики, фресок и мозаик. Часть коллекции он продал в Античное собрание в Берлине; Танагрские терракоты частично продал, а частично завещал Эрмитажу.

Большую часть экспонатов из коллекции древнегреческой и древнеримской керамики, найденной при археологических раскопках в окрестностях Клермон-Феррана, преподнес музею П.П. Вяземский — российский дипломат, сенатор. Князь был страстным коллекционером: постоянное стремление к пополнению коллекции заставляло его регулярно посещать книжные и антикварные лавки. «Не только его кабинет на Почтамтской, — вспоминал впоследствии известный коллекционер и зять Павла Петровича С.Д. Шереметев, — все жилые комнаты его дома представляли из себя настоящий музей» [5, с. 6].

В экспозицию Музеума вошли древнегреческие сосуды разных форм и стилистических направлений, светильники и краснолаковая керамика (*Ceramica sigillata*) древнего Ареццо. Большую роль в начальной истории галльской керамики имперского времени играли мастерские Виши (Клермон-Ферран), расцвет которых пришелся на 70–170 гг. [1, с. 13]. Исследователи отмечают исключительно большое разнообразие керамического ассортимента коллекции: вазы с глазурью, содержащей свинец, изделия из красной глины, не менее темные, чем аналогичные предметы из Лезу, и др. [6, р. 345]. Вазы Виши с накладными рельефами служили объектом подражания для мастеров Лиона и Вьенны [7, р.553].



Ил. 3. Экспозиция археологической коллекции античной керамики и стекла в собрании Музея Баргуэна в Клермон-Ферране. Январь 2020

Все это подтверждает уникальность и особую ценность собрания античной керамики Строгановского Музеума.

Известный русский писатель Д.В. Григорович, посещавший в 1830-е годы, во времена своей юности, Строгановскую школу рисования, стал первым составителем Указателя Художественно-промышленного Музеума, изданного к его открытию. Он же преподнес в дар Музеуму несколько древнеримских светильников *Santaras* и египетскую погребальную статуэтку Ушебти.

Также в коллекции музея находились предметы, привезенные с археологических раскопок Юга России уже после смерти С.Г. Строганова. Часть из них была приобретена у Александра Мерля де Массонно. Известно, что в 1890-е гг. князь Лев Голицын, бывший в родстве со Строгановыми, пригласил его в качестве специалиста по виноделию для работы на царских виноградниках в Крыму. В 1898 г. Голицын уволился с должности главного винодела, и на его место был приглашен Мерль де Массонно, который оставался главным виноделом удельных имений Крыма и Кавказа до 1917 года. Количество экспонатов из коллекции Массонно, поступивших в различные музеи мира, прежде всего в Германии, настолько велико, что некоторые историки и искусствоведы считают его важнейшим каналом, через который в конце XIX – начале XX вв. археологические древности Юга России уходили за рубеж [3, с. 312].



Ил. 4. Небольшой votивный памятник из обожженной глины, увенчанный головами Зевса, Пасейдона и Адеса; на передней части атрибуты этих божеств и надпись: *DHS PROP. M.HERENNE. VIVATIS*. Из коллекции Пурталеса в Париже – Указатель Художественно-промышленного Музеума при Строгановском центральном училище технического рисования.

– М., 1881, стр. 38; КП2177



Ил. 5. Женская фигура, закутанная в хитон. Танагра. Предположительно, из собрания П.А. Сабурова.

Указатель Художественно-промышленного Музеума при Строгановском центральном училище технического рисования.

– М., 1881, стр. 31; КП2175

И наконец, предметы для Музеума Строгановского училища, как и для Кабинета изящных искусств при Московском университете, отбирал и покупал Вольфганг Гельбиг – немецкий археолог, секретарь Археологического общества, секретарь немецкого Археологического института (DAI) в Риме, профессор университета и комиссар при раскопках Южной Этрурии, академик РАН, с 3 декабря 1876 г. член-корреспондент по разряду классической филологии и археологии Историко-филологического отделения. На протяжении своей карьеры он много путешествовал по Италии, Греции, России, Франции и Северной Африке, а начиная с 1887 года жил в Риме и, будучи известным ученым и арт-дилером, играл роль посредника при продаже многочисленных произведений искусства.

К началу XX века античная коллекция стала довольно обширной и занимала отдельный зал Музеума Строгановского училища. В нем экспонировались гипсовые и бронзовые копии со скульптурных оригиналов, гальваноконии и подлинные произведения древнегреческого искусства — греческие вазы, стеклянные сосуды, терракоты, этрусские маски и др. Художественно-промышленный музей императора Александра II (Музеум Строгановского училища), в числе немногих музеев Москвы, был публичным и доступным для посещения: « К 1917 году его коллекция насчитывала более 8 тыс. экспонатов и позволяла наглядно представить картину развития мирового декоративно-прикладного искусства, начиная с произведений древнего Египта и античности и заканчивая современностью» [2, с. 41].

Благодаря уникальным людям, щедрым меценатам и высочайшим профессионалам своего дела, под руководством первого директора Художественно-промышленного музея В.И. Бутовского и, впоследствии, при непосредственном участии Н.В. Глобы была собрана обширная и весьма подробная коллекция древних памятников прикладного искусства.



Ил. 6. Антефикс терракотовый горгонейон. Зап. Греция.

Предположительно, из собрания П.П. Вяземского. Указатель Художественно-промышленного Музеума при Строгановском центральном училище технического рисования. – М., 1868, стр. 11; КП2176

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Белова Н.Н. К истории гончарного ремесла в римской Галлии I–III веков Обзор керамических центров. 1966.
2. Зиновьева М.М. Деятельность Н.В. Глобы на посту директора Художественно-промышленного музея Александра II при Строгановском училище. – М., 2010.
3. Трейстер М.Ю. Об одной группе боспорских перстней II–III вв. н.э. – М., 2011.
4. Указатель Художественно-промышленного Музеума при Строгановском центральном училище технического рисования. – М., 1881. С. 1–2
5. Шереметев С.Д. Князь Павел Петрович Вяземский: Воспоминание 1868–1888. – СПб., 1888.
6. Dr A. Morlet. Vichy gaulois, Clermont Ferrand, ed. – Mont-Louis, 1942, G., IV, 1946.
7. P. Wulleumier et A. Audin. Le medaillons d'applique gallo-romains de la vallee du Rhone, G., XII, 2, 1954.

К ВОПРОСУ О ПОДАРКАХ ИЗ КАБИНЕТА ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА ВО ВРЕМЯ ВЫСОЧАЙШИХ ВИЗИТОВ ИМПЕРАТОРА В КРЫМ. 1881–1917 гг.

Постановка проблемы. Среди многочисленных вопросов, связанных с изучением темы «Романовы и Крым» до сих пор не рассмотрен вопрос о подарках и наградах из Кабинета Его Величества во время визитов царской семьи в Крым. Тема эта в советское время и на Украине постсоветского периода (с 1991 г. по 2014 г.) в Крыму была фактически запретной, как и вся «романовская» тематика. Только после 2014 гг. интерес к всестороннему изучению истории Крыма рубежа XIX–XX вв. возник с новой силой, наука успешно наверстывает упущенное время и заполняет исторические лакуны.

Источниковедческая база. Корпус архивных документов, хранящихся в Российском государственном историческом музее (фонд 468, «Кабинет Его Величества»).

Цель статьи – аналитический обзор системы награждения подданных Российской Империи наградами и подарками из Кабинета Его Величества в период царствования императоров Александра III и Николая II (1881–1917 гг.).

Интенсивные посещения членами Императорской фамилии Крыма началось после 1875 года, когда была проложена железная дорога до Севастополя. До этого путешествие в Крым было морским путем или месяцами на лошадях через таврические степи. Нами зафиксированы визиты Александра III в 1884, 1888, 1891, 1892, 1893 и 1894 гг. Возвращаясь из Севастополя в 1888 г. царский поезд потерпел крушение возле станции Борки в Харьковской губернии. В память чудесного спасения царской семьи по всей стране были сооружены памятные храмы, в том числе храм Воскресения Христова в имении чайного фабриканта Кузнецова в Форосе (1892 г., архитектор Н.М. Чагин).

В 1891 году в Ливадии царская семья в присутствии многочисленных зарубежных гостей отмечала серебряную свадьбу, было вручено много подарков. Осенью 1894 года император Александр III в Ливадии скончался и на трон заступил его сын, император Николай II. Как это полагалось в таких случаях, по случаю кончины императора всем верно служившим ближайшим сановникам, чиновникам и служащим были выданы награды и подарки. Статс-секретарь, действительный тайный советник К.А. Победоносцев получил табакерку с портретом покойного императора, работы ювелира Фридриха Кёхли, стоимостью 2000 руб. Особенно были отмечены лейб-медики, члены врачебной комиссии. Профессор Захарьин получил



Ил. 1. В.И. Зуев (1870–1941 (или 1910-е) –
РУССКИЙ ХУДОЖНИК-МИНИАТЮРИСТ, ОДИН ИЗ
ВИДНЕЙШИХ ХУДОЖНИКОВ ЮВЕЛИРНОЙ
ФИРМЫ ФАБЕРЖЕ

табакерку с портретом покойного Императора, работы ювелира Ф. Кёхли, ценою 1844 руб. Немецкий врач, профессор Лейден получил двойной гонорар в 7000 руб. Лейб-медик Н.Ф. Здекауэр за время царствования императора Александра III следующие награды и подарки из Кабинета Е.В.: 1883 год – бриллиантовые знаки ордена Св. благоверного князя Александра Невского, 4000 руб.; 1884 год – Табакерка с вензелем Его Величества, 1923 руб.; 1888 год – табакерка с портретом Его Величества, 3210 руб. 1889 год – табакерка, украшенная бриллиантами, 2550 руб.

Император Николай II посещал Крым в 1894, 1898, 1900/1901 (встреча Нового года и Рождества), 1902, 1909, 1911, 1912, 1913, 1914 и 1916 г. (Евпатория, на Южном берегу Крыма уже не был). Приведем в качестве примера, только малую часть подарков. По итогам визита императора в Крым в 1902 г., в январе 1903 г. посланы из Кабинета Его Величества серебряные эмалевые портсигары, работы ювелира К. Гана: Ялтинскому санитарному надзирателю Белякову (70 руб.), Начальнику Кореизской почтово-телеграфной конторы Троицкому (75

руб.), Ялтинскому архитектору Геккеру (70 руб.), Приставу 4-го участка Севастопольской городской полиции Зелинскому (60 руб.), Приставу 2-го участка Севастопольской полиции Фрунзу (60 руб.).

Во время Высочайшего визита в Крым в 1912 г. подарками из Кабинета Его Величества были награждены: фотограф С.М. Прокудин-Горский – надворный советник, инженер-технолог – брошью (270 руб.), а также на покрытие расходов, связанных с приездом в Ливадию – 500 руб.; Кинодеятель А.А. Ханжонков – часами золотыми (125 руб.); Ялтинский фотограф Семенов, за поднесенный фотоальбом «Воспоминания о Крыме» – часами (100 руб.). [РГИА. Ф. 468. Оп. 44. Д. 1323].

Очень много дамских часов и брошей получали ялтинские женщины-телеграфистки, ввиду напряженной работы, поскольку в Ливадии продолжали вершить государственные дела великой империи.

Самыми значительными, как по стоимости, так и по иерархии наград награждены министры Императорского двора:

– Граф Илларион Иванович Воронцов-Дашков (1837–1916) – министр императорского двора и уделов (1881–1897), один из крупнейших землевладельцев России.

Награды из кабинета Его Величества: бриллиантовые знаки к ордену Святого Александра Невского (1888); бриллиантовые знаки к ордену Святого Андрея Первозванного (1904); портреты императоров Александра II и Александра III, украшенные бриллиантами для ношения на груди (1908 год); портрет Императора Александра III, украшенный бриллиантами для ношения на груди (21.02.1913).

– Владимир Борисович Фредерикс (с 21 февраля 1913 – граф) – канцлер российских императорских и царских орденов, министр императорского двора (1897–1917), командующий императорской Главной квартирой (1897). Награды из кабинета Его Величества: бриллиантовые знаки к ордену Св. Александра Невского (1903); медальоны, украшенные портретами императоров Александра II, Александра III и Николая II и соединённые на Андреевской ленте (1916); медальон настольный в виде колонки с бриллиантами, Фаберже, с миниатюрой императора Николая II, в кавалергардской форме, 2700 руб. (1917).

По нашим подсчетам, не менее 20% всех подарков-наград из Кабинета Его Величества в 1909–1914 гг. было вручено в Крыму. Это очень большая доля, учитывая, что население Крыма составляло только 0,5% населения всей страны. По данным 1917 года в Крыму проживало 808 тыс. жителей: русских и украинцев – 49,4%; татар и турок – 26,8%; евреев (в том числе крымчаков) – 8,4%; немцев – 5,1%. На эти четыре группы приходилось 89,7% населения полуострова.

Исторической истины ради, отметим, что до присоединения Крыма к Российской империи наградная система существовала еще во времена Крымского ханства, в основном, дарили знаки, сабли. В Турецкой империи также существовала система «подарков-наград», самой ценной наградой был медальон-портрет Султана с бриллиантами. Во времена Крымской автономной республики в первые десятилетия Советской власти были юбилейные знаки на крымско-татарском языке «15 лет» и «20 лет республики».

По итогам постройки нового Ливадийского дворца в Крыму осенью 1911 года начальнику Канцелярии министерства императорского двора Мосолову были переданы Жетоны работы Фаберже «В память о постройке Ливадийского дворца» – 8 золотых по 90 руб. (1-го разряда), 103 серебряных по 60 руб. (2 разряда), 151 серебряных по 20 руб. (3 разряда). Среди отмеченных подарками и наградами – немало фамилий крымских татар. Архитектору Краснову Н.П. за строительство императорской резиденции в Ливадии в 1911 году было пожаловано звание архитектора Высочайшего двора и вручен золотой жетон, работы Фаберже, стоимостью 90 руб. Организатору строительства и управляющему Ливадийского дворца, а также именными Массандра и Ай-Даниль, камергеру Высочайшего Двора Качалову В.Н. были вручены подарки: перстень с вензелем Его Величества, 700 руб. (1915 г.); золотой портсигар с Государственным гербом (1906 г.); перстень с вензелем Его Величества в 361 руб. (1900 г.).

Перечитывая воспоминания великого князя Гавриила Константиновича, мы находим упоминание часов с портретом великого князя Николая Николаевича Старшего. «...Осенью 1915 года я решил поехать в Крым, куда уехал доктор Варавка. Варавка нашел мне дачу в Новом Мисхоре, рядом с Алупкой. В Крыму я быстро поправился. Стояла дивная осень. Ежедневно я ходил гулять пешком вместе с Мишей Долгоруким, бывшим артистом Петербургского балета (...). Конечно, я осматривал мой любимый Алупкинский дворец. Его мне показывал все тот же татарин, у которого были часы с портретом Николая Николаевича Старшего»¹.



Ил. 2. Посещение императором Николаем II с дочерьми выставки «Общества поощрения крымского татарского кустарного производства» в Ялте. 1913 г. Фотография

Из Кабинета выдавали бриллиантовые варианты орденов, кроме орденов Св. Георгия и Св. Владимира. За ордена, выдаваемые из Капитула орденов, кавалер должен был сам платить, а за таковые же бриллиантовые знаки из Кабинета плата не взималась. Наградой также считали золотые сабли «За храбрость», иногда украшенные бриллиантами. Также из Кабинета выдавались должностные знаки, к которым относим фрейлинские знаки, статс-дамские знаки, обер-камергерские ключи, фельдмаршальские жезлы.

В 1904 г. были учреждены знаки «За сопровождение Императорского поезда» и «За Высочайшее посещение». Ими особенно активно награждались чины жандармско-полицейских управлений и охраны. Знаки эти исполнялись исключительно фирмой Фаберже и весьма ценятся на антикварном рынке. Они были трех степеней: 75 руб., 40 и 20 руб. Первой степени, за 75 руб. вручались только генералам. Золотые «ЖЕТОНЫ «За сопровождение Императорского поезда» Фаберже за 75 руб. были вручены в 1908 г. – генерал-майору Герасимову, в 1910 г. – генерал-майору Курлову, в 1911 г. – генерал-майору Соловьеву.

В Крым, во время визитов императора и императорской семьи прикомандировывались охранные службы из обеих столиц, которые также получали за каж-

дый визит разного рода награды, в первую очередь, часы, портсигары, запонки. В 1884 году управляющий Кабинетом Петров обратил внимание министра Императорского двора, что кабинетские подарки иногда не имеют герба или короны. И такие вещи можно купить в ювелирном или часовом магазине. Было предложено ювелирам, включая Фаберже и Буре разработать рисунки гербов. Часы с гербами появились тоже только с 1868 года. До этого, это были обычные часы, которые житель империи мог купить в магазине.

Россия, в отличие от других европейских империй, не являлась колониальной державой в чистом виде. Среди ее элиты можно было встретить представителей едва ли не всех населявших нашу страну национальностей. Зачастую присоединяемые к Империи инородцы получали больше прав, чем коренные русские. «Инородцы» – это употребляемое в те годы слово, не несло негативного оттенка. Например в архивных делах Таврического губернатора дела «О развитии школ среди инородцев» не стали исключением и крымские татары. Указом Екатерины II от 22 февраля (4 марта) 1784 года местной знати были предоставлены все права и льготы российского дворянства. Гарантировалась неприкосновенность религии, муллы и другие представители мусульманского духовенства освобождались от уплаты налогов. Крымские татары были освобождены от воинской повинности.

В 1916 г. чиновник МВД Трофимов Н.Н. издал книгу «Высочайшие награды», свод извлечений из законодательных актов [2]. Среди них: «Правила об испрошении Высочайших наград», где указано «О наградах вообще»: «Жалуемые за отличия Высочайшие награды суть: 1) объявление Высочайших Его Императорского Величества благодарности и благоволения; 2) чины; 3) ордена; 4) назначение аренд; 5) подарки от Высочайшего Его Императорского Величества Имени; 6) единовременная денежная выдача 7) звание почётного гражданства; 8) медали; 9) кафтаны; 10) зачет в действительную государственную службу времени, проведенного в частных занятиях в правительственных и общественных установлениях, а равно времени состояния на государственной службе без права на чинопроизводство; 11) предоставление прав государственной службы лицам, этими правами не пользующимися, и 12) не считание судимости препятствием к наградам и другим преимуществам по службе». Общий наименьший срок между наградами полагается трехлетний; независимо от сего служащие не могут быть представляемы к наградам ранее трѣх лет со времени первоначального вступления в службу. Однако, обыкновенные подарки и единовременные денежные выдачи не подлежат никаким ограничениям по срокам» [2, с. 2–3]. Некоторые персоны получали подарки, чуть не каждый год, например мелкие и средние служащие, охрана, артисты и т.д.

По итогам каждой поездки в Крым от каждого министерства или ведомства министру Императорского двора поступали представления о награждении чинов гражданских ведомств, Означенный порядок не распространялся на награждение лиц духовного звания, лиц военного и морских званий, состоящих на действительной службе, а также иностранцев, не находящихся на службе в России. Вот почему, в Крыму было награждено много иностранцев, сопровождающих дипломатические миссии. Особенно часто посещали Крым турецкие дипломаты, с многочисленным сопровождением. Турецкие послы чаще всего получали бриллиантовые знаки ордена Св. Александра Невского, вариант «для нехристиан (мусульман)». Турецкий посол Турхан-Паша Пермети получил следующие награды и подарки: 1901 г. – орден Св. Александра Невского, ювелир К. Ган, цена 2294 руб.;

1903 г. – Табакерка с вензелем императора, ювелир К. Ган, 2825 руб.; 1913 г. – Табакерка с портретом Императора, ювелир К. Фаберже, 2550 руб.

От взыскания налогов (единовременных денег по орденам освобождались): «1) наследники лица, умершего прежде пожалования его орденом, если сии наследники не суть жена или дети умершего; 2) наследники кавалеров, убитых в сражении; 3) туземцы Кавказского края, не состоящие на судьбе в регулярных частях войск или по гражданскому ведомству; 4) Азиатцы, так же состоящие на службе в строевых частях или по гражданскому ведомству при пожаловании им орденов за военные подвиги; 5) Азиатские владельцы и их подданные, и 6) чиновники иностранной службы и вообще иностранцы в Российской службе не состоящие. При пожаловании знаков, драгоценными камнями украшенных, не полагается никакого с кавалеров взыскания» [2].

Среди награжденных крымчан можно отметить Панпулова (иногда пишут Пампулов) Самуила Моисеевича (1831–1911), караимского гахана (глава караимской религии), который в 1911 г. получил в подарок от императора табакерку (цена 1079 руб., ювелира К. Гана.) с драгоценными камнями из Кабинета Его Величества. Представление на награждение было подписано 10 марта 1910 г. П. Столыпиным. Кроме того, Самуил Панпулов был награжден орденами: Св. Владимира 2 ст. (1907), Св. Анны 1 ст. и Св. Станислава 1 ст. (установленные для не христиан); медалями: «В память Императора Александра III», «Коронации 1883 г.», «Коронации 1896 г.», «В память Войны 1853–1856 гг.» и «За защиту Севастополя».

Отметим также, что в 1916 г. Император с сыном посетили караимскую ке-насу в Евпатории и многие крымчане были отмечены наградами и подарками из Кабинета Его Высочества.

Как сообщала в июле 2018 г. ялтинский краевед Лариса Лысова, издатель журнала «Старая Ялта», нашла правнучка одного из получателей «кабинетского» подарка Ирина Шакарян, которая, рассказала, что ее прадед Парпетов Сеит Амет Меметович, был поставщиком Его Величества, привозил фураж и был награжден часами. По нашим сведениям, купец Парпетов действительно получил дамские часы, ценою в 100 руб. [3].

В архивном деле о «Денежных документах по суммам Ея Величества за 1914 г.» мы нашли сведения о покупках императрицей Александрой Федоровной «крымско-татарских филиграновых (ювелирных) вещей», а также крымско-татарской медной посуды. Имеются подтверждения, что императрица покупала крымско-татарские филиграновые (ювелирные) вещи, а также крымско-татарскую медную посуду. Деньги для «Общества поощрения крымского татарского кустарного производства в Ялте» получала его вице-председательница Л.Л. Янова.

Приведем пример из денежных документов по суммам за 1914 г. [4]:

Лист 26-об.:

По счету Общества поощрения крымского татарского кустарного производства.....	57 руб. 60 коп.
То же,.....	54 руб. 30 коп.
Итого: 111 руб. 90 коп.	

Лист 39:

Общество поощрения крымского татарского кустарного производства г. Ялта
18 ноября 1913 г. № 1

СЧЕТ Ея Императорскому Величеству

(надпись) Подарки

1 Медный кувшин.....	7 руб.
1 Медный кувшин.....	4 руб.
1 Кисет, вышитый золотом.....	7 руб.
1 Кисет, вышитый бисером.....	3 руб.
6 серебряных филиграновых пуговиц, по 0–40 руб.....	2 руб. 40 коп.
3 серебряных зарф (чашка) по 10 руб.....	30 руб.

Всего: 54 руб. 30 коп.

Вице-председательница Общества Любовь Леонидовна Янова [супруга начальника
Управления Ливадийскими дворцами генерала-майора Янова]

12 декабря Получила Л.Л. Янова

2 января 1914 г. "Верно" Герингер [камер-фрау]

Лист 42:

Общество поощрения крымского татарского кустарного производства г. Ялта.

19 ноября 1913 г. № 2

(виза) Для Базара

3 серебряных филиграновых шпильки для шляп, по 1 руб.....3 руб.

Медная посуда:

Кофейник.....4 руб. 30 коп.

Медные блюда.....2 руб. 50 коп.

Гугум [?] средней величины5 руб.

Саат [?].....3 руб.

Из деревни Карбекли резьба по меди:

2 Казана.....14 руб.

1 Ваза.....4 руб.

Большая посуда для компота12 руб.

Средней величины (посуда для компота).....9 руб.

Итого? 57 руб. 60 коп.

12 декабря.

2 января 1914 г.

Получила для передачи Л.Л. Янова».

По нашему запросу у крымских краеведов сведений о г-же Л.Л. Яновой был получен ответ от научного сотрудника Ливадийского дворца-заповедника П.Б. Плужник (10.09.2018 г.): «... С большим сожалением сообщая, что информации о Л.Л. Яновой у местных знатоков романовской темы практически нет. Высказываются предположения, что в периоды царских приездов в Ливадию она была одной из наиболее приближенных к императрице, кроме того во время войны попечительницей лазарета императрицы в Ливадии по желанию Александры Федоровны была назначена именно Л.Л. Янова. Дата ее рождения неизвестна, но считается, что она была старше Александры Федоровны на 10-12 лет. Деятельность «Общества поощрения крымско-татарского кустарного производства» в сборниках научных статей южнобережных музейных конференций вообще не освещена, тем не менее, есть мнение, что покровительницей этого общества все же была княгиня Бяратинская Мария Владимировна. В научной статье Л.И. Прокоповой «Первый благотворительный базар императрицы в Ялте» говорится: «Пожертвования принимались председательницей благотворительного общества П.Ю. Поповой в ее собственном доме на Садовой улице, а в Ливадии госпожа



Ил. 3. Посещение императором Николаем II с дочерьми Сельскохозяйственной выставки в Ялте 30 сентября 1913 г. Фотография

Л.Л. Янова принимала для базара изящные дамские изделия» и далее: – «...В зале стояли многочисленные столы с изящными предметами, среди которых выделялись павильоны крымских кустарных изделий княгини М.В. Барятинской, серебряных изделий княгини З.Н. Юсуповой и Черноморского флота с морскими вещами». «Княгиня (М.В. Барятинская) сама всем распоряжалась и раздавала танцующим цветы и разные татарские вещи».

В газете «СИБИРСКАЯ ЖИЗНЬ» от 15 (02) октября 1913 г. находим следующие сообщения [5]:

«ЛИВАДИЯ. 30 сентября Государь Император с великими княжнами Ольгой Николаевной и Татьяной Николаевной, в сопровождении министра Императорского двора и лиц свиты, изволил посетить устроенную в Ялте сельскохозяйственную выставку. На выставке Его Величество был встречен Августейшим покровителем выставки великим князем Георгием Михайловичем, председателем и членами выставочного комитета. Здесь же находились министр внутренних дел, таврический губернатор, главноуправляющий города Ялты и уезда и другие начальствующие лица. При обозрении выставки Государю Императору имели счастье давать объяснения председатель выставочного комитета Волжанинов и заведующие отделами выставки. В отделе "Общества поощрения крымского и татарского кустарного производства" Его Величество был встречен княжною Мариной Петровной

[дочь великого князя Петра Николаевича, владельца имения "Чаир" – прим. В.С.], а также вице – председательницей общества княжной Багратион и членами общества. Пробыв на выставке более часа, Государь Император с Августейшими дочерьми изволил отбыть в Ливадию при восторженном "ура" собравшейся на пути следования Его Величества публики.

ЯЛТА. В ялтинском цирке, по распоряжению от Высочайшего двора, даны дневное и вечернее представления. Вечернее представление посетил государь с Августейшими дочерьми и присутствовал Эмир Бухарский и приглашенные лица. На дневном представлении присутствовал Наследник Цесаревич, прибывший в сопровождении дворцового коменданта. По окончании представления Наследник Цесаревич подробно обозревал зверинец Владимира Дурова, который давал объяснения Его Высочеству.

ЯЛТА. Розданы подарки артистам, участвовавшим в представлении в Высочайшем присутствии в цирке; Владимир Дуров получил перстень с бриллиантовым гербом, жена его кулон с бриллиантом, ученик часы с золотым гербом» [5].

Отметим еще один пример поощрения крымско – татарского деятеля. 10 января 1903 года «золотой портсигар» из Кабинета Его Величества, от ювелира Гана (125 руб.) получил Исмаил Гаспринский², редактор, издающий газету «Переводчик», в связи с 20-летием начала издания газеты [6].

28 декабря 1894 г., уже при новом императоре Николае II, часами серебряными с цепочкой из Кабинета Его Величества, работы фирмы «Павел Буре» (40 руб.) награжден «проводник при Их Величествах в Ливадии» Ассан Хайлиль.

Другой пример, через 20 лет. 15 июля 1914 г. часы золотые дамские, подарок Из Кабинета Е.В., работы фирмы «Павел Буре» (90 руб.) пожалованы жене таврического дворянина Иззет бея Крымтаева.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Великий князь Николай Николаевич Старший (1831–1891) – участник обороны Севастополя. По окончании Крымской войны приобрел для проживания приморское поместье Гаспра. Во время русско-турецкой войны 1877–1878 г. был главнокомандующим действующей армией на Балканах. По окончании войны, был пожалован чином генерал-фельдмаршала (1878). Умер в апреле 1891 г. в Алушке. Сыновья: Великий князь Николай Николаевич – младший (1856–1929) – верховный главнокомандующий в 1914–1915 гг., генерал-фельдмаршал, Почетный гражданин города Севастополя (с 1916 г.). Купил в 1902 г. участок в Крыму и построил виллу «Чаир». Великий князь Петр Николаевич (1864–1931) – по проекту Краснова возвел дворец в мавританском стиле в имении «Дюльбер».
2. Исмаил Гаспринский (1851–1914) – крымско-татарский интеллектуал, просветитель, издатель и политик, получивший известность и признание среди всего мусульманского населения Российской империи. С 10 апреля 1883 года Гаспринскому разрешили издавать и редактировать первую российскую тюрко-славянскую газету «Переводчик-Терджимань». Она долгое время была единственным тюркоязычным периодическим изданием в России, а с началом XX века старейшей мусульманской газетой в мире. Газета просуществовала почти 35 лет и была закрыта 23 февраля 1918 года.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Великий князь Гавриил Константинович. В Мраморном дворце: Из хроники нашей семьи. – СПб.: «Logos»; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993. Гл. 34.
2. Трофимов Н.Н. Высочайшие награды. Наградные правила, Высочайше утверждённые 1-го Августа 1898 года, с последовавшими в 1900, 1904, 1908, 1909, 1912 и 1915 гг. дополнениями. Петроград, 1916.
3. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 468. Оп. 44. Д. 1323. Выборка из отчетов о количестве выданных подарков и денежных наград из Кабинета во время путешествий царя. 1909–1914 гг.
4. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 525 (Императрица Александра Федоровна). Оп. 3. Д. 113. Денежные документы по суммам Ея Величества за 1914 год. Ч. 1.
5. ВНУТРЕННИЕ [НОВОСТИ]. Придворные известия / СИБИРСКАЯ ЖИЗНЬ, 15 (02) октября, 1913 г.

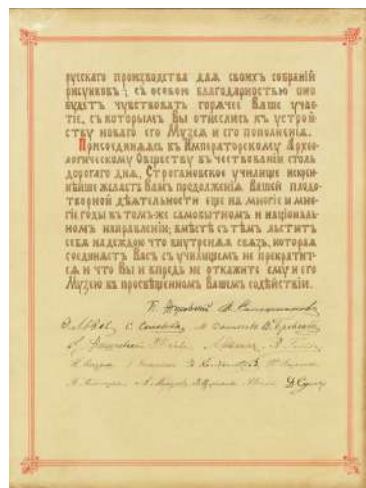
И.В. БЕЛОЗЕРОВА,
И.В. КЛЮШКИНА

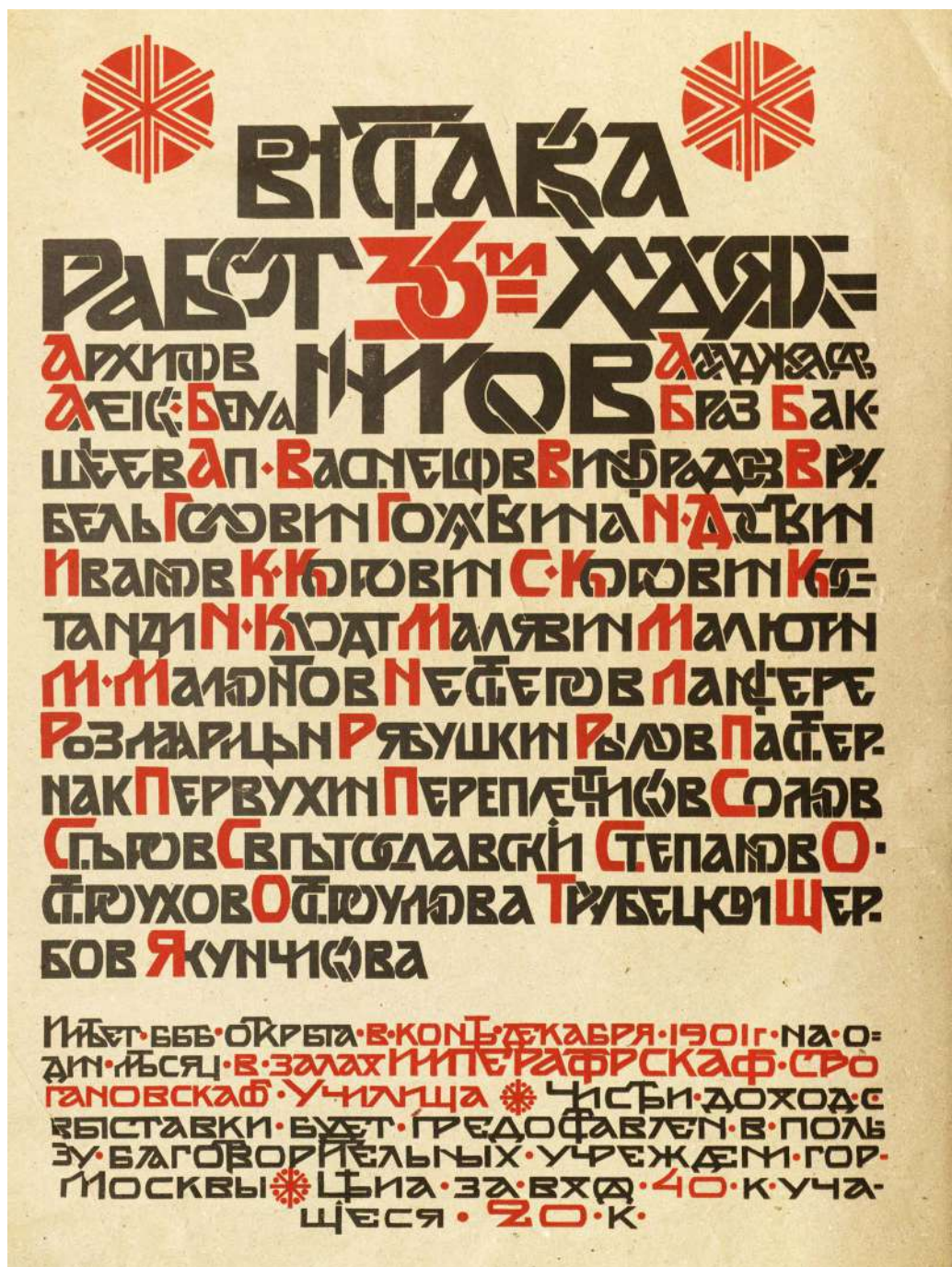
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ И
СТРОГАНОВСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЕ
УЧИЛИЩЕ – ПУТИ СОТРУДНИЧЕСТВА И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ



Ил. 1. Адрес Строгановского художественно-промышленного училища, преподнесенный И.Е. Забелину, в честь 50-летия его научной деятельности. Москва, 1892 год

ОПИ ГИМ. Ф. 440. Ед. хр. 440, оп. 1. Ед. хр. 286. Л. 1–2





Ил. 2. Афиша выставки картин 36-ти художников в залах Императорского Строгановского училища. Москва, 27 декабря 1902 года
ОПИ ГИМ. Ф. 1, оп. 2. Ед. хр. 43. Л. 1

О.Б. БАРАНОВА

ИМПЕРАТОРСКИЙ ФАРФОРОВЫЙ ЗАВОД И ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫЕ ШКОЛЫ. К ВОПРОСУ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ С ИМПЕРАТОРСКИМ СТРОГАНОВСКИМ УЧИЛИЩЕМ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ



Ил. 1. Предметы из Банкетного сервиза Аничкова дворца. Императорский фарфоровый завод. Вторая половина XIX века. Императорский фарфоровый завод. Фарфор; роспись надглазурная полихромная; позолота. Государственный Эрмитаж. Инв. №№ Мз-И-913, 915, 918, 920, 923, 924



Ил. 4. Тарелка десертная из Александринского сервиза. 1900.
ИМПЕРАТОРСКИЕ ФАРФОРОВЫЙ И СТЕКЛЯННЫЙ ЗАВОДЫ. Фарфор; роспись надглазурная
полихромная, позолота, позолота по мастике, цировка.
Государственный Эрмитаж. Инв. № Мз-И-1568

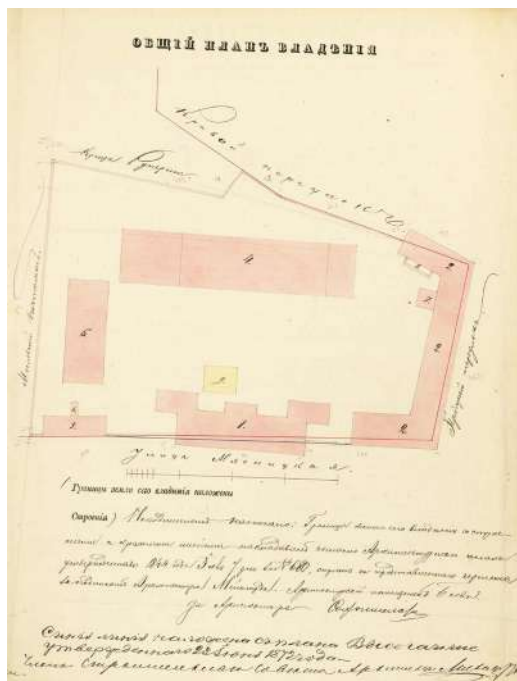
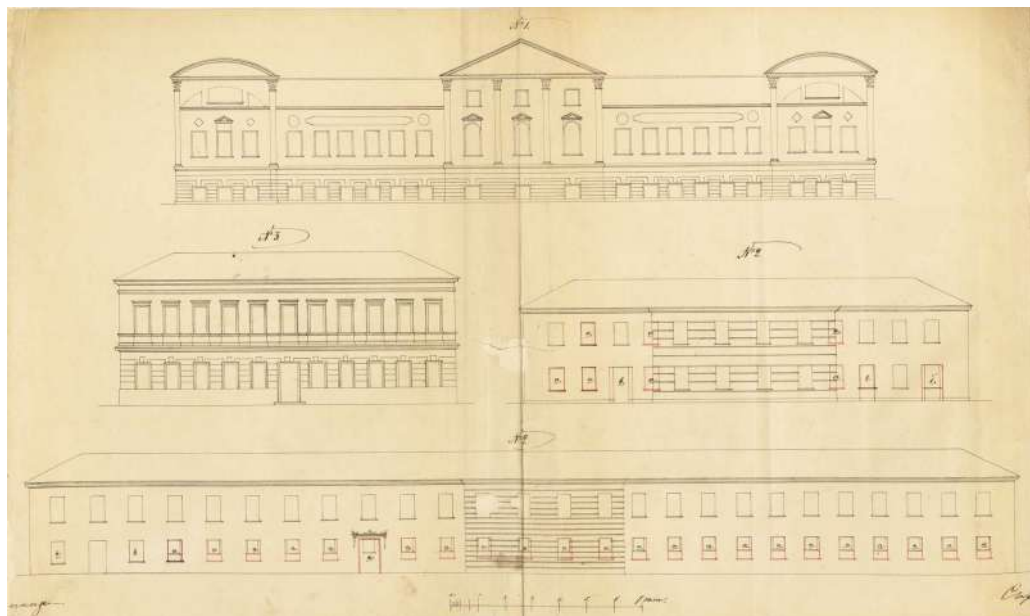


Ил. 4. И.Ф. Барщевский. Модель надпрестольной сени из церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1890-е годы (до 1894). Общий вид и фрагменты.

Дерево, картон, гипс, металл, бумага, целлулоид;
резьба, отливка, карандаш, роспись, монтировка. (150×65×66 см). МГОМЗ



Ил. 7. И.Ф. Барщевский. Муляж изразцового декора фасада
церкви Николая Мокрого в Ярославле. 1880–1890-е годы.
Каучук, штамп, роспись (16×10,5×1см). МГОМЗ



Ил. 2. Фасады строений и план земельного владения на Мясницкой улице, отведенного в 1864 г. для устройства художественно-промышленного музея. ЦХНТДМ. Ф. Т-1, оп. 7, д. 143, ед. хр. 4, л. 1

Ю.Р. САВЕЛЬЕВ,
С.В. ГНУТОВА

ТВОРЧЕСТВО ЛЕОНИДА АДАМОВИЧА ПЯНОВСКОГО
В ОБЛАСТИ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА
И АРХИТЕКТУРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА



Ил. 8. Иконостас храма святителя Николая Чудотворца в Нице. 1909–1913.
Художник Л.А. Пяновский. Фото 2021 г.



Ил. 9. Икона святого Михаила Архангела, созданная в честь 300-летия династии Романовых для храма в Ницце. 1913. Художник Л.А. Пяновский. Фото 2021 г.



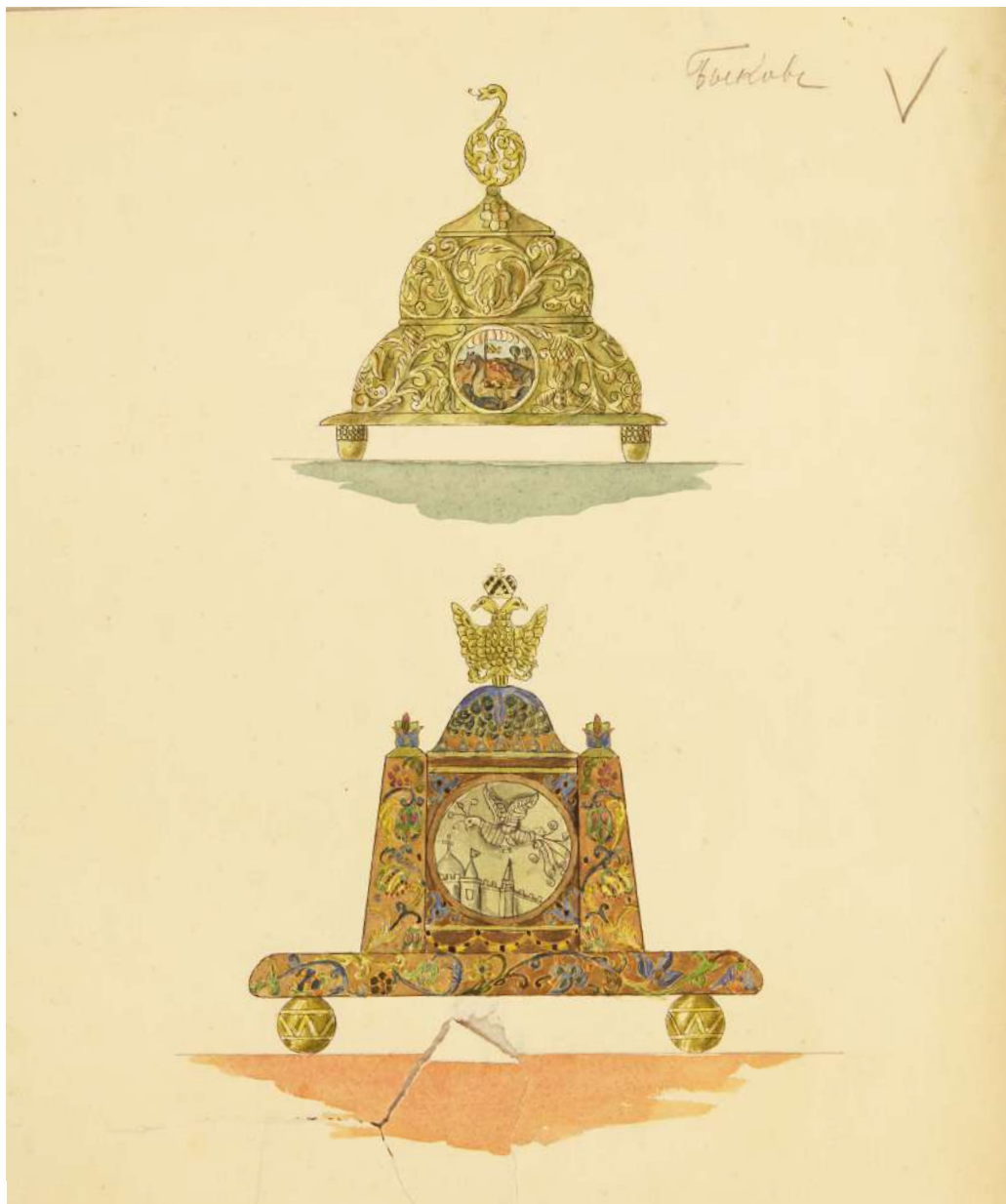
Ил. 11. Пяновский Л.А. Подносное блюдо к 300-летию Дома Романовых.
ДЕРЕВО, левкас, МЕТАЛЛ, КОСТЬ, РЕЗЬБА, РОСПИСЬ, чеканка, тиснение 53,3×52,7×5,7 см.



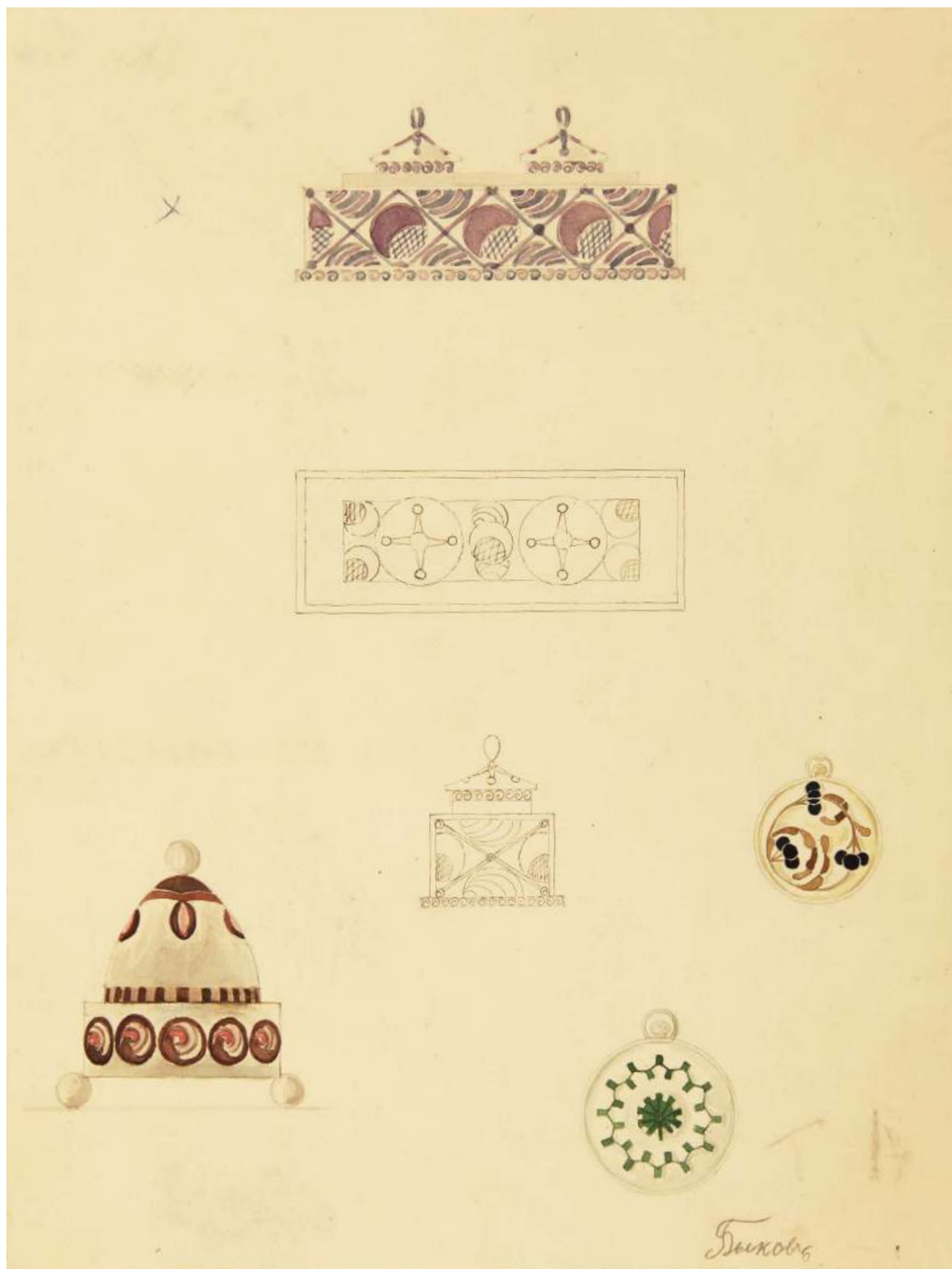
Ил. 16. Пяновский Л.А., Денисов-Уральский А.К. Рамка для фотографии из лазурита в оправе с полудрагоценными камнями – подарок императрицы Александры Федоровны императору Николаю II. 1915. ГМЗ «Павловск»

М.М. ЗИНОВЕЕВА

З.Н. БЫКОВ – ТВОРЧЕСКИЙ И ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ПУТЬ:
ОТ ИМПЕРАТОРСКОГО СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА
К ВХУТЕМАСУ И МВХПУ (Б. СТРОГАНОВСКОМУ)



Ил. 2. З.Н. Быков. Эскиз туалетных коробочек, выполненный
в Императорском Строгановском училище. 1910-е гг. Бумага, акварель.
Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова



Ил. 3. З.Н. Быков. Проекты чернильниц и подвесок, выполненные в Императорском Строгановском училище. 1910-е гг. Бумага, акварель. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова



Ил. 5. Дорожный чайник и котелок. Медь, латунь.
Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова

МЕТАЛЛИСТ

ГОД ИЗДАНИЯ

ШЕСТОЙ

№

19



ИЗДАНИЕ

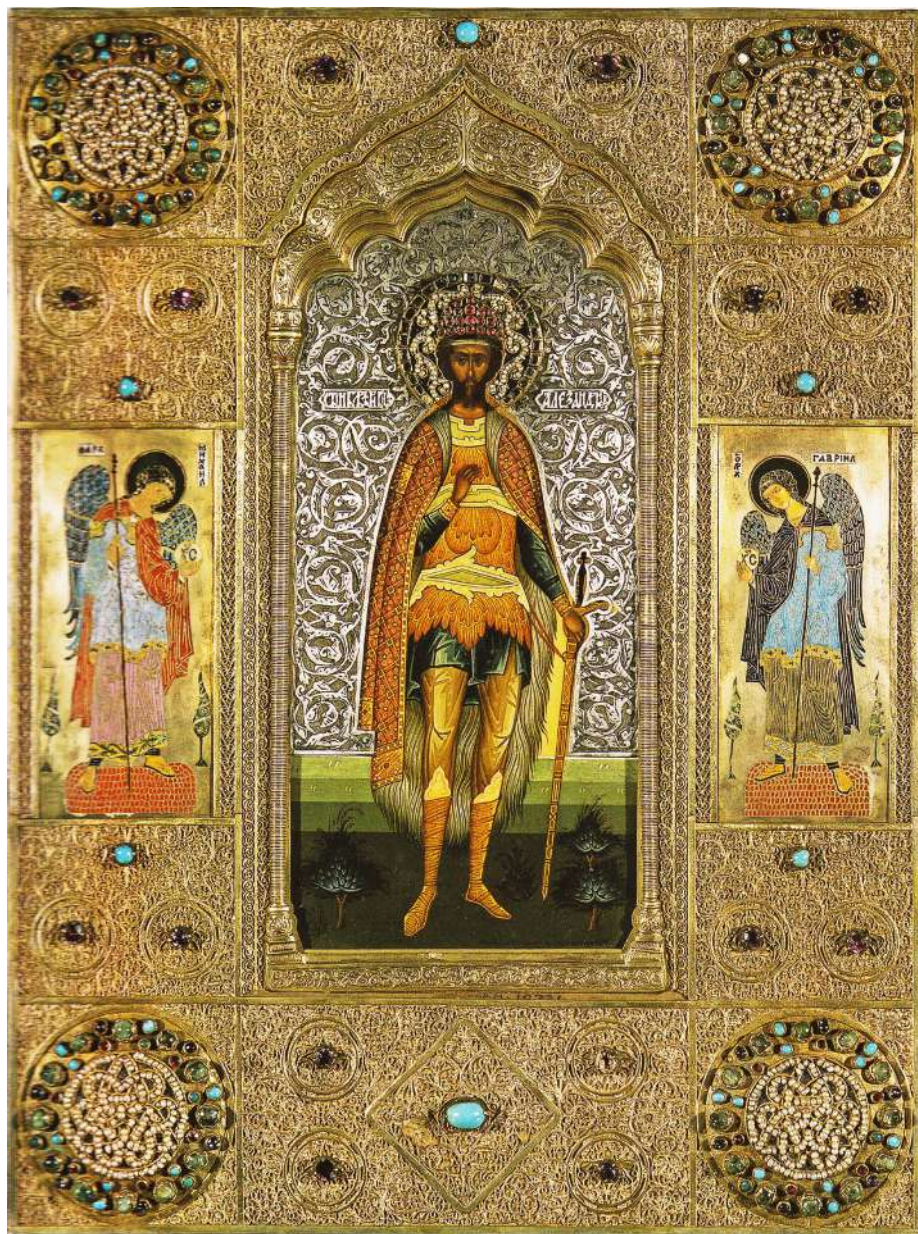
МОСКВА

ЦКВСРМ

Ил. 6. Быков З.Н. Графический проект: Обложка для журнала «Металлист». 1926 г.
Бумага, тушь, гуашь, фотопечать.
Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова



Ил. 7. Быков З.Н. Эскиз марки «РСФСР. пролетарии всех стран соединяйтесь». Эскиз марки «РСФСР. День красного подарка». Эскиз марки «1-V ВХУТЕМАС». 1924 г.
Бумага, картон, тушь, гуашь



Ил. 5. Серебряный оклад иконы «Св. Александр Невский». Начало XX в.
Мастерская «Наследники Я.Ф. Мишукова». ГРМ



Ил. 6. Серебряный оклад Евангелия.
Начало XX в.
Работа Ф.Я. Мишукова. ГММК



Ил. 7. Дарохранительница в виде
шатрового храма. 1912 г.
Работа Ф.Я. Мишукова. ГТГ

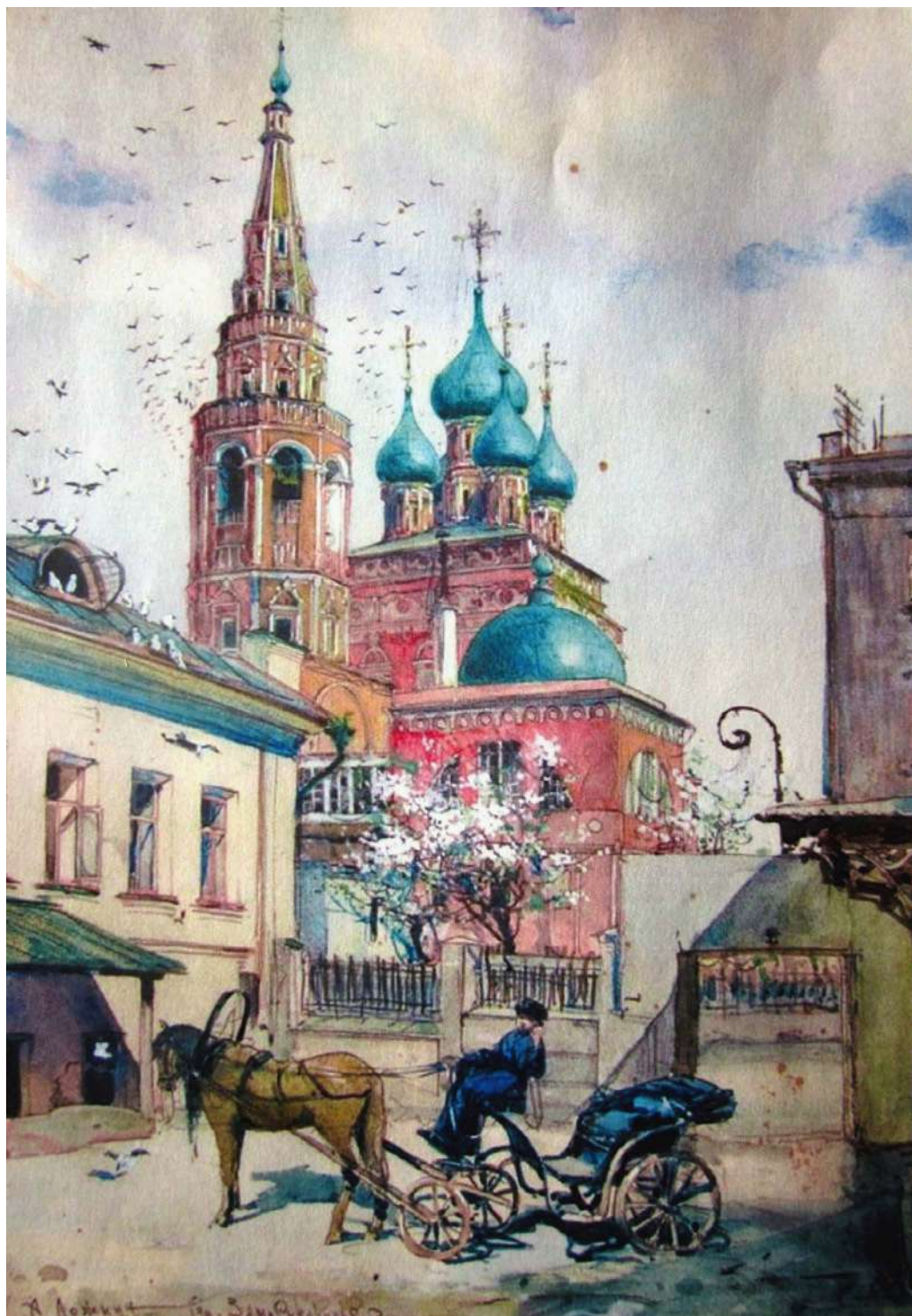


Ил. 2. Ложкин А.В. Эскиз костюмов танцовщиц к опере М.П. Мусоргского «Хованщина».
Бум. розовая на картоне, гр. карандаш, акв., бронза. 20×26. 1909.
ГМТИ им. А.А.Бахрушина



Ил. 4. Ложкин А.В. Иверская часовня у Воскресенских ворот.
Бум кремовая, гр. карандаш, акв., гуашь, тушь, 43×46. 1908. Музей Москвы

Ил. 5. Ложкин А.В. Замоскворечье. Церковь Воскресения Христова в Кадашах
(атрибуция автора). Бум., на картоне, акв., 30×43,5. 1911. Частное собрание





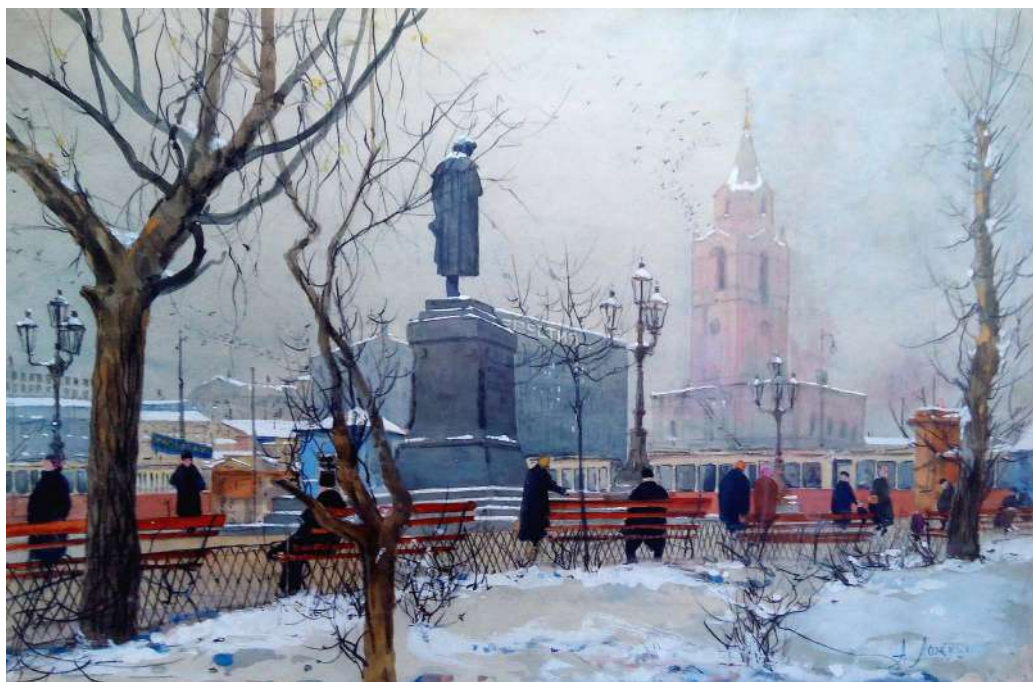
Ил. 7. Ложкин А.В. В провинции. (Кострома, Торговая пл. – атрибуция автора).
 Бум., на картоне, гр. карандаш, акв., белила, цветные мелки. 30,4×42,4.
 Начало 1900-х гг. Пермская государственная художественная галерея



Ил. 9. Ложкин А.В. Московская улица в конце XVII в.
 Бум., акв, белила. XIX в. 30×20. Конец 1890-х гг.
 Музей Хиллвуд (Вашингтон)



Ил. 10. Ложкин А.В. Москва. Церковь Успения на Покровке.
Бум. тонир., графитный карандаш акв., белила, 46×37. 1910.
Частное собрание. Швейцария



Ил. 11. Ложкин А.В. Москва. Страстная пл. с памятником А.С. Пушкину на Тверском бульваре.
Бум., гр. карандаш, акв., белила. 32,8×49. 1930-е гг. ГЛМ им. В.И. Даля

И.А. Мирлас

Евдокия Ануфриева – выпускница
Строгановского училища



Ил. 2. Евдокия Ануфриева. «Окно во двор Масловки» (холст, масло) 1933 год.
Из собрания семьи Ануфриевых-Мирлас



Ил. 4. Евдокия Ануфриева. «Образец купонной ткани и готового платья»
(бумага, гуашь) 1930-е годы.

Из собрания семьи Ануфриевых-Мирлас



Ил. 5. Евдокия Ануфриева. «Образец ткани и готового платья»
(бумага, гуашь) 1930-е годы.

Из собрания семьи Ануфриевых-Мирлас



Ил. 6. Евдокия Ануфриева Проект
детского платья из купонной ткани.
(бумага, гуашь) Выполнен для ТРЕХГОРНОЙ
ФАБРИКИ. Принят на «отлично»
21 апреля 1940 года. Из собрания
Ануфриевых-Мирлас



Ил. 8. Евдокия Ануфриева. «Русский платок» (бумага, гуашь) 1963 год.
Был представлен на выставке посвященной Есенину в ГЛМ в мае 1963 года.
Из собрания семьи Ануфриевых-Мирлас



Ил. 2. Кукла «Баба в белом полушубке».
По эскизу Е.Г. Теляковского. 1920-е гг.
Дерево, масло, токарная работа, роспись. ВМДПНИ



Ил. 3. Теляковский Е.Г. Поднос с советской эмблематикой «Частушки». 1920-е гг.
Железо, масло, лак, роспись. ВМДПНИ



Ил. 4. Туес с крышкой. По эскизу Е.Г. Теляковского. 1925 г.
Дерево, роспись. ВМДПНИ



Ил. 7. Коробочка «Пионер-барабанщик». По эскизу Е.Г. Теляковского.
Федоскино. 1925 г. Папье-маше, лак, роспись. ВМДПНИ

РАЗДЕЛ 3

**ВЫДАЮЩИЕСЯ МАСТЕРА –
ПРЕПОДАВАТЕЛИ И УЧЕНИКИ
СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА**

НИКОЛАЙ АНДРЕЕВ. ХУДОЖНИК НА ВСЕ ВРЕМЕНА

Николая Андреева можно считать образцовым выпускником Строгановского – полученные в Училище навыки помогли мастеру проявить себя в самых разнообразных стилях, жанрах и техниках, оставить след не только в области скульптуры и графики, но даже театра¹ [1].

В 1880-х годах рисунок оставался в Строгановском основой основ, в то время как лепке отводилось всего два часа в неделю². Именно валянию посвятит себя Николай Андреев, окончивший Училище в 1891 году со званием ученого рисовальщика. В 1892 году он подает прошение о зачислении его вольным слушателем живописного отделения Училища живописи, валяния и зодчества, однако обстоятельства вынуждают перейти на скульптурное отделение. Андреев, получивший место преподавателя элементарного рисования³, по утрам вел уроки в младших классах Строгановского училища, а после посещал занятия на скульптурном отделении МУЖВЗ, которые проходили во второй половине дня.

О том, что Николай Андреев осваивает искусство валяния в Строгановском стало известно только в 1897 году, когда на первом конкурсе «на сочинение рисунков по художественной промышленности»⁴ (организованном по инициативе Н.В. Глобы) он представил вазу, изображавшую яблоню с взбирающимися на нее ребятишками, за которую был удостоен второй премии «по серебряному делу».

Окончив в 1901 году отделение скульптуры МУЖВЗ, Андреев поступает на отделение живописи. Он принят в головной класс, откуда вскоре выбывает, поскольку преподавание и занятия скульптурой отнимают у него все время. Его карьера как скульптора постоянно совершенствуется. В 1902 году на 30-й юбилейной выставке Товарищества передвижников он обращает на себя внимание жанровыми композициями («Жница», «Стригущая овцу», «В поле» – все 1899, ГТГ). Лирическая композиция «В лесу» (1903, гипс, Музей-квартира К.С. Станиславского), показанная на 31-й выставке ТПХВ, приносит ему популярность, а на 33-й передвижной его уже называют «молодым, сильным дарованием школы Родена», в лице которого «вырастает опасный соперник Трубецкому». На выставке, по мнению критиков, самое интересное не картины, а его скульптуры: «Сладострастная, языческая красота андреевской "Ваханки" – разве это не дерзкий вызов, разве это не оглушительная пощечина вызывающей рутине передвижничества» [2].

Увлечение декоративностью модерна в фигурных композициях и мелкой пластике мирно уживается у Андреева с верностью импрессионистической изобразительности в портрете – у Павла Трубецкого (недолго прожившего преподавателем скульптуры в МУЖВЗ) он перенял свежесть мазка и любовь к импрессионистическому этюду, а от себя добавил пластический, структурный остов, точный силуэт и крепко построенную скульптурную форму. В 1905 году Третьяковская галерея приобретает два его скульптурных бюста – писателей П.Д. Боборыкина и Л.Н. Толстого.

Андреев не ограничивается станковой скульптурой. В 1902 году его проект под девизом «Стена» удостоивается третьей премии на конкурсе на памятник первопечатнику Ивану Федорову⁵, в 1903 году он получает первую премию на конкурсе на памятник М.И. Глинке для Петербурга⁶. В 1902 году заканчивает многофигурный лепной фриз на тему «Времена года» для главного фасада отеля «Метрополь»⁷. В 1903

году на фасаде Третьяковской галереи появляется барельеф с фигурой Георгия Победоносца, разящего дракона⁸. Он исполняет четыре лепных панно для актового зала Медведниковской гимназии в Старокоюшенном переулке, барельефы его работы украшают особняк архитектора С.У. Соловьева на углу Хлебного и Ножевого переулков.

Но особенно интересно он работает в жанре мемориальной скульптуры. Как истинный строгановец Андреев великолепно владел искусством построения и композиции деталей (пригодился курс стилизации растений и животных, пройденный в Училище). В узорах решеток он безошибочно улавливал дух времени, находил наиболее эффектные элементы, дополнявшие образ, созданный памятником или надгробием. Ему принадлежит ограда на могиле Н.В. Гоголя в Даниловом монастыре, скомпонованная из элементов ампиричного декора (1903)⁹, ограда могилы доктора Ф.О. Гааза на Введенском кладбище (1903), главным элементом которой стали легкие «гаазовскими» кандалы, сменившие тяжелые арестантские колодки. В 1909 году Андреев исполнил бронзовый бюст «святого доктора», девиз которого – «Спешите делать добро» – был выбит на гранитном пьедестале памятника, установленного в Малом Казенном переулке¹⁰. Наиболее совершенный из его мемориальных ансамблей – надгробие Н.Л. Тарасова на Армянском кладбище (1911). Ансамбль состоял из гранитных ангелов-плакальщиков, лежащей на гранитном ложе бронзовой фигуры и двухметровой чеканной решетки, испол-



Ил. 1. Н.А. Андреев. Надгробие Н.Л. Тарасова на Армянском (Ваганьковском) кладбище в Москве. 1911. Деталь. Фото Э. Стейнерта, 1985

ненной по андреевским эскизам в Венеции¹¹ (илл. 1).

Не менее изысканным получилось надгробие С.Т. Морозова (1906–1907), установленное в морозовской фамильной усыпальнице на Рогожском кладбище: беломраморный крест с вырубленным распятием, покоившийся на постаменте из розового гранита, окруженный белоснежной мраморной оградой, чей ажурный орнамент воскрешал в памяти ювелирную резьбу ренессансных мастеров и холмогорских косторезов. Народные мотивы, христианская символика, декоративность модерна сплелись воедино, создав удивительный ансамбль. Иное настроение исходило от поражавшего своим трагизмом надгробия купца К.А. Ясюнинского¹² (1908) – бронзовая фигура стоящего в полный рост Христа в длинном хитоне, примкнувшая к широкому кресту из гладко отполированного черного лабродорита (илл. 2; илл. 3).

Вершиной творчества мастера бесспорно стал памятник Гоголю, открытый 26 апреля 1909 года на Арбатской площади. Первый серьезный памятник (он же его главный шедевр) достался скульптору вопреки конкурсам¹³. И.С. Остроухов, веривший в талант преподавателя Строгановского училища, сумел убедить гоголевский Комитет передать заказ своему протеже¹⁴. И Андреев не только блестяще справился с фигурой и четырьмя барельефами, на котором изображены герои гоголевских произведений, но и спланировал участок у Арбатской площади (там, откуда теперь начинается Гоголевский бульвар)¹⁵. По его эскизам была отлита чугунная решетка с венками и фонари со стилизованными львиными масками¹⁶ (илл. 4–6).

Преподавательская деятельность в Строгановском не мешала собственному творчеству. Во время директорства Глобы система преподавания стала более гибкой. В Училище, где десятилетиями ремесленная выучка была основой основ, утверждался творческий подход к художественному обучению. Рисование с натуры (завели самых разнообразных зверьков, которые покорно служили моделями). Сначала Андреев вел рисунок и лепку, бывших обя-



Илл. 2. Н.А. Андреев. Надгробие Саввы Морозова на Рогожском кладбище в Москве. 1906–1907. Фрагмент ограды, мрамор. Фото Э. Стейнерта, 1985



Илл. 3. Н.А. Андреев. Надгробие К.А. Ясюнинского в некрополе Донского монастыря в Москве. 1908. Фото Э. Стейнерта, 1985

Преподавательская деятельность в Строгановском не мешала собственному творчеству. Во время директорства Глобы система преподавания стала более гибкой. В Училище, где десятилетиями ремесленная выучка была основой основ, утверждался творческий подход к художественному обучению. Рисование с натуры (завели самых разнообразных зверьков, которые покорно служили моделями). Сначала Андреев вел рисунок и лепку, бывших обя-

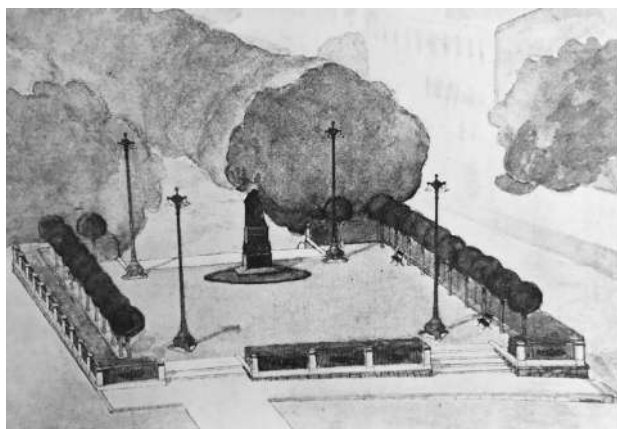
зательными предметами в трех младших классах, но когда по новому уставу Училище начало готовить художников-скульпторов¹⁷, стал преподавать скульптуру, уже как специальный предмет, в старших классах¹⁸ (илл. 8).

Преподавал он и в керамической мастерской, где вел курс лепки для керамики – будущим керамистам требовались специальные навыки (следовало учитывать различные технологические тонкости, в том числе сильное уменьшение изделия при последующем обжиге и прочие особенности керамического производства). Путем сочетания цветных полив с эмалями, кристаллическими и восстановительными глазурями можно было добиться интересных колористических эффектов. Андреев, обладавший редкой способностью осовременивать фольклорный прототип (как, впрочем, и художественный) и приспосабливать его к стилистическим требованиям времени, увлеченно работал в жанре декоративной керамики¹⁹.

Природный ум, верный глаз, врожденное чувство меры, а главное – безошибочное чутье на солидную в искусстве в каждый конкретный период времени стилистическую доминанту, никогда не изменяли художнику. Всякий раз, когда приходилось сталкиваться с различными течениями, веяниями и направлениями, Андрееву удавалось удачно приспособить все самое ценное к собственной индивидуальности, нисколько при этом не ущемляя ее.



Ил. 4. Н.А. Андреев. Бюст Н.В. Гоголя для Миргорода. 1903. Гипс. ЦГТМ им. А.А. Бахрушина. Фото Э. Стейнерта, 1985



Ил. 5. Н.А. Андреев. Архитектурно-пространственная разработка площадки для установки памятника Гоголю на Арбатской площади. Рисунки из газеты «Искры», 1909



Ил. 6. Н.А. Андреев. Основание фонарей на площадке вокруг памятника Гоголю. Фото А. Викторова, 1988

С началом Первой мировой войны скульптура из-за отсутствия материала отошла на задний план и художник стал больше заниматься живописью; писал темперой, рисовал портреты углем, подсвечивая их сангиной и белилами. Лаконичный рисунок-каркас, проступавший в лицах портретируемых, отсутствие живописной мягкости выдавали руку скульптора. Самая известная его графическая серия – портреты делегатов конгресса Коминтерна и деятелей партии (1921–1922, все – ГТГ)²⁰. Портреты исполнены виртуозно, но абсолютно бесстрастно (точно также во время учебы он документально точно воспроизводил в альбомах «портреты» цветов и растений). Предвидев, что его рисунки станут уникальными историческими документами, Андреев ставил на каждом точную дату и, если удавалось, помещал автограф изображенного.



Ил. 8. Н.А. Андреев. Статуя Свобода в мастерской скульптора. 1919. ОР ГТГ

Во время войны он много работает в театре, с которым сотрудничает еще с 1903 года, когда становится консультантом по скульптурно-архитектурному оформлению спектаклей московского Художественного театра. Скульптор не ограничивался одними консультациями: он лепил маску мертвого Цезаря для трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» (1903), фигуру мертвого аббата для «Слепых» Метерлинка (1905), руководил изготовлением статуи Командора для «Каменного гостя» (1916). Отдельная страница его театральной биографии – участие в оформлении капутников Художественного театра и постановок тетра-кабаре «Летучая мышь»²¹.

Андреев пробует себя в МХТ и в качестве сценографа: в 1916 году он делает эскизы декораций и костюмов к «Маринке» Владимира Волькенштейна и «Флорентийской трагедии» Оскара Уайльда, в 1919 году – для «Короля темного чертога» Рабиндраната Тагора и мистерии Джорджа Байрона «Каин», единственному реализованному из его спектаклей. Помимо эскизов декораций, костюмов и грима Андреев создал схемы и позы для действующих лиц «Каин», исполнил эскизы важнейших мизансцен, сопроводив их репликами персонажей. Он также вылепил огромные, втрое больше человеческого роста, статуи «томящихся душ усопших Великих Существ, якобы живших в прежнем мире». «Эти статуи удалось сделать чрезвычайно просто и портативно: огромные головы с плечами к руки, вылепленные Андреевым, были посажены на большие палки и покрыты плащами из простого желтого декорационного холста, напоминавшего цветом глину <...>. Материя ниспадала с плеч огромных фигур красивыми складками и драпировалась на полу», – вспоминал К.С. Станиславский [3].

Премьера «Каина» состоялась 4 апреля 1920 года. Показанный восемь раз спектакль был снят из репертуара. «Андреевские декорации абстрактно-героические, холодные и надуманные, а монументальность скорее бутафорская. Все же он не театральный художник и его пустышки для капутников были много лучше», – записала в дневнике преданная почитательница художника. «Он пробовал мне объяснить, что они хотели представить зрелище, подобное средневековой мистерии



Ил. 7. Н.А. Андреев в группе учеников Строгановского училища. Начало 1910-х. ОР ГТГ

с чудесами и захватывающими зрителей эффектами. Но это-то им и не удалось. "Какой прекрасный и величавый замысел и какая потрясающая неудача! Какие долгие раздумья и какие ничтожные результаты", – все именно так, как написал этот рецензент» [4].

Несмотря на провал «Каина», Станиславский, решивший заново поставить гоголевского «Ревизора», 1921 году вновь приглашает сценографом Андреева, но их сотрудничество быстро заканчивается: пристрастие художника к карикатуре и гротеску кажется режиссеру чрезмерным²². Но именно эти качества окажутся востребованными, когда в 1926 году режиссер Б.М. Сушкевич пригласит Андреева оформить спектакль «Дело» по А.В. Сухово-Кобылину. Союз художника и режиссера, испытывавших обоюдную склонность к гротеску, дал прекрасный результат: спектакль получился яркий и выразительный²³. Задумав новую постановку – «Человек, который смеется» по Виктору Гюго – стиль которой режиссер определил как «сатирический гротеск», Сушкевич вновь приглашает Андреева. «Приходится поражаться, как скульптор, привыкший за всю долгую жизнь к материалу, подобному глине, дереву, мрамору, бронзе, мог создать театральное произведение с таким богатством фантазии, с такой цветовой насыщенностью, чувством стиля, знанием эпохи и гармоничностью сценических постановок», – удивлялся актер Алексей Глумов²⁴.

В 1918 году Андреев закончил длившуюся более четверти века преподавательскую деятельность и вернулся к монументальной скульптуре²⁵ [5].

2 февраля 1919 года напротив здания бывшей Городской думы был открыт его памятник Дантону, представлявшей собой прямоугольный трехметровый поста-

мент, увенчанный огромной, чуть расплющенной головой. Голова Дантона, как и большинство монументов начала 1920-х, сохранилась лишь на фотографии. Только два андреевских памятника сохранились: статуи Герцена и Огарева перед зданием Московского университета на Моховой, сделанные из бетонной крошки на цементе²⁶. Столь же долговечной могла бы стать и фигура Свободы, украсившая Обелиск Конституции на Советской площади (1918–1922, архитектор Д.П. Осипов), ставший для Москвы знаковым монументом – изображение обелиска украшало знамя Моссовета, чугунную решетку Каменного моста и даже упаковку карамели «Красная Москва». Весной 1941 года, во время начавшейся реконструкции площади, обелиск был взорван. Из руин удалось спасти лишь голову и кисть руки Свободы (ныне в ГТГ) (илл. 7).

С окончанием эпохи временных монументов и господства левого искусства Андреев в очередной раз сменил манеру. В скульптуре воцарились литературность и натурализм, и скульптор обратился к чеканно-ясной классике, создав монумент основоположнику русской драмы А.Н. Островскому²⁷.

Автор модернистского памятника Гоголю вошел в историю советского искусства еще и как автор ленинианы²⁸. На создание статуи Ленина Андреевым было потрачено десять лет – после смерти художника в его мастерской будет обнаружено множество вариантов-эскизов, хранившихся в тайнике²⁹.

В 1932 году Николай Андреевич Андреев был избран председателем Московского областного Союза советских скульпторов и главой Московского треста скульптур и облицовок³⁰. Тогда же он исполнил графический портрет В.И. Ленина в своей традиционной манере, углем, сангиной и пастелью. Именно этот портрет украсил партбилеты многомиллионной армии советских коммунистов.

Архитектор Борис Иофан, хотел, кстати, видеть автором статуи Ленина, венчавшей, согласно его проекту, здание грандиозного Дворца Советов, именно Николая Андреева. Но 24 декабря 1932 года скульптор скончался на шестидесятом году жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Автор статьи много лет посвятил изучению творчества художника. Книга об Н.А. Андрееве, написанная для серии «Жизнь в искусстве» (1988) осталась в рукописи.
2. Преподавателем скульпторы состоял Владимир Сергеевич Бровский (1834–1912), академик (с 1892). По его моделям в керамической мастерской училища в 1891 году были выполнены барельефы для нового здания училища по ул. Рождественка, 11.
3. Место преподавателя было получено им сразу по окончании Строгановского училища благодаря тогдашнему директору Ф.Ф. Львову (1820–1895), прочившему выпускнику блестящее будущее; преподавательская деятельность Н.А. Андреева не прекращалась вплоть до революции.
4. На конкурс 1897 года предлагалось пять тем. Премию по декоративному делу «за люстру в стиле Людовика XIV» учредила великая княгиня Елизавета Федоровна. По ткацкому делу – В.Г. Сапожников «за рисунок для мебельной материи в русском или византийском стиле», по набивному – Товарищество ситценабивной мануфактуры «Эмиль Циндель» «за мебельный рисунок с русским сюжетом в пятнадцать красок», по мебельному – П.А. Шмит «за рисунок для рояля в стиле Людовика XVI из светлого дерева с позолоченной резьбой и живописью», по-серебряному – П. М. Овчинников «за вазу для фруктов в русском стиле».

5. Архитектурную разработку проекта осуществил И.В. Жолтовский, который в 1900–1904 гг. вел курс композиции в Строгановском. «Я всегда делал памятники от начала и до конца сам. Только однажды, в самый первый раз, мне помогал Жолтовский», напоминает Андреев, выступая перед комиссией по установке памятника Н.А. Островскому.
6. Несмотря на победу в конкурсе, заказ был передан Р.Р. Баху.
7. В 1901 года администрация нового отеля начала переговоры со Строгановским училищем. Ученикам предложили расписать кабинеты, дать рисунки для мебели; к работе также были привлечены и преподаватели.
8. Эскиз для фасада, объединившего в единое целое галерею и жилой дом Третьяковых, в 1900 году исполнил В.М. Васнецов. Входивший в Совет Галереи В.А. Серов не одобрил андреевский герб, вырубленный из темно-серого радомского песчаника, упрекнув скульптора за излишнюю натуралистичность («Хочется побольше наивности, чтобы пряничную доску напоминало»).
9. В 1931 году прах Гоголя был перенесен на Новодевичье кладбище, туда же была перенесена и андреевская решетка. В 1951 году на могиле была установлена гранитная колонна с мраморным бюстом писателя работы Н. В. Томского. Стоявший на глыбе-гогофе крест был выброшен, а глыба-гогофа подобрана и установлена на могиле М.В. Булгакова его вдовой.
10. Бюст был установлен во дворе бывшей Александровской полицейской больницы, которую в Москве называли «газовской». Андреев, редко бывавший доволен своими работами, считал этот скромный бюст одной из удавшихся вещей. Модель памятника была сделана им безвозмездно, в дар городу.
11. В 1941 году бронзовая фигура была содрана с гранитного ложа и переплавлена. Голову удалось спасти, ныне она хранится в Музее МХАТ. В начале 1990-х скульптор Ю.Г. Орехов воссоздал утраченную бронзовую фигуру.
12. Перенесено из Андроникова монастыря в некрополь Донского монастыря.
13. Еще в 1903 году Андреев исполнил бюст Гоголя, который в 1904 году Киево-Воронежская железная дорога установила на свои средства перед зданием вокзала в Июде (совр. Витебская область). Во время Великой Отечественной войны памятник был взорван. Гипсовый отлив был обнаружен в запасниках ЦГТМ им. А.А. Бахрушина автором статьи.
14. И.С. Остроухов активно пытался выдвинуть Н.А. Андреева в академики, но безуспешно. Об этом см. переписку И.С. Остроухова с В.П. Лобойковым, хранящуюся в ОР ГТГ.
15. В литературе встречается утверждение, что в работе ему помогал Ф.О. Шехтель, который был всего лишь членом Комитета по постановке памятника.
16. При демонтаже памятника и заменой его в 1952 году работой Н.В. Томского фонари и чугунная решетка в стиле ампир были сохранены. Памятник Андреева ныне располагается в сквере на Никитском бульваре.
17. Согласно новому положению о художественно-промышленных заведениях (1902) Строгановское училище разделялось на два отделения: рисовальную школу, выпускающую ученых рисовальщиков, и училище, готовящее художников по художественной промышленности. Школа оставалась пятиклассным учебным заведением, а училище принимало на более высокую ступень благодаря добавлению трех высших классов, продлевавших срок обучения до восьми лет.
18. Первыми выпускниками его мастерской, получивших в 1912 году звание художника скульптора, стали младший брат В.А. Андреев и С.С. Алешин.
19. В его мастерской в Большом Афанасьевском переулке была выложена муфельная печь для обжига.
20. Осенью 1922 года Андреев ездил в Германию по командировке Госиздата, заключившего с ним договор на право издания альбома, который должен был состоять из пятидесяти рисунков. В Берлине он наблюдал за печатанием репродукций, делавшиеся

литографским способом в двух вариантах: для альбома печатались в большом формате, в размер оригинала, и для открыток – в уменьшенном.

21. Андреев оформил интерьеры «Летучей мыши» в доме Нирензее в Гнездниковском переулке, куда театр переехал в 1915 году. На камине фойе стоял бюст Н.Ф. Балиева, а на стенах висели акварельные портреты артисток, стилизованные под миниатюру 1830-х годов и помещенные в старые рамы. Для зрительного зала по его эскизу был сделан зеленый бархатный занавес с гирляндой цветов и двумя лицевыми масками с широко разинутыми ртами, одна из которых своими чертами напоминала Балиева.
22. Андреев предлагал начать первый акт непосредственно у самой рампы, как бы в барельефе, не уводя артистов вглубь сцены, как это было в предыдущей гоголевской постановке. Декорации намечались им в гротесковом ключе: фронтально, вдоль рампы, были встроены стулья, на которых «по ранжиру» он усадил всех действующих лиц, придав позам и движениям каждого персонажа почти кукольную статичность.
23. Премьера спектакля состоялась 8 февраля 1927 года во МХАТ-втором. Режиссер придумал прием, идущий от ремарок Сухова-Кобылина – построение канцелярии как «сплошной машины», по которой, от подписи к подписи, проходит бесконечный конвейер бумаг. Остроумная конструкция Андреева сделала предложенный режиссером ход еще более острым. Высоченные грязно-коричневые канцелярские шкафы, выполнявшие при повороте роль сценических ширм, перемещались по вращавшемуся на сцене кругу и при каждом точно рассчитанном повороте оказывались в различных ракурсах.
24. Премьера спектакля состоялась весной 1929 года. Андреев исполнил красочные декорации и костюмы в стиле пышного английского барокко, слегка нарушив пропорции и чуть «подправив» детали обстановки и костюмов, отчего у зрителей возникало «ощущение чего-то уродливого и нелепого». / Глумов А. Нестертые строки. М., 1974. С. 202.
25. Последней серьезной работой стал проект памятника патриарху Гермогену и архимандриту Дионисию (1911) для Красной площади. За проекты «Столпы» и «Архангел» Андреев был удостоен двух первых премий.
26. Фигуры были исполнены в 1920 и установлены в 1922 году; архитектурную часть взял на себя В.Д. Кокорин, выпускник архитектурного отделения Строгановского училища, муж сестры Капитолины, лепить фигуры помогал брат, скульптор Вячеслав Андреев.
27. Памятник был открыт 22 мая 1929 года, архитектор И.П. Машков. Идея приблизить памятник к самой стене, вписав его, вместе с постаментом, в одну из центральных полукруглых ниш на боковом фасаде театра, принадлежала Андрееву.
28. Термин «лениниана» принадлежит первому биографу Андреева А.В. Бакушинскому.
29. Андреев проработал около 40 вариантов фигуры. Весной 1930 года 15 полуфигурных композиций, сделанных в масштабе чуть больше натуры, были привезены в Кремль, осмотрены Комиссией по увековечению памяти В.И. Ленина и полностью забракованы. Окончательный вариант, скульптуру «Ленин-вождь» переведет в мрамор и закончит по точным эскизам брата в 1934 году Вячеслав Андреев.
30. На трест скульптур и облицовок возлагалась задача художественного оформления Москвы, выделенной в июне 1931 года в «особую городскую единицу». В качестве первого, пробного шага Андреев предложил устроить при тресте собственную глипготеху.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Семенова Н.Ю. Николай Андреев // Декоративное искусство СССР. 1988, № 8. С. 26–31; Семенова Н.Ю. История андреевской Ленинианы // Искусство. 1990. № 4. С. 18–21; Семенова Н.Ю. Николай Андреев в Москве // Наше наследие. 1997. № 43–44. С. 167–177.
2. Георгиевич Н. Гипс // Петербургская газета, 1905, № 58. Речь идет о «Вакханке на козле», 1905. Терракота, ГТГ.

3. *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. – М., 1983. С. 391. К.С. Станиславский признавал талант скульптора и пошел на риск доверив спектакль, столь много значивший для будущего театра, Андрееву.
4. Дневники Л.В. Гольд. Частное собрание, Москва.
5. Там же.
«Андреевский проект красив, но, по-моему, больше живописен. Он во вкусе византийской иконы. Два высоких старца – Гермоген с мечом, символом борьбы, и Дионисий с посохом, символом водительства, – стоят рядом на высоком постаменте. Все сделано как будто прямыми линиями, а волосы и украшения отделаны необычайно тщательно. Правда, если фигуры увеличить до размера памятника, лишив их живописного фона икон, – они издали будут казаться чурбанами, хотя так красивы и оригинальны. Один из столпов похож, по-моему, на Андреева, который и решетку, и барельефы на постаменте сделал, и второй постамент в виде стилизованных облаков; и все написал, как, что и из чего должно быть».
6. *Астраханцева Т.Л.* Русская керамическая скульптура в творчестве художников Серебряного века. – М.: Союз Дизайн. 2014.

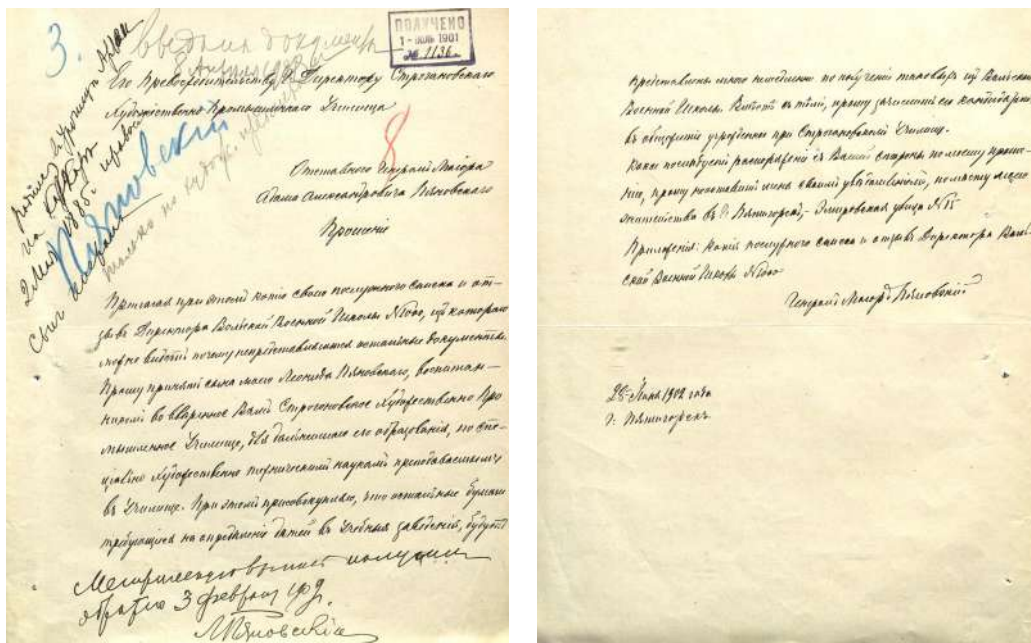
ТВОРЧЕСТВО ЛЕОНИДА АДАМОВИЧА ПЯНОВСКОГО В ОБЛАСТИ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА И АРХИТЕКТУРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Имя Л.А. Пяновского почти не известно современным историкам искусства, несмотря на то, что оно все чаще упоминается на страницах исследований о декоративном искусстве и архитектуре Серебряного века. В особенности – когда речь идет о его творческом сотрудничестве с такими известными зодчими тех лет как М.Т. Преображенский и А.В. Щусев, такими коллекционерами как Н.Л. Шабельская, а обучение, а затем и служба в Императорском Строгановском центральном художественно-промышленном училище позволяет рассматривать его творчество как полноправного и, без сомнения, талантливого представителя этой выдающейся художественной школы.

Леонид Адамович Пяновский (1885–1976) родился 2 мая 1885 года в Пятигорске в семье полковника, а затем генерал-майора в отставке Адама Александровича Пяновского (07.12.1837 – после 1902), служившего на Северном Кавказе и написавшего историю Ставропольского полка. Исследователи считают его одним из основателей любительской фотографии на Кубани¹ [21]. В семье было шестеро сыновей и четыре дочери, из которых Людмила Адамовна получила художественное образование и преподавала рисование в женской гимназии. Так что увлечение Леонида Адамовича изобразительным искусством стало семейной традицией.

Однако, по семейной же традиции, он первоначально в течение четырех лет учился в Вольской Военной школе (письмо № 1000), которая давала прекрасное общее образование. Высшие баллы молодой человек получал только по рисованию. Среди других предметов заметны успехи по Истории, Географии и Закону Божию. Как успешно закончившего школу, его ждала военная карьера и «перевод в юнкерское училище» [1, л. 10].

Но отец многочисленного семейства решил иначе. В письме на имя директора Строгановского художественно-промышленного училища Н.В. Глобы, А.А. Пяновский упоминал, что его сын «мог бы поступить в юнкерское училище; но, во-первых, хотелось бы хоть одного пустить по другой дороге: четыре сына в военной службе, из них два офицерами уже, а во-вторых, он сам имеет большое призвание к рисовальному искусству и хочет поступить в Академию художеств или в какое-нибудь рисовальное училище, так как питает большую любовь к рисованию и имеет способности»² [1, л. 9 – 9об. 28 июня 1902 г.]. В дополнение к написанно-



Ил. 1–2. Письмо генерал-майора Адама Александровича Пяновского директору Строгановского художественно-промышленного училища о поступлении сына Леонида Пяновского. 28 июня 1902 г. РГАЛИ

му, отец так характеризовал сына: «Считаю долгом присовокупить относительно нравственности. Молодой человек тихий, спокойный, трудящийся и любящий свое призвание. Я уверен, что мне не придется покраснеть за мою рекомендацию, и он заслужит Ваше внимание» [11, л. 9 об]. Будущее показало совершенно объективную оценку отцом качеств характера и, в особенности, художественного таланта своего любимого сына.

Л.А. Пяновский был принят в Строгановское училище 4 сентября 1902 года. За время обучения он получал высшие баллы по специальным предметам таким, например, как «Акварель», «Стилизация», «Сложные орнаменты и вазы» и другим. Из общеобразовательных дисциплин, как и раньше, его привлекали История, История искусства, Закон Божий, а также Французский язык, который так пригодится ему в будущем в период вынужденной эмиграции во Францию. В 1906 году ему было присвоено звание «ученого рисовальщика», а в 1907 году выдан диплом [1, л. 1].

1 ноября 1906 года молодой художник обратился к директору Строгановского училища с прошением: «Имею честь покорнейше просить Ваше Превосходительство зачислить меня на освободившуюся вакансию по должности преподавателя и заведывающего в филиальном отделении Императорского Строгановского училища в Троице-Сергиевском посаде» [2, л. 1]. Директор училища Н.В. Глоба написал на заявлении свою резолюцию: «Принять на испытание по вольному найму». Таким образом, почти сразу после окончания училища Л.А. Пяновский становится его служащим. В свидетельстве, выданном директором училища на проживание в Сергиевом посаде, значилось, что юноше «21 год, православного вероисповедания,

1904

М. Ф.

СОСТОЯЩЕЕ

подъ Августѣйшимъ покровительствомъ

Ея Императорскаго Высочества

великой княгини

Елисаветы Теодоровны

ИМПЕРАТОРСКОЕ

СТРОГАНОВСКОЕ

ЦЕНТРАЛЬНОЕ

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЕ

УЧИЛИЩЕ

СВИДѢТЕЛЬСТВО.

Дано сіе ученику руж класса Императорскаго Строгановскаго Центрального художественно-промышленнаго училища

4 Сентября 1904 г.
№ 936

Леониду Адамовичу Пяновскому, сыну
сыну генерал-майора,
родившемуся 2 Мая

1885 г. въ роисповѣданіи

православномъ на
прожитіе въ г. Москва

срокомъ отъ сего числа
по 10 Сентября 1904 г.



Директоръ

К. П. Пянов

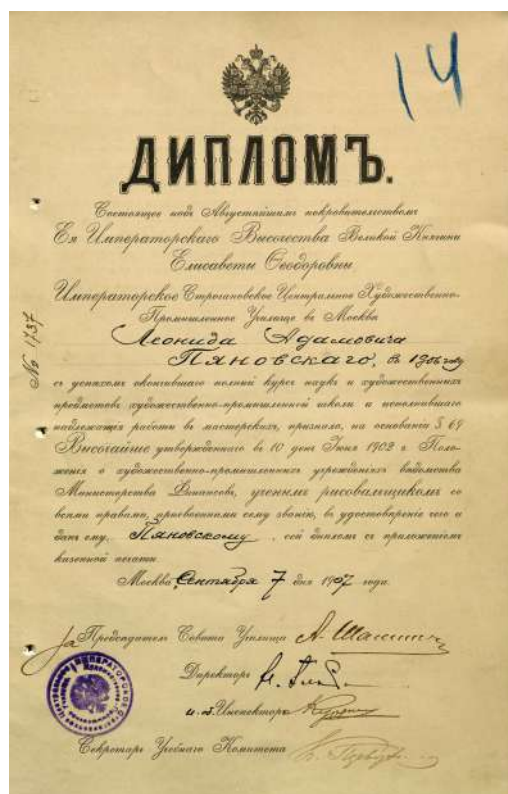
И.о. Письмоводителя М. Пянов

Ил. 3. Свидетельство ученику Строгановскаго Центрального художественно-промышленнаго училища Л.А. Пяновскому на проживание в Москве. 1 сентября 1904 г. РГАЛИ

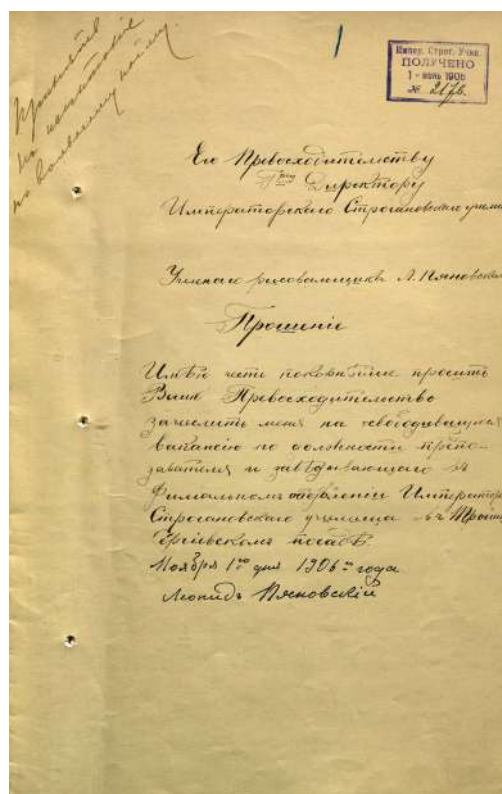
холостой» [2, л. 2], а в свидетельстве от 3 сентября 1907 года уточнялось, что художник был «преподавателем вечерних классов рисования» и одновременно «заведующим филиальным отделением училища в Сергиевском посаде»³ [2, л. 7].

С 1909 по 1913 год документы в деле Л.А. Пяновского отсутствуют, и этот период точно совпадает со временем создания внутреннего убранства храма во имя святителя Николая Чудотворца в Ницце. В изданиях по истории собора упоминается, что инициатива приглашения молодого художника к исполнению этого заказа принадлежала директору Строгановского училища Н.В. Глобе, который, как никто другой, мог убедиться в таланте и работоспособности своего ученика [29, с. 15; 25, с. 120, 124]. Созданные по рисункам Л.А. Пяновского иконостас храма, иконы и их оклады, церковная утварь и росписи были выполнены с большим мастерством и, несомненно, являются одним из тех сохранившихся произведений, которыми и сегодня может гордиться художественная школа Строгановского училища.

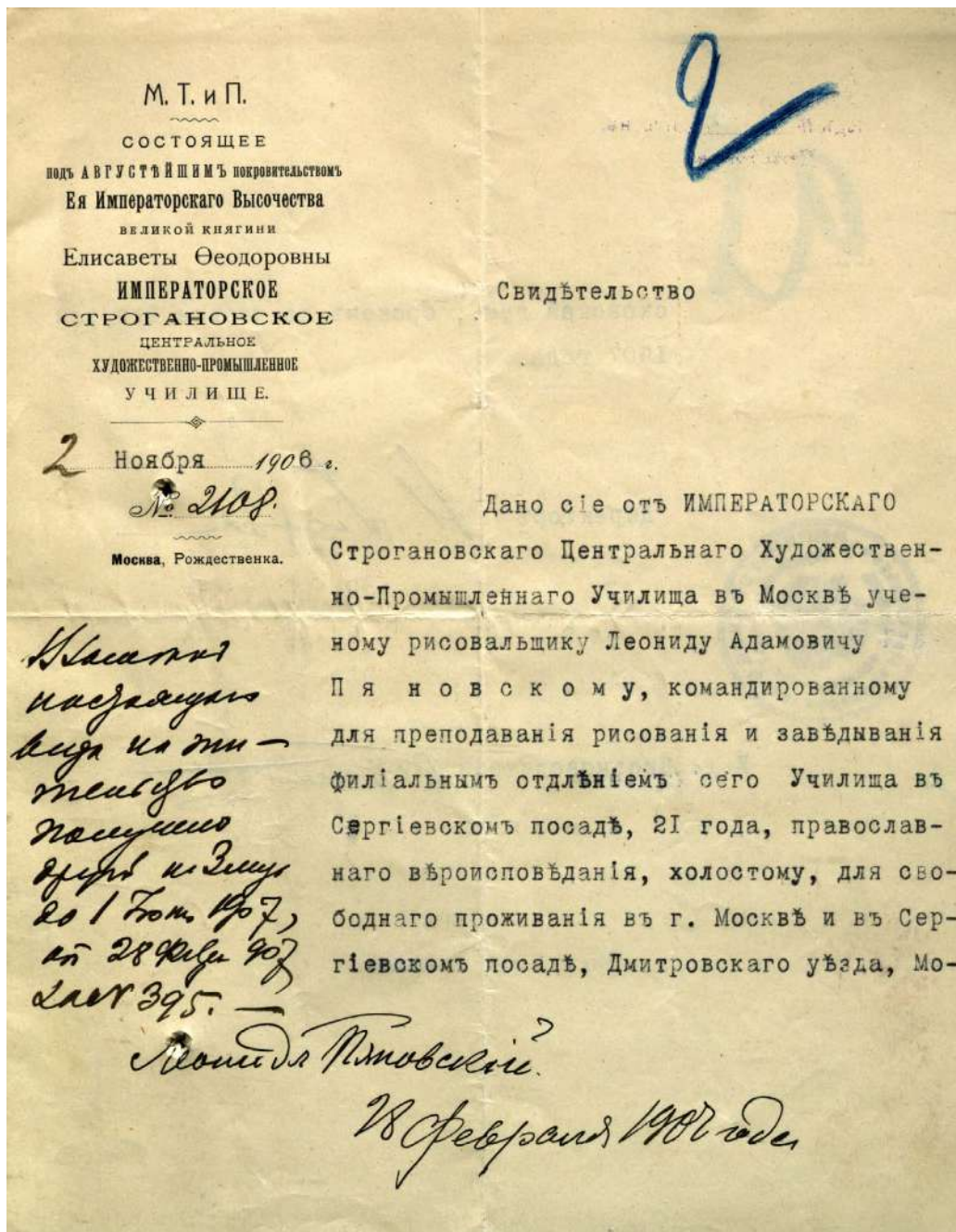
В марте 1914 года завершилось также выполнение художественных работ для Русского павильона на Венецианской биеннале по заказу А.В. Щусева [4, л. 158]. Все это послужило причиной того, что, по завершении работ в Ницце (а там ху-



Ил. 4. Диплом Л.А. Пяновского на звание
ученого рисовальщика. 7 сентября 1907 г.
РГАЛИ



Ил. 5. Прошение Л.А. Пяновского о должности
преподавателя и заведующего филиальным
отделением училища в Троице-Сергиевом
посаде. 1 ноября 1906 г. РГАЛИ



Ил. 6. Свидетельство Л.А. Пяновского о должности преподавателя и заведующего филиальным отделением училища в Троице-Сергиевом посаде. 2 ноября 1906 г. РГАЛИ

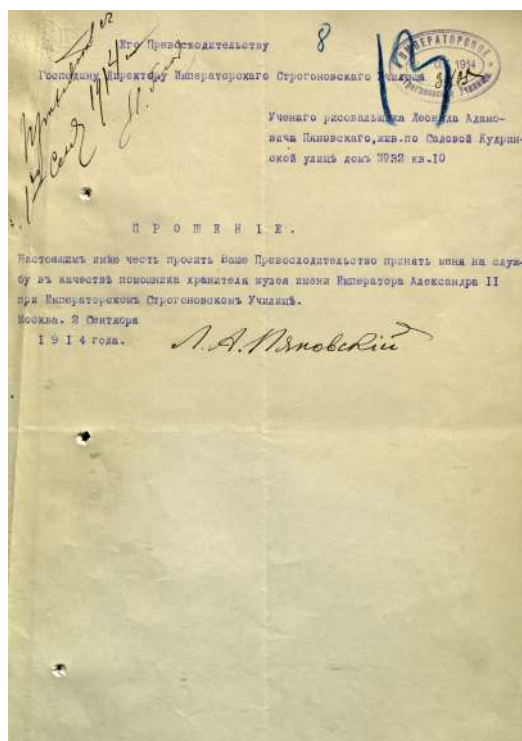
дожником были выполнены и другие заказы) и в Венеции, он был принят в alma mater в качестве помощника хранителя музея. Вероятно, его возвращение в Россию было вызвано также началом Первой Мировой войны, когда подданных Российской империи обязали вернуться на Родину.

2 сентября 1914 года датировано прошение художника на имя директора училища Н.В. Глобы: «Настоящим имею честь просить Ваше Превосходительство принять меня на службу в качестве помощника хранителя музея имени Императора Александра II при Императорском Строгановском училище» [2, л. 13]. Эти же сведения содержатся в «Списке преподавателей, надзирателей и служащих Императорского Строгановского училища, составленный в конце 1914 г.». В качестве помощника хранителя музея там указан «ученый рисовальщик Пяновский Леонид Адамович», сотрудника – Адова Мария Николаевна [3, л. 13].

В этой должности Леонид Адамович пребывает около двух лет, и 21 мая 1916 г. вновь обращается с прошением к директору училища с просьбой об увольнении с занимаемой должности: «Покорнейше прошу Ваше Превосходительство не считать меня на службе с 1 сего июня по Музею Императора Александра II» [2, л. 12. Резолюция: «Уволен от службы с 1 июня 1916 г.»].

К этому времени Л.А. Пяновский был уже довольно опытным мастером. Вероятно, еще в студенческие годы ему приходилось работать над частными заказами из-за необходимости заработка. В письме на имя директора отец художника просил поселить сына в общежитии училища «так как, откровенно сказать, не имею достаточно средств, чтобы содержать его в Москве на отдельной квартире и, тем паче, определить в Академию художеств» [1, л. 9 об. 28 июня 1902 г.]. В дальнейшем, адрес Л.А. Пяновского в Москве: Садово-Кудринская улица, 32 (дом княгини В.П. Сидамон-Эристовой).

Знакомство Л.А. Пяновского с богатейшим собранием русского декоративного искусства и костюма Н.Л. Шабельской (1841–1904) и ее дочерей Варвары Петровны и Наталии Петровны происходит, скорее всего, еще в студенческие годы. В доме на углу Садово-Кудринской и Малой Бронной находился и сам музей, и мастерские, и жилые помещения. «Коллекция госпожи Шабельской, главным образом, представляет собою собрание предметов древнерусского рукодельного искусства и древ-



Ил. 7. Прошение Л.А. Пяновского о должности помощника хранителя Музея имени Императора Александра II при училище. 2 сентября 1914 г. РГАЛИ.

них женских одеяний», – отмечалось в путеводителе «Москва для всех» 1904 года [23, с. 170]. Наряду с собранием костюма, в коллекции находились и предметы обстановки: «старинная мебель (преимущественно предметы, некогда находившиеся на «женской» половине дома, – туалетные столики, зеркала с подставками, комоды, столики для рукоделия)» [31, с. 461–464].

При музее работали и швейные мастерские, в которых экспонаты реставрировались, а по старинным образцам создавались новые костюмы для любителей русской старины [19]. Это был едва ли не единственный частный музей русской старины, при котором существовали художественные мастерские. Через десять лет, в 1914 году, упоминается столярная мастерская Л.А. Пяновского в этом же здании [4, л. 140, 141, 153]. Но, возможно, она существовала и гораздо раньше.

Так или иначе, в 1909 году по рекомендации директора Императорского Строгановского училища, 25-летний «ученый рисовальщик» Л.А. Пяновский получил заказ от Строительного комитета православного храма в честь святителя Николая Чудотворца в Ницце выполнить художественное убранство интерьера. Автор проекта, – известный мастер русского стиля М.Т. Преображенский, – создал удивительный по своим декоративным характеристикам храм и, как предполагал Комитет, стилистика интерьера должна была соответствовать изысканному стилю фасадов⁴.

В искусстве историзма неременным условием создания современных произведений было изучение памятников прошлого. Вот и Л.А. Пяновский первым делом отправился в Ярославль для изучения храмов XVII столетия с их декоративным стилем. Образцом ему послужили и московские соборы XVI–XVII столетий. Их двух представленных Комитету эскизов, был выбран тот, по которому на московской фабрике наследников И.П. Хлебникова был изготовлен существующий иконостас и церковная утварь [29; 25, с. 48–147].

Ярославские и московские образцы XVI–XVII вв. послужили, главным образом, источником орнаментальных мотивов и басменной техники, в которой был выполнен иконостас, киоты и церковная утварь. Оригинальная стилистика и композиция этих произведений отличали индивидуальный творческий почерк Л.А. Пяновского, сложившийся под впечатлением от изучения древнерусского деко-



Ил. 10. Икона святого Александра Невского в напольном киоте у западной стены в притворе Никольского храма в Ницце. 1912 г. Художник Л.А. Пяновский. Фото начала XX в.



Ил. 12. Авторская надпись Л.А. Пяновского на обороте блюда с адресом московской мастерской

ративного искусства и излюбленных им приемов сочетания разных материалов и деталей. Особенно следует отметить художественное качество окладов икон Спаса Нерукотворного и Корсунской Божией Матери в иконостасе. Иконы принадлежат кисти иконописца Александра Александровича Глазунова (1884–1955).

В дополнение к иконостасу, в 1911 году им были выполнены проекты клиросных напольных киотов с образами святого апостола Петра с житием, памяти невинно убиенного председателя Совета министров П.А. Столыпина, и Богоматери «Всех Скорбящих Радость».

Среди произведений Л.А. Пяновского для храма в Ницце выделяется икона святого Александра Невского в напольном киоте у западной стены (1912 г.). Ее отличает сочетание накладного басменного оклада с деревянной расписной основой. Прием сочетания разных материалов и изысканных мотивов растительной орнаментики

будет встречаться и в других произведениях мастера.

Более традиционна по форме икона святого Михаила Архангела, созданная в честь 300-летия династии Романовых (1913), символическое генеалогическое древо которых венчает композицию, ее фланкируют святые Борис и Глеб. Обе иконы были выполнены самим художником в его московской мастерской.

По рисункам Л.А. Пяновского готовились и все другие произведения для убранства интерьера храма: престол, дарохранительница, семисвечник, кресты, гробница для плащаницы, киоты, лампы, поставцы и другие предметы. Например, серебряная дарохранительница была изготовлена на фабрике П.А. Овчинникова, дар Н.П. Шабельской.

Орнаментальная часть росписи интерьера также создавалась по эскизам Л.А. Пяновского. Она обрамляет образ Божией Матери Знамение в окружении ангелов с предстоящими святыми⁵. Основной мотив росписи сводов и стен основан на создававшимся художником орнаментальных рисунках крупных по масштабу деталей, характерных и для стенописи XVII века, но переработанных и по композиции, и по цветовому решению. На основе эскизов Л.А. Пяновского, росписи выполнял итальянский художник Ф. Дезиньори.

Сохранившийся интерьер храма святителя Николая Чудотворца в Ницце представляет собой первое



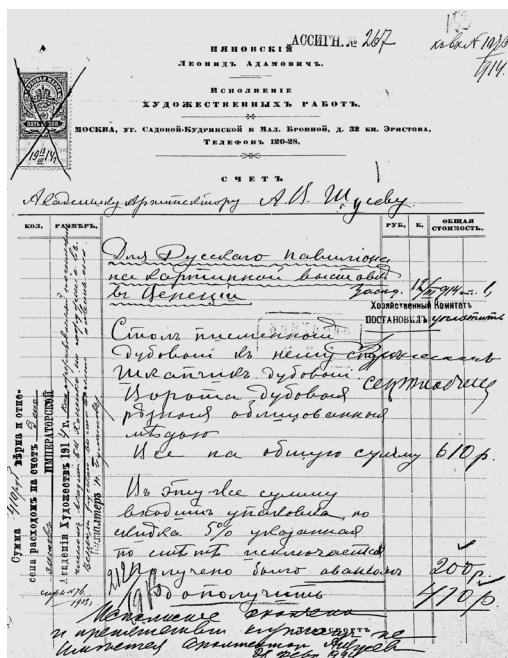
Ил. 13. Эскиз ворот Русского выставочного павильона в Венеции. Рисунок А.В. Щусева. Изготовление ворот в мастерской Л.А. Пяновского. 1914 г. Частное собрание

и наиболее значительное произведение Л.А. Пяновского, создававшееся им на протяжении 1909–1913 гг. и позволившее раскрыть талант во всей полноте его дарований⁶.

Подготовка к празднованию 300-летия Дома Романовых в 1913 году стало удивительно плодотворным периодом появления произведений декоративного искусства, во множестве создававшихся преимущественно в русском стиле XVII века – «времени первых Романовых». В это время Л.А. Пяновским был выполнен заказ по созданию подносного блюда князя Ф.Ф. Юсупова и княгини З.Н. Юсуповой для императора Николая II⁷.

Широкие борта деревянного блюда украшены богатой растительно-цветочной росписью и с четырех сторон декорированы резьбой. В середине смонтировано серебряное чеканное блюдо меньшего диаметра, в центральной части которого помещены портреты царя Михаила Федоровича (над ним изображена шапка Мономаха) и императора Николая Александровича (над ним изображена большая императорская корона), выполненные в технике резьбы на кости. Над обоими портретами – двуглавый орел Палеологов, ниже портретов – герб Таврической губернии⁸. По внутреннему ободку надпись – «От деревни Коккозь Богатырской волости» – каждое слово которой разграничено кабошонами природных камней.

Орнаментальные мотивы блюда выполнены в характерном для Пяновского размашистом стиле крупными формами, отвечающими размерам деревянного канта, разделенного четырьмя орнаментальными вставками с геометрически стилизованными лозами винограда (белый перламутр в кастах). Четкая геометрия их рисунка контрастирует с орнаментальной росписью деревянных бортов, причудливой растительной плетенкой (по бокам) и большей по размеру композицией из разноцветных медальонов в форме вписанной лилии (сверху и внизу). Символично гроздь винограда могли обозначать изобилие крымской земли, наряду с их часто встречающимся применением в декоративных мотивах тех лет. Металлическая форма обрамления портретов находит аналогии с выпуклыми нимбами иконостаса в Ницце, а также с орнаментальными мотивами в центре его композиции. Форма обрамления портретов повторяет их геометрию, соответствуя сверху царскому венцу (слева) и императорской короне (справа), а внизу обрамляя герб Таврической губернии. Свобода владения материалом и талантливая компоновка разных декоративных мотивов отличает творческий почерк художника.



Ил. 14. Счет Л.А. Пяновского академику архитектуры А.В. Жусеву за изготовление мебели для Русского павильона в Венеции. 28 ФЕВРАЛЯ 1914 г. РГИА



Ил. 15. Пяновский Л.А. Афиша фабрики церковной утвари «Товарищество И.П. Хлебников, сыновья и Ко». 1910-е гг.

Сочетание разных материалов, – дерева, металла, моржовой кости, – характерно для творчества Л.А. Пяновского. Таким же разнообразием материалов и орнаментальных мотивов отмечены его изделия в Ницце. Но все же основой блюда является дерево – материал, особо любимый художником. Об опыте работы Л.А. Пяновским с деревом свидетельствует перечень экспонатов, представленных художником на «Выставке художественной индустрии», проходившей в Москве в частной галерее К. Лемерсье с декабря 1915 по январь 1916 г. На ней им были представлены, главным образом, художественные изделия из дерева: «каминные часы карельской березы, деревянные резные золоченые бра, кресло карельской березы» и т. д. [20, с. 9]. В те же годы А.В. Щусев, заказывая у Пяновского мебель для павильона в Венеции, пишет о его «столярной мастерской» в Москве.

Вероятно, что прототипом этого произведения Л.А. Пяновского послужило хранящееся в Историческом музее блюдо XVII века «Времена года», которое происходит из коллекции П.И. Щукина и представляет популярную в ту эпоху «космографию». В составе композиции – клейма с изображением царственных фигур в венцах, олицетворяющие времена года. С подносным блюдом его роднит колорит, характер орнаментики и светлый фон упомянутых аллегорических персонажей. Также и Л.А. Пяновский разместил в центре блюда изображения царя Алексея Михайловича и императора Николая II на пластинах моржовой кости.

Судя по надписи на блюде, оно, скорее всего, было поднесено от имени жителей села Коккоз императору Николаю II. Скорее всего, во время его посещения имения Юсуповых 20 августа 1913 года, о чем можно прочесть в дневнике императора: «20-го августа. Вторник. День простоял отличный. Утром сделали прогулку до конца виноградников к морю и выкупались – вода была очень теплая. Сегодня Алексей начал свои грязевые ванны. В 2 1/4 отправились компанией на четырех моторах на Ай-Петри и дальше в красивое имение Юсупова с чудным видом на “долину орлиного залета”. Наверху было прохладнее. Вернулись в 6 час. Занимался и окончил все бумаги» [15].

Семья Юсуповых приобрела имение в предгорной татарской деревушке Коккозы (сейчас – Соколиное), недалеко от своего дворца в Кореизе. Было принято решение построить здесь охотничий домик. Юсуповы пригласили знаменитого ялтинского зодчего Н.П. Краснова (1864–1939), который здесь же, в Крыму, реставрировал Бахчисарайский ханский дворец. Вдохновленный местностью и татарским традициями, Краснов привнес в образ нового здания местные мотивы: перепалы черепичных крыш, островерхие каминные трубы, белоснежные стены, витражи и стрельчатые окна. Интерьер дворца также был создан под влиянием восточной экзотики, Фруктовой беседки и Золотого зала Бахчисарайского дворца. В Коккозе Юсуповы принимали высоких гостей, в числе которых король Мануэль Португальский и император Николай II.

Впервые посетив имение Юсуповых в 1911 году 9 ноября, Николай II писал матери, императрице Марии Федоровне: «Неделю назад Юсуповы пригласили Ольгу, Татьяну и меня в их новое имение Коккоз <...> по ту сторону Ай-Петри. Дом только что выстроенный арх. Красновым в старом татарском стиле; очень красиво и оригинально [9; 18]. Императору Николаю II так понравилась поездка в Коккоз, что он мечтал туда вернуться.

Скорее всего, подаренное блюдо поступило в императорские коллекции Ливадийского или Александровского дворца в Царском Селе, о чем свидетельствуют

номера на обороте блюда. После революции это произведение Л.А. Пяновского было продано в Америку и находилось в коллекции А. Хаммера (?), на что указывает наклейка с надписью «RUSSIAN IMPERIAL».

Блюдо представляет собой интереснейшее произведение в творчестве Л.А. Пяновского и пока один из немногих известных образцов его московской мастерской.

Другим не менее интересным примером творчества художника являются деревянные ворота и мебель, выполненные им для Русского павильона в Венеции. «Мебель была сделана частью в Москве, в мастерских художника Л.А. Пяновского и в столярной мастерской Я.З. Липатова, а частью в гор. Бари (Италия) в русской же мастерской Д.Т. Камышова – все по рисункам А.В. Щусева». [26, с. 180] История изготовления мебели отражена в архивном деле по созданию Русского павильона в Венеции [4; 16]. В частности, подробно описывался состав мебели:

«Для мебелировки русского павильона в Венеции академиком архитектуры А.В. Щусевым спроектирована стильная мебель в количестве 10-и табуретов, 4-х диванов в зале и письменного стола со стулом к нему и шкапик для бумаг в секретариате. Заказана им мебель эта в Москве двум столярным мастерским Липатова – Пяновского. Первому на сумму шестьсот рублей, а второму на сумму девятьсот рублей» [4, л. 140]. 28 февраля 1914 года на бланке художественной мастерской Л.А. Пяновского (Москва, угол Садовой-Кудринской и Малой Бронной, дом 32, князя Эристов) на имя А.В. Щусева был выписан счет для оплаты «Для Русского павильона на картинной выставке в Венеции: стол письменный дубовый, к нему стул и шкапчик дубовый; ворота дубовые резные, облицованные медью» [4, л. 153].

За несколько дней до этого, 24 февраля, Л.А. Пяновский писал Ф.Г. Беренштаму, чиновнику особых поручений при Августейшем Президенте Императорской Академии художеств Великой Княгине Марии Павловне (ему была поручена организация строительства павильона): «Заказ Ваш, сданный мне академиком А.В. Щусевым, почти готов, говорю почти, т[ак] к[ак] ворота еще не закончены, приходится их облицовывать с наружной стороны медью по желанию Алексея Викторовича, т[ак] к[ак] гладкое дерево весьма выглядит некрасиво и поэтому приходится покрывать медными чешуйками (причем работу эту я произвожу в ту же



Ил. 17. А.В. Щусев, Л.А. Пяновский (роспись купола?). Часовня на могиле Н.Л. Шабельской. Некрополь «Кокад» в Ницце. 1905–1907. Фото 2021 г.

стоимость только из желания, чтобы вещь была закончена и красива, т[ак] к[ак] является головной в павильоне).

К четвергу на этой неделе я надеюсь сдать заказ, предварительно, конечно, уведомив Алексея Викторовича.

Благоволите сообщить, кому сдавать для отправки? В пятницу я надеюсь быть по личным делам в Петербурге и, если разрешите, подать Вам счет и засвидетельствовать мою благодарность за заказ, который мне крайне интересно было исполнить для Вас и Алексея Викторовича⁹. Невысокие деревянные ворота открывали вход на каменную лестницу павильона. На правой створке был изображен лев, на левой – единорог, оба – среди богатого растительного орнамента. Л.А. Пяновского могла рекомендовать А.В. Щусеву В.П. Шабельская, для которой архитектор выполнил проект часовни на могиле Н.Л. Шабельской в 1905 году.

Как мы видели, Л.А. Пяновский сотрудничал со многими ювелирными фирмами. Среди них фабрики П.А. Овчинникова и И.П. Хлебникова. Для последней он даже выполнил изысканную графическую афишу, в основе композиции которой был так им любимый растительный орнамент.

Любопытную страницу творческих контактов мастерской Л.А. Пяновского составляет его сотрудничество с известным уральским художником и ювелиром А.К. Денисовым-Уральским, который основал свое производство в Санкт-Петербурге и располагал магазином в самом центре столицы на Большой Морской улице, 27 [24, с. 66]. Для выпускавшихся им изделий и фигурок из камня Л.А. Пяновский делал оправы, и благодаря творческому содружеству двух художников стало возможно украшать мебель уральскими самоцветами. На показанной в 1911 г. в Санкт-Петербурге А.К. Денисовым-Уральским второй выставке «Урал и его богатства» была представлена «Стильная древнерусская мебель, украшенная уральскими цветными камнями» [10, с. 117]. Вполне вероятно, что она могла быть сделана в московской мастерской Л.А. Пяновского.

Особенным спросом пользовались рамки для фотографий из уральских камней с оправой, выполненной Л.А. Пяновским. Об одном из таких произведений можно узнать из воспоминаний графини Е.Л. Камаровской: «На 16-летие великой княжны (Ольги Николаевны, дочери императора Николая II – авт.) графиня решила подарить ей «какой-нибудь пустяк», для чего «заказала одному художнику (Пяновскому) художественную, в русском стиле, рамку». «Рамку он сделал действительно художественно, украсил ее драгоценными сибирскими камнями». Накануне дня рождения Ольги графиня отдала рамку Софье Ивановне Тютчевой — воспитательнице царских детей — с просьбой положить ее на стол среди других подарков. «В царской семье не дарили вещей из рук в руки, как обыкновенно это делается, а убрали



Ил. 18. Надгробия Н.П. и В.П. Шабельских, Л.А. Пяновского. Некрополь «Кокад» в Ницце. Фото 2021 г.

подарками стол с записками, от кого они, и стол вносился ночью в ближайшую к спальне комнату». На другой день состоялись обед и бал в Ливадийском дворце, на котором Ольга Николаевна «горячо поблагодарила» Камаровскую за рамку, сказав: «Я сейчас же вставила в нее портрет папы, и он всегда будет стоять на моем письменном столе» [14, с. 173–174; 24]. Событие отмечалось в 1911 году.

Другой пример – рамка из лазурита в оправе с полудрагоценными камнями – подарок императрицы Александры Федоровны императору Николаю II. Она датируется 1915 годом. «Декорирована золоченой сканью сложного рисунка со вставками из турмалинов-кабошонов и аметистов-кабошонов» [28]. Рамка обрамляет фотопортрет Александры Федоровны, сидящей в кресле с цесаревичем Алексием на руках в интерьере Александровского дворца.

В дореволюционный период творчество Л.А. Пяновского, несмотря на обзор лишь наиболее известных примеров его произведений, представляется весьма значительным явлением в искусстве Москвы начала XX века. Произведения его мастерской находятся в коллекциях крупнейший музеев страны, в Италии и во Франции. Он сотрудничал с известнейшими ювелирными фирмами И.П. Хлебникова, П.А. Овчинникова и А.К. Денисова-Уральского. Его мастерская на Садово-Кудринской в доме княгини Эристовой, урожденной Шабельской, продолжала оставаться одним из центров притяжения интеллигенции и в 1920-е годы.

В 1917 году Л.А. Пяновский входит в «Союз деятелей прикладного искусства и художественной промышленности», членами которого стали А.В. Щусев, Н.П. Шабельская, А.А. Бобринский, Н.Д. Бартрам, Р.Н. Браиловская, И.И. Нивинский, Ф.Ф. Федоровский и многие другие. Союз ставил своей целью «1. Проведение прикладного искусства, как важного фактора культуры страны, в промышленность, государственную и общественную жизнь, в семью и школу; 2. Защита, собиранье и опубликование и изучение памятников прикладного искусства; 3. Поддержка национальных, местных, а также индивидуальных особенностей в прикладном искусстве; 4. Содействие объединению и организации всех художников, городских мастеров и кустарей в цеха; 5. Защита культурно-правовых и экономических интересов профессиональных цехов городских мастеров, кустарей и художников прикладного искусства»¹⁰. Союз проводил собрания, лекции и выставки. Например, в 1919 г. состоялась Одиннадцатая государственная выставка на Большой Дмитровке, 11 под эгидой Отдела изобразительных искусств Наркомпроса.

Имя Л.А. Пяновского упоминается в связи с осмотром мебели и предметов искусства в Петровском дворце. Он был направлен туда Подотделом Национального музейного фонда отдела по делам музеев Наркомпроса 22 июля 1919 г. В списке оказались каминные экраны, одиннадцать предметов красной мебели времени императора Николая I, гобелен XIX в. «Коронование царя Михаила Федоровича», пять живописных полотен, в том числе «Коронация императора Александра II» и другие произведения.

Сведения о художественной деятельности Л.А. Пяновского в эти годы достаточно скупы. Но несомненно, что его жизнь и творчество оставались тесно связанными с жизнью Н.П. и В.П. Шабельских (мы уже видели их обоих в числе «Союза деятелей прикладного искусства»). Н.П. Шабельская покидает Советскую Россию 20 июля 1925 г. [19]. В Париже находилась ее больная сестра Варвара Петровна. В Россию они так и не вернулись, и позднее жили в Ницце. По-видимому, вскоре к ним присоединился и Л.А. Пяновский. Его имя упоминается последний раз в телефон-

ном справочнике Москвы в 1925 году. В записной книжке Евгения Фаберже указан его новый адрес: «de Pianowsky, Леон[ид] Адам[ович], 10 Boulevard Tsarevitch, Nice»¹¹. Встречается и упоминание о нем как о «секретаре Шабельских», когда речь шла о судьбе их коллекции русского костюма и художественного шитья [30].

В период эмиграции жизнь Л.А. Пяновского в Ницце была тесно связана с приходом храма святителя Николая Чудотворца, интерьер которого он создавал еще в начале столетия. По заказу старосты прихода А.С. Чудинова на пожертвования прихожан в 1935 и 1937 гг. им были написаны две иконы, которые сегодня находятся по обоим сторонам иконостаса: «Святые покровители императора Александра II и членов его семьи» и «Святые покровители императора Николая II и членов его семьи». Для них им были созданы также басменные оклады.

В храме находится памятный крест с Распятием в центре и «образами святых покровителей Императора Николая II и его Августейшей Семьи, мученически убиенных 4/17 июля 1918 г.». Лики святых и Распятие были написаны Л.А. Пяновским в 1950 году. Крест убран в басменный оклад его работы. Для храма художник выполнял и другие заказы, оставаясь его неизменным прихожанином.

На некрополе Кокад в Ницце по проекту А.В. Шусева в 1905–1907 гг. была построена небольшая часовня на могиле Н.Л. Шабельской (1841–1904) в неорусском стиле с каменной орнаментальной резьбой и декоративными луковичными главками. У ее стены нашли упокоение Н.П. Шабельская (1868 – 15 февраля 1943) и В.П. Шабельская, княгиня Сидамон-Эристовна (186? – 18 февраля 1943). Там же в 1976 году был похоронен и художник Л.А. Пяновский.

Задачей этой публикации было обобщение тех сведений, которые имеются на сегодняшний день в архивах, частных коллекциях и опубликованных источниках. Изучение его творчества только начинается, но уже сегодня ясно, что Леонид Адамович Пяновский был крупной творческой личностью в истории декоративного искусства первой половины XX века и одним из наиболее талантливых и самобытных представителей художественной школы Императорского Строгановского Центрального Художественно-Промышленного Училища.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. В 1891 году, когда его сыну Леониду было 6 лет, полковник А.А. Пяновский упоминается как «командир Второго пешего Пластунского батальона Елисаветпольской губернии» (РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 1. Д. 7329. Л. 12). Звание генерал-майора присвоено 10.11.1899 г.
2. Адрес А.А. Пяновского: г. Пятигорск, Эмировская улица, д. 15.
3. Подобное же служебное положение художника сохранялось и в 1908 году.
4. Сам автор проекта М.Т. Преображенский выполнил два варианта росписи и художественного убранства храма, но, по-видимому, Строительный комитет счел их крайне дорогостоящими.
5. Вероятно, также, что автором росписи в алтаре мог быть художник М.М. Васильев – автор мозаичных композиций на фасадах храма.
6. Некоторые иконы этого храма были ему заказаны уже в период эмиграции в 1930–1950-е гг.
7. По центру доньшка закреплена металлическая прямоугольная табличка с названием мастерской и ее адресом: «Мастерская // худож. // Л.А. Пяновского // Москва // Садов Кудрино».

8. Герб Таврической губернии: «В золотом поле черный Византийский, увенчанный двумя золотыми коронами, орел, с золотыми клювами и когтями и червленными языками; на груди в лазуревом, с золотыми краями, щите золотой осмиконечный крест. Щит увенчан Императорскою короною и окружен золотыми дубовыми листьями, соединенными Андреевскою лентою».
9. Бланк: Пяновский Леонид Адамович. Мастерская художественной индустрии. Москва, угол Садовой-Кудринской и Малой Бронной, д. 31/13. РГИА. Ф. 789. Оп. 13. Д. 245. Л. 90–90 об. Благодарю С.В. Колузакова за сообщение об этом письме.
10. Проект устава Союза деятелей прикладного искусства. Частный архив. Благодарю С.В. Колузакова за сообщение этих сведений.
11. Благодарим В.В. Скурлова за сообщение этих сведений.

СПИСОК АРХИВНЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ:

1. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 1. Д. 7329. Императорское Центральное Строгановское художественно-промышленное училище. Дело о помещении в число учеников училища Леонида Пяновского. 1902 г.
2. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 1. Д. 7328. 1906 г. Императорское Центральное Строгановское художественно-промышленное училище. Об определении на службу преподавателем рисования и заведывающим филиальным отделением Училища в Сергиевском посаде ученого рисовальщика Леонида Пяновского. 1906 г.
3. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 2. Д. 206. Императорское Центральное Строгановское художественно-промышленное училище. Список преподавателей и служащих училища за 1914 г. 1913–1914 г. Л. 13.
4. РГИА. Ф. 789. Оп. 13. Д. 223. Дело по вопросу о сооружении отдельного Русского павильона для выставок в городе Венеции (Италия). 7 января 1910 – 23 февраля 1915 г.
5. Академик Императорской Академии художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище. Ответственный редактор и составитель Т.Л. Астраханцева. – М.: Изд. «Индрик», 2012.
6. Антонов А.А., Кобак А.В. Русские храмы и обители в Европе. Под научной редакцией В.В. Антонова. – СПб.: Изд. «Лики России», 2005.
7. Афанасьев К.Н. А.В. Щусев. – М.: Изд. «Стройиздат», 1879.
8. Бахрушин А.П. Из записной книжки А.П. Бахрушина. «Кто что собирает». Примечания составил М. Цявловский. – М., 1916.
9. Белова С.Л. Коккозы. Потерянный рай князей Юсуповых. – Симферополь: Изд. «Нижняя Орианда», 2015.
10. Будрина Л.А. Стилевая эволюция камнерезного и ювелирного искусства России второй половины 19 – начала 20 века. В тени имени Фаберже: камнерезное и ювелирное творчество А.К. Денисова-Уральского. Дисс. канд. искусствоведения. – Екатеринбург. 2004.
11. Варебрус Л. Русская Ницца // Иные берега. Журнал о русской культуре за рубежом. 2008. № 4 (12). С. 128–144.
12. Гаденко А.П. Наследник Цесаревич и Великий Князь Николай Александрович. 1843–1865. Воспоминания очевидцев болезни и кончины Цесаревича. Часовня и новый храм в Ницце на месте кончины Цесаревича. – М, [1911].
13. Голицын С.М. Описание построения православного собора в Ницце. – М, 1913.
14. Графиня Камаровская. Воспоминания. Граф Камаровский. Записки. – М, 2003.
15. Дневник Императора Николая II за 1913 г. 2 сентября / 20 августа. <https://prozhito.org/notes?date>
16. Евстратова М., Колузаков С. Русский павильон в Венеции. А.В. Щусев. – М: Изд. «Гараж», 2014.

17. Калинин Н., Кадиевич А., Земляниченко М. Архитектор Высочайшего Двора. – Симферополь: Изд. «Бизнес-Информ», 2003. С. 97–102.
18. Кашук Л.А. Сумароковы-Эльстоны, Юсуповы и Крым. – Симферополь: Изд. «Бизнес-Информ», 2014. – 256 С.
19. Кызласова И.Л. Из истории русской эмиграции 1920-х – 1930-х годов: сестры Шабельские // Искусство христианского мира. Вып. 5. – М.: Изд. Св.-Тихоновского института, 2001.
20. Каталог Выставки художественной индустрии. Галерея Лемерсье. Москва. 1915–1916. Из коллекции С.В. Колузакова.
21. Матвеев О.В. А.А. Пяновский – казачий офицер и полковой историк // Вопросы казачьей истории и культуры. Вып. 6. Издательство АГУ. Майкоп. 2011.
22. Матвеев О.В. Из семейной истории Пяновских // «Добродетель и честь должны быть оному правилами...»: дворянство Северного Кавказа на службе Российской Империи». Материалы VI Международных Дворянских чтений. Краснодар. Издательство «Кубань-кино». 2010. – 264 С.
23. «Москва для всех». Описание Москвы в ее прошлом и настоящем. Путеводитель со справочными сведениями, планом и 170-ю иллюстрациями. Изд. Н.В. Просина. Перове издание 1904 г.
24. Мунтян Т.Н. «Патриотические художества» А.К. Денисова-Уральского // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. № 38. 2006.
25. Оболенский А., Свечин Л., Гатье П.А. Русские церкви в Ницце. – Арль: Изд. Оноре Клэр, 2010.
26. Русский павильон в Венеции // Зодчий. 1915. № 18. С. 179–180.
27. Семенова С.В. Алексей Денисов-Уральский. – Екатеринбург: Изд. «Сократ», 2011.
28. Трагедия семьи. Трагедия Родины. Мемориальные вещи семьи Романовых из собрания музея-заповедника «Павловск». Каталог выставки в Свердловском областном краеведческом музее имени О.Е. Клера. Г. Екатеринбург. 5 июня 2018 – 23 сентября 2018. Изд. ГМЗ «Павловск». СПб, 2018.
29. Фричиро Э. Русский православный Свято-Никольский собор в Ницце. – Флоренция: Изд. «Бонеки», 1997.
30. Художественное шитье XVII–XIX веков. Дар П.М. Толстого-Милославского. Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, 1991.
31. Шабельская Наталья Леонидовна (1841–1904) // Полунина Н.М. Кто есть кто в коллекционировании Старой России. – М.: Изд. «Рипол Классик», 2003. С. 461–464.

Е.-Ф. В. Васютинская

ИСТОРИК И ЕГО ВРЕМЯ

*Памяти моего деда
Алексея Макарьевича Васютинского*

Алексей Макарьевич Васютинский, российский советский историк, ученый, просветитель и педагог принадлежал к поколению, жизнь и деятельность которого пришлась преимущественно на отягощенную трагическими событиями первую половину XX столетия. Он родился 2 июня 1877 года в древнем городе Чернигове, знаменитом своими столетними архитектурно-историческими памятниками, в начале XIX века ставшем губернским центром. Отец, Макарий Михайлович Васютинский (1849–1916), был выходцем из семьи церковных служителей, закончил Киевскую духовную академию. Вернувшись в Чернигов, в чине сначала коллежского, затем статского советника работал в городской духовной семинарии, преподавал догматическое, нравственное, основное и сравнительное богословие, сохраняя при этом светский статус. В 1879 году Святейший Синод присудил Макарию Михайловичу степень кандидата богословия. Спустя время он стал заведовать инспекцией духовных училищ северной части Малороссии, дослужившись до статского советника и получив, соответственно чину, право на личное дворянство. В годы советской власти об этом предпочитали умалчивать. В служебных анкетах Алексей Макарьевич на вопрос о занятии отца писал коротко – учитель. Он был старшим сыном в семье, следом за ним родилось еще пять братьев, судьба некоторых из них была связана с революционным движением, с ее крайним проявлением – террором. Так, в 1905 году в разгар революционных событий погиб при взрыве испытываемой бомбы, предназначавшейся киевскому генерал-губернатору, двадцатипятилетний Игорь Макарьевич. Под надзором полиции вплоть до 1917 года оставался исповедовавший также народнические взгляды Михаил Макарьевич. Впоследствии он избрал гуманную профессию эскулапа, стал заслуженным врачом Украины. Пережив октябрьскую катастрофу, получили высокопрофессиональное образование Борис и Юрий.

На старшего сына Макарий Михайлович возлагал большие надежды как на будущую главу семейства Васютинских. В Государственном архиве Черниговской области сохранилось рукописное духовное завещание Макария Михайловича, кавалера орде-

нов Св. Анны и Св. Станислава 2-х степеней. Составленное в 1913 году, оно характеризует не только конкретного человека, но и определенное социальное сословие, к которому он принадлежал. В завещании по пунктам подробно расписывались жизненные фамильные устои с ориентацией на будущее, ответственность за сохранение которых после кончины родителя возлагалась на Алексея Макарьевича. Уже с юных лет, начиная с последнего класса гимназии и далее в университете, он старался быть независимым материально, подрабатывая репетиторством, как и большинство тогдашних студентов.

После окончания в 1895 году Черниговской классической гимназии с золотой медалью Алексей Макарьевич считал наиболее плодотворной деятельностью в обществе работу учителя истории. Это определило его поступление на историко-филологический факультет Московского университета (илл. 1).

В университете он увлеченно работал в семинарах выдающихся историков профессоров В.И. Герье¹, В.О. Ключевского² и П.Г. Виноградова³ которых называли на факультете тремя китами из представителей исторической науки. Написанное им «медальное» сочинение на тему «Германская реформация» получило почетный отзыв.

Формирование политических взглядов будущего историка прошло в атмосфере горячих дискуссий в студенческом землячестве, призванном оказывать помощь учащейся молодежи в отстаивании их прав и интересов, в спорах между марксистами и народниками в общеобразовательных кружках конца XIX века. Под влиянием трудов Г.В. Плеханова окончательно определилось его марксистское мировоззрение. Находясь уже на последнем курсе исторического отделения университета Алексей Макарьевич принял деятельное участие в первой всероссийской студенческой забастовке 1899 года. Начавшаяся в Санкт-Петербургском университете, она распространилась на высшие учебные заведения крупнейших городов Российской империи. В знак солидарности волнения охватили и Московский университет. В автобиографии, сохранившейся в архиве Московского педагогического государственного университета, датированной 1931 годом, Васютинский писал: «из моей квартиры снаряжался делегат от нашего исполкома А. Яровицкий⁴ (социал-демократ, друг М. Горького, умер в Нижнем Новгороде) с ультимативными требованиями к министру Ванновскому⁵, после чего забастовка была возобновлена. В марте месяце я был арестован и как один из главнейших забастовщиков отправлен в административную ссылку на два года в Чернигов под надзор полиции с воспрещением проживать в столичных, университетских,



Илл. 1. А.М. Васютинский, студент историко-филологического факультета Московского университета. Фотография 1890-е годы.

СОБРАНИЕ АВТОРА

портовых и фабричных городах» [2, с. 9]. Будучи к тому времени женатым на черниговской барышне Вере Ивановне Василенко, дочери военного в чине капитана, и имея уже годовалого сына, он вернулся в родной город, где проживали родители и его собственная семья (илл. 2). В 1900 году Алексей Макарьевич вновь приехал в Москву для сдачи государственного экзамена в университете. Это стало возможным благодаря специальному разрешению, полученному для талантливого студента одним из лучших профессоров Московского университета «по своему моральному облику и по профессорским дарованиям» – Владимиром Ивановичем Герье [9, с. 100]. Профессор был известен своей либеральной репутацией и как защитник студентов, репрессированных за участие в беспорядках. Прекрасно понимая, что наказания за радикальные действия повлекут за собой тяжелые последствия, сломанные судьбы юношей на пороге их вхождения в жизнь, он делал все для того, чтобы облегчить участь молодых бунтовщиков. 26 сентября 1900 года Алексею Макарьевичу вручили диплом 1 степени, после чего он продолжил отбывать ссылку в Чернигове. Наконец, в 1902 году «ссылный» получил право окончательно вернуться в Москву и возможность готовиться к магистерскому экзамену по всеобщей истории под руководством В.И. Герье, В.О. Ключевского и Р.Ю. Виппера⁶.

После окончания Университета с 1903 года профессиональная деятельность дипломированного специалиста связана с Москвой, куда окончательно переехала его семья. Он преподавал параллельно в нескольких средних и высших столичных учебных заведениях, учительствовал в частных гимназиях.

С 1903 Алексей Макарьевич начал работать на Московских Высших женских курсах, организованных его учителем, профессором В.И. Герье еще в 1872 году и вновь открывшихся в 1900-м после почти двенадцатилетнего перерыва. Преподавательский состав МВЖК впечатлял именами, среди них были доктор и магистры, выдающиеся ученые В.И. Вернадский⁷, Н.Д. Зелинский⁸, А.Н. Реформатский⁹, бывший ректор Императорского Московского университета А.А. Мануйлов¹⁰, В.О. Ключевский, подготовивший специальный курс для воспитанниц Герье по русской истории, и другие. Хорошо зная своего ученика, Герье продолжал оказывать ему профессиональную поддержку. Из автобиографии Васютинского: «Числился я



Илл. 2. А.М. Васютинский с отцом Макарием Михайловичем. Чернигов. Фотография начало 1900-х гг. Собрание автора

на историко-филологическом факультете преподавателем истории Западной Европы в XIX веке и вел семинарий по истории революционного движения во Франции и по истории утопического социализма» [2, с. 9]. Практика семинариев была распространена на историко-филологическом факультете в Университете, широко практиковал этот метод преподавания и Владимир Иванович Герье. Алексей Макарьевич продолжил традицию, ориентируясь на фундаментальное изложение предмета, стремясь развить в своих слушательницах способность мыслить и привить им профессиональные навыки. «Могу сказать, – писал Алексей Макарьевич, – что мной первым в Москве были проведены семинары по анализу сенсимонизма, <...> кабетизма и прудонизма на основании первоисточников» [2, с. 9].

В 1904 году параллельно с МВЖК двадцативосьмилетний Алексей Макарьевич начал вести занятия по русской истории в старейшем учебном заведении Строгановском художественно-промышленном училище, с 1901 года получившем звание Императорского. Его предшественником на этом месте был Андрей Федорович Гартвиг¹¹, один из высококвалифицированных педагогов, занимавшийся разработкой методики преподавания истории в средних школах, принципиальный сторонник демократизации образования, автор труда «Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учрежденная в 1825 году гр. Г.С. Строгановым. Ее возникновение и развитие до 1860 года», который был издан к 75-летию юбилею училища. Алексей Макарьевич был рекомендован на имеющуюся вакансию Владимиром Ивановичем Герье тогдашнему директору Н.В. Глобе как талантливый выпускник Московского университета с большим научным потенциалом и незаурядным педагогическим даром.

В истории Строгановского училища среди имен преподавателей, составивших его мировую известность, некоторые оказались на периферии памяти, их биографии требуют внимательного исследования. А.М. Васютинский был одним из тех, чья деятельность на преподавательском поприще в Строгановке практически не изучалась, в то время, как он самозабвенно отдавал свои знания делу воспитания новой генерации высококвалифицированных специалистов для работы в художественной промышленности.

Годы преподавания в Строгановке совпали с периодом наивысшего расцвета Училища, благодаря неутомимой деятельности академика Императорской Академии художеств и камергера Императорского двора Николая Васильевича Глобы. Как отмечает исследователь его жизни и деятельности Т.Л. Астраханцева, он был «личностью сложной и авторитарной» и «являл собой целую эпоху» [1, с. 22]. Именно он, как писали современники, «с его бешеной энергией и стальной волей», поднял Строгановское училище до уровня мирового признания и собрал в нем «весь цвет русского искусства» [1, с. 22].

Алексею Макарьевичу посчастливилось работать рядом с такими выдающимися деятелями отечественной культуры, как М.А. Врубель, Ф.О. Шехтель, Л.Н. Кекушев, С.В. Ноаковский и многими другими, в атмосфере необычайного творческого воодушевления, которым были преисполнены строгановцы. Общая направленность художественных поисков педагогов и учеников развивалась по пути изучения стилистики национального искусства и применения ее в современном декоративно-прикладном искусстве. Постигание такого предмета, как российская история должно было способствовать более глубокому пониманию истоков и природы народного творчества.

В сетке учебных занятий по общеобразовательным предметам в 1910-е годы за историей, начиная с 3 класса Школы, и далее в Училище, в сумме было закреплено 16 часов. В основном, по 3 часа в неделю. Больше времени с 1 класса Школы, отводилось только русскому языку (25 часов). Объем знаний должен был приближаться к уровню средних учебных заведений [1, с. 282].



Илл. 3. А.М. Васютинский среди курсисток Московских высших женских курсов.
Фотография 1912. Собрание автора

Среди профессоров, читавших дисциплины общего характера, Алексей Макарьевич выделялся своей обширной эрудицией, доброжелательным и демократичным отношением к учащимся. Его страстная любовь к своему предмету заражала слушателей. Между ним и учениками было полное взаимопонимание, доверие и уважение друг к другу (илл. 3, 4).

В воспоминаниях о своем дореволюционном обучении в Строгановском училище Захар Николаевич Быков¹², будучи ректором МВХПУ, писал: «По русской истории лекции читал Александр Михайлович (ошибка памяти – Е.-Ф.В.) Васютинский. Он как-то сразу вызывал к себе симпатию. Небольшого роста, в очках, подвижный, с взъерошенными волосами, не очень обращающий внимание на свою внешность, держался просто. Его предмет увлекал. Говорил он образно, события истории проходили, волнуя, характеры его героев очерчивались выпукло. Случалось, в классе отсутствовали ученицы: у нас их было три. Тогда Васютинский

приоткрывал завесу дворцовых кулис, как приходили и уходили цари»¹³. Другой воспитанник училища, замечательный художник А.А. Лабас¹⁴ в своих дневниках записал: «Я начал учиться в Строгановском училище (в 1912 году – Е.-Ф. В.). Атмосфера там была для меня удивительно приятной, и многих товарищей и учителей я любил и не забывал на протяжении всей жизни» [7, с. 20]. Лабас спустя десятилетия с большой теплотой вспоминал об Алексее Макарьевиче Васютинском, называя его одним из своих любимых преподавателей. Хочется дополнить портрет молодого историка выдержкой из мемуаров известного московеда, педагога, выпускника Набилковского коммерческого училища А.Ф. Родина¹⁵, где в начале XX столетия Алексей Макарьевич работал. В своей книге «Из минувшего» он следующим образом охарактеризовал личность своего педагога, вторя воспоминаниям строгановца Быкова и одновременно их дополняя: «Исключительным учителем был преподаватель истории Алексей Макарович¹⁶ Васютинский, впоследствии профессор, заслуженный деятель науки. Красивый, с черной бородой, с ласковой улыбкой на подвижном лице, Алексей Макарович выделялся среди всех учителей тем, что он по-своему излагал в своем рассказе учебный материал. Он так насыщал свой рассказ образами, воссоздавая перед нами исторические события, что никогда не мог уложиться в учебный час. Он давал лишь часть задаваемого урока, но зато как давал! Алексей Макарович не говорил нам того, что есть в учебнике, но строил рассказ всегда подробно, полно, захватывающе интересно. Мало того, он не только рекомендовал нам для прочтения на дому книги, но приносил их с собой, оставляя их для прочтения. Разговаривал он с нами вполне свободно, подчеркивая, что видит в нас будущих граждан. Мы очень любили его <...> Алексей



Ил. 4. А.М. Васютинский с учениками 5-го класса Императорского Строгановского художественно-промышленного училища. Фотография 1910-е годы



Ил. 5. Неизвестный
автор. Анатэма. Шпон,
тушь, перо, кисть.
Собрание автора



Ил. 6. М. Щеглов. Рисунок.
Бумага, тушь, перо. 1906.
Собрание автора



Ил. 7. М. Щеглов. Гусляр.
Бумага, карандаш, акварель.
1906. Собрание автора

Макарович говорил на уроке всегда с большой эмоцией, с улыбкой, оглядывая взглядом всех в классе <...> Бегая по классу, он восторженно восклицал положения, которые он считал нужным подчеркнуть («История – это значит знание! Знание! Знание!») [12, с. 30–32].

Последовательно излагая историю Российского государства, Алексей Макарьевич неоднократно возвращался к истокам своего обучения – лекционным курсам выдающегося педагога и ученого Василия Осиповича Ключевского, на которые стекались студенты со всех факультетов Московского университета, бурно аплодируя после их завершения научному и художественному таланту классика отечественной исторической науки.

Строгановцы в знак признательности дарили учителю свои скромные работы. В семейном архиве сохранился небольшой рисунок тушью неизвестного автора, на котором изображен герой трагедии Леонида Андреева «Анатэма». Премьера спектакля состоялась в Художественном театре в 1909 году под руководством В.И. Немировича-Данченко, главную роль в нем исполнял В.И. Качалов. Постановка сопровождалась бурным успехом у зрителей, поэтому не случайно автор рисунка остановил свое внимание на Андреевском мистическом персонаже (илл. 5).

До наших дней дошло два рисунка Михаила Щеглова¹⁷, известного строгановца, закончившего училище с отличием в 1906 году и получившего звание рисовальщика. На каждом из них дарственная надпись – «Гусляр. Алексею Макарьевичу Щеглову», «Дорогому учителю от ученика М. Щеглова. Москва. 1906 г. ноября 28» Первый рисунок, слегка тронутый акварелью, выполнен в «васнецовском» стиле, другой – контурной линией пером и тушью, в характерной стилистике модерна, которую с увлечением осваивали юные художники (илл. 6, 7). Михаил Михайлович Щеглов (1885–1955) станет впоследствии опытным педагогом, талантливым иллюстратором. Известный издатель И.Д. Сытин привлек его к художественному оформлению парадного двухтомного, первого и единственного до революции иллюстрирован-

ного издания романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» (М., Изд. Тов-ва И.Д. Сытина, 1914). Для него Щеглов выполнил около 100 рисунков. Забегая вперед, нужно сказать, что уже после октябрьских событий в 1922 году состоялась непредвиденная и последняя встреча Алексея Макарьевича со своим учеником в Рыбинске, где тот активно работал в изостудии, мастерской «Афреклоба», со своими учениками создавал праздничное оформление города, панно, портреты, в качестве иллюстратора участвовал в сатирическом журнале «Щетка». Профессор приехал навестить сына – студента Московского университета Вадима, сосланного в этот старинный волжский город за принадлежность к партии эсеров – интернационалистов, и вдруг такая радостная неожиданность. По донесению недремлющего Рыгуб отдела ГПУ в результате агентурной слежки было выявлено, что в Рыбинск «прибыл профессор Васютинский, якобы к больному сыну. Здесь он общался с лицами, зарегистрированными как политически неблагонадежные, стоящими во главе Рыбинского научного общества» [3, с. 4]. Среди них, в частности, был почти ровесник Алексея Макарьевича А.А. Золотарев¹⁸, председатель общества, литературный критик, краевед, философ. М.М. Щеглов входил в состав комитета Художественно-исторического музея, деятельность которого была направлена на обследование имений и усадеб, а затем отбор и постановку на учёт, находившихся там предметов старины и искусства. Предполагалась поездка московского профессора в некоторые уезды Рыбинской губернии для прочтения лекций по краеведению, но по каким-то причинам она не состоялась, и Васютинский, «пребыв в Рыбинске, вращаясь среди членов научного общества 9 дней, выехал обратно в Москву». «Полагая», – продолжал в своем донесении начальник местного ГПУ¹⁹, что «приезд Васютинского вызван не исключительно болезнью сына, находящегося в Рыбинске, а имел какие-то еще и другие цели, просим установить его политфизиономию и о результатах сообщить» [3, с. 4]. Для Алексея Макарьевича продолжения рыбинская история не имела. Эти свидетельства сохранились в архивном деле ГПУ, заведенном на Вадима Алексеевича Васютинского в 1920 году.

Исторический 1905 год внес свои драматические коррективы в московскую жизнь Алексея Макарьевича и его современников. Революционные события, захватившие повсеместно молодежь средних и высших учебных заведений в российских городах, а также, выборочно, их наставников, сказались на радикальных настроениях, царивших, в том числе, в Строгановском училище.

В труде Е.Н. Шульгиной и И.А. Прониной «История Строгановского училища» отдельная глава посвящена 1905 году. В ней, со слов учащихся, названы имена художников, которые наряду с событиями реальной жизни оказывали непосредственное влияние на формирование их критического отношения к действительности. Традиционная социальная проблематика в творчестве художников-передвижников, выпускников Московского училища живописи, ваяния и зодчества, драматические сюжеты из жизни пореформенной России производили большое впечатление на строгановцев. В 1901, 1902 годах в стенах училища на Рождественке состоялись выставки нового творческого объединения «36 художников», на которых, в частности, экспонировались произведения С.В. Иванова, талантливого преподавателя Строгановки, пользовавшегося заслуженным авторитетом среди своих учеников. Автор полотен, запечатлевших трагические судьбы крестьян – переселенцев, в период декабрьских событий, непосредственным свидетелем и участником которых он стал, обратился к революционной тематике, создав кар-



Ил. 8. Почтовая открытка на тему «Декабрьское вооруженное восстание 1905 года в Москве».
СОБРАНИЕ АВТОРА

тины «Забастовка» (1903), «Едут. Карательный отряд» (1905–1909), «Расстрел» (1905). Яркие воспоминания об этом беспокойном периоде в жизни Строгановского училища оставил ее очевидец В.С. Воронов²⁰. Митинги, сходки, участие в демонстрациях, во всеобщей забастовке, к которой «весело примкнули строгановцы» [5, с. 190], приводили к ощутимым перерывам в занятиях. Немаловажную роль в нарастании бунтарских настроений играли некоторые радикально настроенные учителя. Быков писал: «С. Голоушев (читал лекции по пластической анатомии – Е.-Ф. В.) и А. Васютинский были преподавателями революционных убеждений, и в то тревожное время вокруг себя всегда группировали студентов, и где только можно, читали студентам газеты, посвящали их в последние события жизни»²¹. Алексей Макарьевич не только читал, но и подробно комментировал газетные тексты. В автобиографии он коротко обозначил свою демократическую позицию как гражданина: «...главная моя деятельность развернулась в Строгановском училище, где я был одним из членов дружины самообороны (потом принял участие в декабрьских боях)» [2, с. 9]. Фразу об участии в декабрьских боях 1905 года, к сожалению, персонально невозможно подробно конкретизировать, но, как известно, в боевых действиях наряду с рабочими принимали активное участие студенты и преподаватели разных учебных заведений – Московского университета, реального училища И.И. Фидлера, Московского училища ваяния и зодчества, Комиссаровского технического училища, Строгановки. Классовый состав учащихся последней в большинстве своем был близок провозглашенным антиправительственным лозунгам восставших. Организованные отряды строгановцев, со своими лидерами во главе, вступали в открытые столкновения с вооруженными вой-

сками на московских улицах, покрытых баррикадами. Результатом этих активных студенческих выступлений было прекращение занятий в Строгановке вплоть до учебного 1906/1907 года. В это время Алексей Макарьевич вел переписку со своим бывшим учеником, который вместе с семьей путешествовал по странам Востока и Западной Европы – Египту, Италии, Германии. В одном из писем, датированном 10 (28) февраля 1906 годом, Григорий Щ. (так подписано письмо) настойчиво советует Алексею Макарьевичу уехать за границу писать свою диссертацию: «В Москве Вам делать особенно нечего, если занятия идут спустя рукава. Вы вряд ли можете представить Алек. Макар. наше положение, во время действительно хорошего путешествия мы были около месяца без газет из России и Европы и только отъезжая из Каира на пароходе Кука я узнал о забастовке, а потом и о восстании. Ответ на телеграмму я получил только через две недели, так что не знал о Вас ничего»²². Так опосредованно мы узнаем о ситуации с занятиями в училище и об освещении декабрьских событий в российской и европейской прессе.

В домашнем архиве Васютинских как память об этом времени, сохранилась коллекция почтовых открыток, посвященная декабрьскому вооруженному восстанию 1905 года, напечатанных фото способом на бланках Всемирного почтового союза России. Открытки изготовлялись на злобу дня нелегально, выпускались многочисленными тиражами и, будучи копеечными по цене, получили широкое распространение среди населения. Тематические серии давали документальное представление о том, как выглядела Москва в эти дни. За изображениями внешнего облика города стояли реально происходившие в нем революционные события, к которым имели прямое отношение ученики Строгановского училища. На первое место можно поставить открытку, на которой запечатлено Реформаторское лютеранское училище И.И. Фидлера на Чистых прудах после артиллерийского обстрела. Одно из лучших средних учебных заведений Москвы превратилось в декабре 1905 года в стратегический центр подготовки вооруженного восстания, в котором участвовало много учащейся молодежи, прежде всего, фидлеровцев, деятельных строгановцев, рабочего люда. Рекреационный зал стал местом митингов, сборищ. Ответным действием со стороны властей города был массированный артиллерийский обстрел здания, в котором на тот момент находилось более 200 дружинников. Его следы хорошо видны на фотографии – поврежденные стены, разбитые окон-



Ил. 9. Почтовая открытка на тему «ДЕКАБРЬСКОЕ ВООРУЖЕННОЕ ВОССТАНИЕ 1905 ГОДА В МОСКВЕ». СОБРАНИЕ АВТОРА

ные проемы. Б. Пастернак писал в своей поэме «Тысяча девятьсот пятый год»: «Гулко ухает в фидлерцев /пушкой/ Машков переулок. /Полтораста борцов/ против тьмы без числа и мерил» [10, с. 320]. Оборона училища Фидлера послужила одним из сигналов к возведению баррикад на улицах Москвы. На почтовых открытках – перегороженные баррикадами Садовые, Большая и Малая Бронные, Спиридоновка, улицы в Замоскворечье, в районе Красной Пресни, а также сгоревшее здание мебельной фабрики Шмидта, охваченная огнем типография И.Д. Сытина на Пятницкой (илл. 8, 9). Отдельная печатная серия фотографий была посвящена похоронам Николая Баумана, убитого 20 октября 1905 года, которые стали прологом к последующим вооруженным действиям повстанцев. Похоронная процессия сопровождалась многотысячной демонстрацией, получившей открыто выраженный политический характер. В ней участвовали дружины строгановцев, организовавшие защиту демонстрантов от черносотенцев. Эти открытки еще при жизни Алексея Макарьевича аккуратно поместили в альбом. По прошествии более чем столетия, для нынешних поколений они воспринимаются как исторические реликвии, иллюстрирующие незабываемые страницы в биографии их владельца и в летописи Строгановского училища.

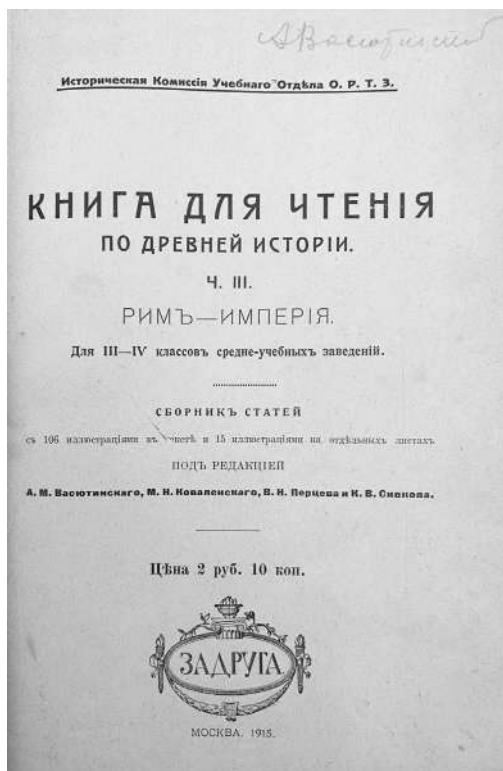
Для некоторых студентов декабрьские события закончились трагически. Алексей Макарьевич, по счастью, физически не пострадал, но на протяжении 1906 года состоял под следствием царской охранки, как в не столь далекие мятежные времена университетских забастовок. Тем не менее, Глоба, этот последовательный монархист, консерватор, не приемлющий бунтарские настроения учителей и учеников, оставил своего историка в стенах Строгановки в отличие, например, от упомянутого Набилковского училища, откуда летом 1905 года по требованию высшего начальства Алексей Макарьевич был уволен (по его более сильному выражению «изгнан») за недопустимые радикальные речи. Выступая на выпускном вечере, он напутствовал окончивших школу набилковцев на новый путь, призывая «всегда помнить светлые юношеские идеалы и проводить их в жизнь, борясь за лучшую долю, свободу» [12, с. 32].

В последующие годы, не ограничиваясь загруженностью в Строгановском училище, Алексей Макарьевич продолжал читать лекции в качестве профессора всеобщей истории на Московских высших женских курсах. Спустя несколько лет он вошел в число профессоров блестящего, по словам современников, преподавательского состава прогрессивного направления, который образовался в 1910–1911 годах на академическом отделении в Московском городском народном университете имени А.П. Шанявского. Просветительское направление этого уникального учебного заведения органично сочеталось с приобретением в его стенах студентами фундаментальных научных знаний в том числе, благодаря организованным в университете практическим занятиям. В 1913–1914 годах Алексей Макарьевич преподавал на академическом отделении, читал полный университетский курс историко-философского цикла. Он вел занятия по истории революционных движений XIX века в Западной Европе, проводил углубленное исследование своих предметов – истории Франции и Германии Нового времени, прививал учащимся умение работать с документами и первоисточниками.

Признаки начавшейся Первой мировой войны ошутимо сказывались на изменившейся жизни Москвы. Современники были свидетелями того, как с фронта один за другим прибывали эшелоны с многочисленными ранеными. Здание Стро-

гановского училища на Рождественке частично было отдано под госпиталь. Уходили на фронт ученики. В мастерских шили одежду для солдат. Город продолжали сотрясать брожения в народных массах, которые приобретали ожидаемую в обстановке военного времени направленность. В 1915 году в обеих столицах прошли агрессивные вспышки антинемецкого характера. В центре Москвы громили магазины, мелкие лавки, владельцами которых были немцы. Возбужденные толпы на улицах грозили им физическими расправами. С.П. Мельгунов вспоминал: «В Москве творится полная неразбериха. Накануне начались забастовки – не желают работать на немцев. Утром перед Хамовнической частью был молебен в присутствии большой толпы. А.М. Васютинский спрашивал, по какому случаю – против немцев» [9, с. 255]. Оказавшись в центре одного из погромов в районе Арбатских ворот, Алексей Макарьевич пытался урезонить «горячие головы...», – его хватили по голове и утащили во двор. ...Арбат был прегражден двойной цепью городских» [9, с. 256].

Преподавательская работа оставалась приоритетной для Васютинского в любых условиях. При этом, он считал своим прямым долгом вместе с коллегами совершенствовать педагогическую науку, заниматься теоретическими вопросами разработки новых методов преподавания истории, которые активно обсуждались на страницах книжных и периодических изданий, в крупных общественно-педагогических центрах Москвы и Петербурга. Наиболее значительной среди последних стала Историческая комиссия Учебного отдела общества распространения технических изданий (ОРТЗ), созданная еще в 1890 году. В нее входили передовые и талантливые силы современных историков. На заседаниях комиссии обсуждались вопросы программ и методов преподавания, подвергались разбору новые учебники, хрестоматии и наглядные пособия. Комиссия работала над составлением новых учебных пособий. В ходе обмена мнениями вырабатывались и формулировались основные критерии оценки учебной исторической литературы. Алексей Макарьевич постоянно принимал участие в дискуссиях, которые, порой, принимали слишком эмоциональный характер. Так, в своих дневниках председатель комиссии С.П. Мельгунов писал: «Опять скандал в Исторической комиссии. Васютинский плакал, Перцев²³ не спал всю ночь. Какая им охота туда ходить: совершенно ясно, что Бочкарев²⁴, Кун²⁵, Гинзбург и Ко – люди, с которыми нам не по пути» [9, с. 255].



Ил. 10. Книга для чтения по древней истории. Москва. «Задруга». 1915.
СОБРАНИЕ АВТОРА

При всех спорных теоретических моментах Историческая комиссия при ОРТЗ в содружестве с «Задругой» и издательством И.Д. Сытина продолжала выпускать научно-популярные книги для чтения по Древней истории и истории Нового времени. Одним из постоянных авторов был Алексей Макарьевич, ученый и практик. Он же входил в редакционную коллегию вместе с В.Н. Перцевым, А.К. Дживелеговым²⁶ и другими коллегами. В «Книгах для чтения по истории» всегда охотно принимали участие крупнейшие специалисты тех лет, ставившие перед собой высокую задачу просветить молодое поколение и привить ему любовь к такому предмету как история. Статьи Алексея Макарьевича были написаны живым, образным языком и представляли интерес не только для школьной аудитории, но и для широкой публики разного возраста. Свои тексты и других авторов он часто использовал на своих уроках (илл. 10).

Хочется сказать и о другой важнейшей сфере его профессиональной деятельности в эти нелегкие годы. Вплотную занимаясь преподаванием, Алексей Макарьевич на протяжении всех лет, начиная с момента окончания Московского университета, не оставлял занятий наукой. Он принадлежал к ученым, для которых всемирная история была полем не только для серьезных научных исследований, но, как мы видим, и для обширной просветительской работы.

Научный диапазон Алексея Макарьевича охватывал широкую тематику от истории Древнего Востока до новейшего времени в странах Западной Европы. Его должность в учебных заведениях звучит как профессор всеобщей истории. Наряду с другими выдающимися историками – Е.В. Тарле²⁷, А.З. Манфредом²⁸, он был одним из ведущих специалистов своего времени по истории Франции, главным образом, по тематике французских революций XVIII–XIX веков и наполеоновской империи. Владея более двадцатью иностранными языками, Алексей Макарьевич имел возможность пользоваться специализированной научной литературой других стран. В 1908 году на свои личные сбережения он отправился во Францию, где в июле-августе, то есть в каникулярное от преподавания время, занимался работой с первоисточниками в Национальной библиотеке Парижа по истории масонства в эпоху Великой французской революции, реализовав свои исследования в последующих трудах. Во время своего недолгого пребывания в Париже Алексей Макарьевич принял участие в торжественных похоронах Валерия Врублевского (1836–1908), деятеля польского и международного революционного движения, участника Польского восстания 1863–1864 годов, генерала Парижской коммуны, похороненного на кладбище Пер-Лашез. Вот, как описывает атмосферу похорон историк А.Я. Лурье²⁹ в своей книге. «Портреты деятелей Парижской Коммуны»: «Похороны Врублевского превратились в бурную манифестацию. 19 августа от Орлеанского дворца двинулась процессия. Тело везли через весь Париж <...> Из разных мест приехали ветераны польских восстаний, <...> участники баррикадных боёв. На похороны собралось около 30 тысяч французских рабочих. Шествие миновало Аустерлицкую площадь, где в дни Коммуны особенно упорно сражался Врублевский. На площади Бастилии громко звучал «Интернационал». Покрытый красным знаменем гроб был отнесён к исторической стене, у которой в 1871 г. версальские палачи расстреляли тысячи коммунаров. Под этой стеной покоится прах Валерия Врублевского, верно и неизменно служившего идее социализма и международной солидарности» [8, с. 20]. Эта подробная цитата дает возможность представить эмоции, переполнявшие Алексея Макарьевича, который посвятил себя изучению истории Французского



Ил. 11–13. Книги, выпущенные издательствами «Тов-во И.Д. Сытина» и «Задруга». СОБРАНИЕ АВТОРА

революционного движения и волею судеб оказался в самом центре грандиозной, одновременно траурной и политической манифестации.

Грядущий столетний юбилей Отечественной войны 1812 года был отмечен в России целым рядом юбилейных изданий. Среди них заслуживает внимания масштабный труд видных историков, специалистов по истории Западной Европы, создавших семитомное издание «Отечественная война и Русское общество» 1812–1912 (М., «Товарищество И. Д. Сытина», 1912), в котором Алексей Макарьевич принял непосредственное участие. Научное руководство осуществлялось Исторической комиссией ОРТЗ. Перу Васютинского принадлежат статьи «Наполеон на Эльбе», «Европа и Наполеон», «Наполеоновский солдат». В том же году издательство «Задруга» под редакцией С.П. Мельгунова и Н.П. Сидорова³⁰ выпустило в свет также коллективный труд авторитетных специалистов, в том числе А.М. Васютинского, «Французы в России. 1812 г. По воспоминаниям современников-иностранцев» (М., «Задруга», 1912). На сегодняшний день он по-прежнему является самым полным собранием свидетельств иностранцев, участвовавших в военной компании 1812 года. В сборнике представлены мемуары более восьмидесяти авторов. Материал книги охватывает временной отрезок с июня по декабрь 1812 года. Уникальность этого издания состоит в скрупулезном отборе составителями архивных документов, их систематизации и логической последовательности изложения, не говоря уже о трудоемком переводе. По увлекательности содержания книга не уступает литературе романического жанра (илл. 11–13).

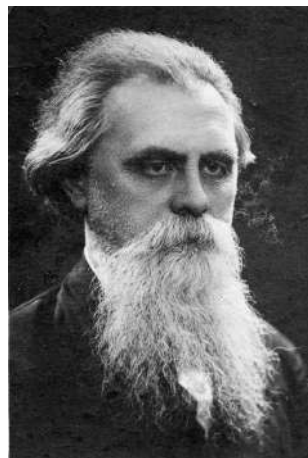
Наконец, в издательстве «Задруга» в юбилейном году вышел «Дневник офицера Великой армии в 1812 году», воспоминания Цезаря Ложье, офицера итальянской королевской гвардии, одного из адъютантов при штабе принца Евгения Богарне, вице-короля Италии. Автором предисловия был Васютинский, отметивший, что эти мемуары по справедливости должны занять одно из первых мест в бесконечном списке воспоминаний участников наполеоновских войн. В том же году «Задруга» выпустила памфлет профессора математики и физики, библиотекаря из

Анжана Жана Батиста Переса³¹ «Почему Наполеона никогда не было....» под редакцией и с послесловием А.М. Васютинского. Это – остроумный пример, так называемой, альтернативной истории, рожденный научным интеллектом и фантазией одаренного автора. Но как академический историк в своем заключении Алексей Макарьевич сопровождает мистификацию строгим резюме: «Помимо общего интереса, как одно из воплощенных мифа о Наполеоне книжечка представляет и большой интерес для всякого интересующегося вопросами исторической методологии и исторического анализа как пример доведения до абсурда метода аналогии и анализа солярного мифа, как пример лженаучного беспорядочного пользования литературными источниками вне всякой хронологической последовательности, наконец, как образчик исторического анализа ad hominem»³² [11, с. 2].

До октябрьского переворота Алексей Макарьевич тесно сотрудничал с известными издательствами «Товариществом И. Д. Сытина» и «Задруга». Последнее было основано в 1911 году как первое кооперативное издательское товарищество. Его создателем был хорошо знакомый Алексею Макарьевичу по Московскому университету выпускник историко-филологического факультета 1904 года Сергей Петрович Мельгунов. Издательство просуществовало вплоть до 1922 года. В «Задруге» в 1914 году вышла книга «Масонство в его прошлом и настоящем» в 2-х томах. Это издание, преследующее, как говорилось в предисловии, популяризаторские цели, впервые в отечественной историографии подводило итоги тому, что было уже сделано по теме масонство в Западной Европе и в России. Васютинскому принадлежали статьи «Французское масонство в XVIII веке» и «Орден иллюминатов», результат его интенсивной работы в Парижской национальной библиотеке. Он входил также в состав редакционной коллегии издательства. Упомянутые книги «Задруги» до сих пор представляют интерес, как для специалистов, так и для любознательного читателя. Не случайно в недавние годы были предприняты некоторые их переиздания.

Обладая энциклопедическими знаниями, Алексей Макарьевич регулярно печатался в журналах «Критическое обозрение» (1908–1909) и «Голос минувшего». Последний, издаваемый В.И. Семевским³³ (до 1916) и С.П. Мельгуновым, был либерально-народнического направления и сочетал строгую научность с занимательностью изложения. Для Алексея Макарьевича подобное направление было всегда близким. Его статьи на разнообразные исторические темы печатались в разделе «Обзор журналов». Издательство находилось в известном доме Армянских на углу Гранатного переулка и Спиридоновки.

В Строгановке историк продолжал преподавать вплоть до октябрьских событий 1917 года. А.А. Лабас вспоминал на страницах своего дневника: «Революция меня застала учеником Строгановского училища. Мы жили тогда в Стрелецком переулке на Сретенке, а училище было на Рождественке. Помню тот день. Мы, как обычно, шли утром в училище с моим товарищем Галаховым, а в городе были слышны выстрелы, сначала далеко, а затем все ближе и ближе. И вот к половине



Ил. 14. А.М. ВАСЮТИНСКИЙ.
ФОТОГРАФИЯ 1920-Е ГОДЫ.
СОБРАНИЕ АВТОРА

девятого мы собрались у вестибюля. Стояла шумная толпа, разговоров было без конца, все в страшном возбуждении. Приходит инспектор, на минуту все стихли.

– Сегодня занятий не будет, – сказал он негромко, – вы же слышите, в городе стреляют. Идите домой осторожно.

Поднялся шум. Кто-то спрашивал:

– А когда же теперь?

– Ну, когда кончат стрелять, – сказал он дрожащим голосом. Это был последний день императорского Строгановского училища» [7, с. 21].

Имя А.М. Васютинского будет упоминаться в связи с училищем и после 1918 года, когда оно было реорганизовано в Первые свободные художественные мастерские, но продолжить преподавание ему там не пришлось.

Из автобиографии: «В октябрьской революции лично не участвовал...» [2, с. 10]. Официально ни в одной партии Алексей Макарьевич никогда не состоял, но очевидна его близость коммунистическим идеям. После октябрьского переворота он незамедлительно предложил свои профессиональные услуги в Наркомате просвещения (Наркомпросе), учрежденном 18 июня 1918 года. Будучи к этому времени уже известным ученым, имея большой педагогический опыт, А.М. Васютинский в числе других своих коллег стоял у истоков формирования исторической школы новой формации со всеми ее специфическими особенностями (илл. 14).

Впереди Алексея Макарьевича ждала работа по созданию одного из первых советских вузов – Смоленского государственного университета, учрежденного 1 декабря 1918 года в тяжелейший период Гражданской войны с его тотальной разрухой и голодом. Плеяду преподавателей – А.М. Васютинского (первый ректор), его московских коллег, профессоров-ученых – психосоциолога М.А. Рейснера³⁴, историка М.Н. Покровского³⁵, литературоведа Н.Л. Бродского³⁶, востоковеда Н.М. Никольского³⁷ в нынешнем Смоленском университете называют «отцами-основателями». К сожалению, архивные материалы, относившиеся к первоначальному этапу истории СмолГУ не сохранились, погибли в период фашистской оккупации.

Приоритетом для Алексея Макарьевича всегда оставалось самоотверженное служение своей профессии уже в иных исторических условиях. Продолжилось его преподавание в преобразованных старых и в новых, рожденных реалиями советского времени высших учебных заведениях. В числе последних был созданный в 1921 году по инициативе Наркомпроса Коммунистический университет трудящихся Востока имени И.В.Сталина, по иронии судьбы расположившийся в особняке XVIII века рядом со Страстным монастырем, где с 1861 по 1892 годы находилось Строгановское училище технического рисования.

В автобиографии А.М.Васютинский перечисляет многочисленные организации, в которых он постоянно вел лекционную и общественную работу. Как специалист широкого профиля и высочайшей эрудиции он всегда был максимально востребован.

В 1919 году после закрытия Высших женских курсов и народного Университета имени А.П. Шанявского (1920) Алексей Макарьевич назначен преподавателем факультета общественных наук (ФОН) 1-го МГУ, а с 1924 утвержден внештатным профессором по приказу Государственного ученого совета за подписью его председателя историка М.Н. Покровского.

После организации Московского государственного педагогического института, выделенного из расформированного 2-ого Московского государственного уни-

верситета (создан в 1918 году на основе Высших женских курсов), Алексей Макарьевич в должности профессора читал курс всеобщей истории. На отделении иностранных языков института его лекции по истории стран Западной Европы проходили на французском языке. В 1923 году на собрании студенчества в «студенческий день» 21 февраля А.М. Васютинский получил звание почетного студента 2-го МГУ (илл. 15).

С 1930 года А.М. Васютинский – профессор всеобщей истории во вновь учрежденном Московском библиотечном институте им. В.М. Молотова – МБИ (ныне – Московский государственный университет культуры и искусств), с которым его будут связывать долгие годы работы вплоть до кончины в 1947-м. Библиотечный институт в тридцатые и послевоенные годы собрал под своей крышей цвет отечественной науки – историков, философов, литературоведов, психологов. Среди них такие имена, как академик М.В. Нечкина³⁸, А.А. Белкин³⁹, С.И. Радциг⁴⁰, А.И. Ревякин⁴¹ и другие. Алексей Макарьевич по-прежнему заслуженно один из самых любимых педагогов у студентов. До сих пор те, к сожалению, уже очень немногие, кто учился в эти годы в Библиотечном институте, вспоминают о нем как о ярком и эмоциональном лекторе. Выпускник МБИ Б.Н. Бачалдин⁴² в своей книге «Фрагменты памяти» посвятил несколько страниц воспоминаниям о выдающихся преподавателях, некоторые из которых получили известность в научной среде еще



Илл. 15. А.М. Васютинский с группой преподавателей и студентов Агропедфака Общеэкономического отделения 2 МГУ. Фотография 1926. Собрание автора

в дореволюционные годы. Среди них Алексей Макарьевич был, пожалуй, самой колоритной фигурой. «Среднего роста, в когда-то дорогой, выдавшей виды черной шубе, седовласый, с менделеевской окладистой бородой, ниспадавшей на широкую грудь, он красив, импозантен. За ум, интеллигентность и безбрежную эрудицию, за доброту и талант демократично общаться со студентами, словно равными, его любили на всех факультетах.

Входя в аудиторию, Алексей Макарович вынимал из кармана мятую тонюсенькую брошюрку – программу курса, молниеносно близоруко в нее всматривался и, произнося свое неизменное «Мало-помалу пойдем дальше», начинал 90-минутную лекцию. Его лекции увлекали и завораживали. В перерывах его окружала молодежь: интерес к теме, эрудиция лектора побуждали к дополнительным вопросам» [4, с. 47]. Так, сошлись в едином мнении об Алексее Макарьевиче его ученики, принадлежавшие к поколениям, разделенным не только десятилетиями, но историческими эпохами. Неизменными оставались жизненные и профессиональные принципы теперь уже убеленного сединами профессора (илл. 16).



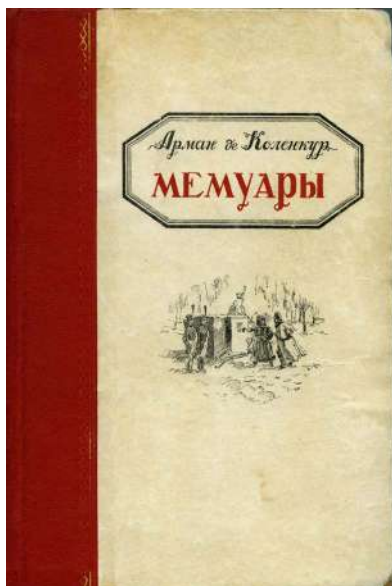
Илл. 16. А.М. Васютинский принимает экзамены в Библиотечном институте. Фотография 1940-е годы. СОБРАНИЕ АВТОРА

Начиная с 1926 года, Алексей Макарьевич активно сотрудничал с журналом «Историк-марксист», издававшимся под эгидой Коммунистической академии, которая была создана в 1925 году. Он систематически публиковал обзоры немецких, американских, французских исторических изданий, рецензии на крупные профессиональные труды зарубежных авторов, библиографические статьи. Благодаря продуманно отобраным им публикациям, современный специалист был в курсе направлений научных интересов и исследований своих коллег в других странах.

Алексею Макарьевичу был автором 39 статей в первом издании Большой советской энциклопедии (М., 1926–1947) – «Анрио», «Дрепер», «Иезуиты», «Иезуитское государство», «Фуше», «Фуье-Ганвиль», «Цвингли» и другие, которые еще раз подтвердили широкий научный кругозор их автора.

А.М. Васютинский многократно с 1930 по 1941 годы получал благодарности от Наркомпроса за свою работу. В мае 1939 года он отмечал 35-летие своей научно-педагогической деятельности в высших и средних учебных заведениях.

Оставаясь в Москве во время войны, профессор с 19 мая 1943 года руководил семинаром по всеобщей истории на историческом факультете в Московском государственном университете, после эвакуации студентов из Свердловска (ныне Екатеринбург). Нельзя не упомянуть в списке высших учебных заведений, в стенах которых он трудился в военные и послевоенные годы историко-архивный институт на Никольской улице (тогда улице 25-летия Октября). На кафедре всеобщей истории работали выдающиеся ученые, давние его коллеги, специалисты по древ-



Илл. 17. АРМАН ДЕ КОЛЕНКУР.
МЕМУАРЫ. М. 1943.
СОБРАНИЕ АВТОРА

ней и западноевропейской истории – Е.В. Тарле, А.А. Губер⁴³, И.М. Рейснер и другие.

С начала войны Алексей Макарьевич активно включился в лекторскую работу в войсках московского гарнизона, где читал лекции на историко-патриотические темы: «Суворовская наука побеждать». «Кутузов и Наполеон», «130-летие Отечественной войны», «Исторические битвы за Москву», «Исторические битвы на Неве», «Партизанские движения в истории войн русского народа». Уже в июне 1942 года он в числе других своих коллег-историков ездил с лекциями на фронт, всего за годы войны им было прочитано 300 лекций, за что получил благодарности от воинских частей. В течение того же времени Алексей Макарьевич читал лекции в рабочих клубах, ремесленных училищах, в кинотеатрах, парках культуры и отдыха. Его просветительская деятельность поднимала патриотический дух людей, приобщала к славным страницам героического прошлого страны и вселяла в них неизменную уверенность в победе.

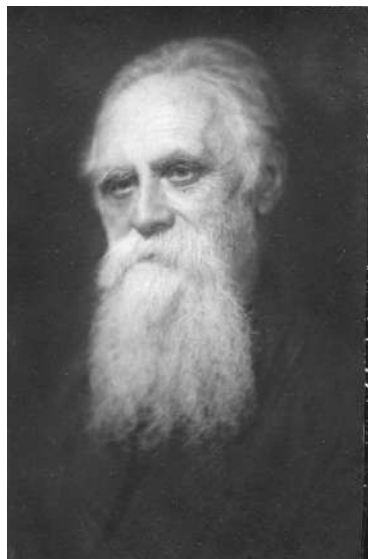
Историческая реальность заставила исследователя наполеоновской эпохи вновь обратиться к героическому 1812 году. Он написал предисловие к мемуарам Армана де Коленкура «Походы Наполеона в Россию», изданным в Госполитиздате в 1943 году. Коленкур, спутник и собеседник французского императора, сопровождавший его на пути от реки Березины до Парижа, скрупулезно записал рассуждения Наполеона о причинах неудачи «русского» похода. Проецируя события давних лет на современную трагическую реальность, Алексей Макарьевич считал их публикацию очень своевременной: «Воспоминания Коленкура представляют исторический интерес. События, описываемые в них, являются историческим уроком для тех, кто возымел безумное намерение поработить великий русский народ» [6, с. 1] (илл. 17).

В послевоенные годы А.М. Васютинский был награжден орденом Трудового Красного знамени и медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.». Указом Президиума Верховного Совета РСФСР от 18 апреля 1947 года за выдающиеся заслуги в научной и педагогической деятельности ему было присвоено звание заслуженного деятеля науки РСФСР.



Илл. 18. Дом в Полуэктовом (ныне Сеченовском) переулке, где жила семья А.М. Васютинского.
Фото И. Пальмина. Начало 1990-х
СОБРАНИЕ АВТОРА

С 1919 года Алексей Макарьевич с женой и тремя детьми жил в Полуэктовом (ныне – Сеченовский) переулке, между Пречистенкой и Остоженкой, в коммунальной квартире трехэтажного особняка начала XX века. Этот дом упоминается в книге Виктора Шкловского о Маяковском: «Вход со двора, белый, если мне не изменяет память, флигель. Белый флигель, три ступеньки, лестница и около лестницы, на снегу, рыжая собака Щен» [13, с. 362] (илл. 18). Его первыми послереволюционными жильцами оказались известные представители творческой интеллигенции. В доме соседствовали Брики, Владимир Маяковский, художник Давид Петрович Штеренберг с семьей, его брат, Абрам Петрович, один из родоначальников советской фотографии, создатель портретов В. Маяковского, С.Т. Коненкова, И.Г. Эренбурга, автор посмертных фотографий В.И. Ленина, наконец, актриса немого кино Нина Ли (Попова), игравшая героиню в фильме «Крест и маузер» (1925). Семья Алексея Макарьевича жила на верхнем этаже. Единственной ценностью интерьера профессорской комнаты были многочисленные полки с книгами. Да и сам профессор в личном быту отличался удивительной неприхотливостью. С годами совершенно белыми стали волосы и борода, отчего он казался гораздо старше своих лет. В шутовском шарже на уважаемого профессора студенты Библиотечного института изобразили его в образе всемогущественного Бога Саваофа.



Ил. 19. А.М. Васютинский.
ФОТОГРАФИЯ 1947.
СОБРАНИЕ АВТОРА

Великий труженик А.М. Васютинский умер скоропостижно 27 июня 1947 года на семидесятом году жизни (илл. 19). Его сердце не выдержало испытаний, которые переживала семья в связи с арестом в 1945 году старшего сына, доктора исторических наук, специалиста по истории Англии и Шотландии Вадима Алексеевича Васютинского (реабилитирован в 1990 году) Алексей Макарьевич был похоронен на Новодевичьем кладбище.

А.М. Васютинский относился к славной плеяде отечественных историков-энциклопедистов первой половины XX столетия, которые оставили не только заметный след в науке, но и воспитали, руководствуясь чувством долга перед будущим своей профессией, целое поколение последователей, навсегда сохранивших искреннюю благодарность своим учителям. Среди них были и выпускники Строгановского училища независимо от того, на каком поприще ремесел, искусств или педагогики они впоследствии трудились.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Герье Владимир Иванович (1837–1919), российский историк, общественный деятель, член-корреспондент Санкт-Петербургской Академии наук (1902), профессор всеобщей истории Московского университета (1868—1904).
2. Ключевский Василий Осипович (1841–1911), российский историк, ординарный профессор Московского университета, заслуженный профессор Московского университе-

- та; ординарный Академик Санкт-Петербургской академии наук (сверх штата) по истории и древностям русским (1900), председатель Императорского Общества истории и древностей российских при Московском университете, тайный советник.
3. Виноградов Павел Гаврилович (1854–1925), российский историк-медиевист и правовед, ординарный профессор Московского университета, профессор Оксфордского университета. Британский подданный (1918). Удостоен звания рыцаря Англии (1917), затем баронета.
 4. Яровицкий Алексей Васильевич (псевдоним А. Корнев) (1876–1903), русский писатель. Участник революционного движения. Один из организаторов первого Нижегородского комитета РСДРП. Ему покровительствовал М. Горький.
 5. Ванновский Петр Семенович (1822–1904), русский военный и государственный деятель, военный министр (1881—1898) и министр народного просвещения (1901–1902). Генерал от инфантерии, генерал-адъютант.
 6. Виппер Роберт Юрьевич (1859–1954), российский, латвийский и советский историк. Ординарный профессор Московского университета (1901–1922), действительный статский советник. Действительный член АН СССР.
 7. Вернадский Владимир Иванович (1863–1945), российский, украинский и советский учёный-естествоиспытатель, мыслитель и общественный деятель.
 8. Зелинский Николай Дмитриевич (1861–1953), российский и советский химик-органик, создатель научной школы.
 9. Реформатский Александр Николаевич (1864–1937), российский и советский химик-органик, один из организаторов Московского народного университета им. А.Л. Шанявского, профессор.
 10. Мануйлов Александр Аполлонович (1861–1929), российский экономист и политический деятель, ректор Императорского Московского университета (1905–1911), министр народного просвещения Временного правительства (1917).
 11. Гартвиг Андрей Федорович (1862–?) – один из самых квалифицированных учителей истории, методистов и общественных деятелей этого времени.
 12. Быков Захар Николаевич (1898–1984), выпускник Строгановского училища (1917). В 1929 году получил диплом ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа (факультет обработки дерева и металла). Участник гражданской войны (1919–1921) и Великой Отечественной войны (1941–1942). Ректор МВПУХУ (1955–1967).
 13. Строгановка в воспоминаниях Захара Николаевича Быкова. Часть I. <https://sazikov.livejournal.com/59924.html>
 14. Лабас Александр Аркадьевич (1900—1983), советский художник, член группы ОСТ, представитель русского авангарда 1920-х — 1930-х годов.
 15. Родин Александр Феофистович (1890–1963), московский краевед и педагог, теоретик педагогики.
 16. Отчество «Макарьевич» в советское время было заменено на «Макарович».
 17. Щеглов Михаил Михайлович (1885–1955), художник, график, карикатурист, иллюстратор книги.
 18. Золотарев Алексей Алексеевич (1879–1950), литературный критик, публицист, краевед, общественный деятель, религиозный философ.
 19. ГПУ – Главное политическое управление при Наркомате внутренних дел (НКВД) РСФСР.
 20. Воронов Василий Сергеевич (1887–1940), исследователь русского народного творчества.
 21. Строгановка в воспоминаниях Захара Николаевича Быкова. Часть I. <https://sazikov.livejournal.com/59924.html>
 22. Из семейного архива Е.- Ф. В. Васютинской. Письмо Григория Щ. Рим. 10(28) февраля. 1906. С. 1.
 23. Перцев Владимир Николаевич (1877–1960), советский и белорусский историк, академик АН БССР (1940), доктор исторических наук (1935), профессор (1921), заслуженный деятель науки БССР (1944).

24. Бочкарёв Валентин Николаевич (1880–1967), профессор, доктор исторических наук, заслуженный деятель науки РСФСР
25. Кун Николай Альбертович (1877–1940), писатель, историк и педагог, автор книги «Легенды и мифы Древней Греции». Профессор Факультета общественных наук Московского государственного университета
26. Дживелегов Алексей Карпович (Карапетович) (1875–1952), российский историк, искусствовед и политический деятель
27. Тарле Евгѐний Викѐторович (1874–1955) российский и советский историк, педагог, академик АН СССР (1927)
28. Мánфред Альбѐрт Захáрович (1906–1976), советский историк, специалист по истории Франции, Великой французской революции. Доктор исторических наук (1950), профессор
29. Лурье Абрам Яковлевич (1895–1958), советский историк и писатель, биограф Джузеппе Гарибальди и ряда других исторических личностей.
30. Сидоров Н.П. - сведений нет.
31. Перѐс Жан-Батѐст (Jean-Baptiste Pѐrès); (1752–1840) — французский учёный и писатель. Работал профессором математики и физики в Лионском университете, позже был адвокатом и библиотекарем в Ажене.
32. «Аргумент к человеку» — аргумент, основанный на личности оппонента, а не на сути дискуссии, объективных фактах и логических рассуждениях.
33. Семѐвский Васи́лий Ива́нович (1848/1849] –1916), российский историк либерально-народнического направления, доктор русской истории, профессор, автор работ по социальной истории и истории передовой общественной мысли в России XVIII – первой половины XIX вв., по истории крестьянства, основатель и редактор журнала «Голос минувшего», общественный деятель.
34. Рейснер Михаил Андреевич (1868–1928), российский и советский учёный-юрист, публицист, социопсихолог и историк. Участник революционного движения.
35. Покровский Михаил Николаевич (1868–1932), советский историк-марксист, общественный и политический деятель. Лидер советских историков в 1920-е годы, «глава марксистской исторической школы в СССР». Академик Белорусской академии наук (1928), Академии наук СССР (1929).
36. Бродский Николай Леонтьевич (1881–1951), советский литературовед, профессор МГУ
37. Никольский Николай Михайлович (1877–1959), российский, советский историк, библиист, востоковед. Академик АН БССР (1931), член-корреспондент АН СССР (1946); автор работ по истории религии.
38. Нечкина Милица Васильевна (1901–1985), советский историк, специалист по истории России XIX века, автор работ по истории освободительного движения (декабризма), истории исторической науки, биограф В.О. Ключевского; академик АН СССР (1958), академик АПН СССР (1966).
39. Белкин Абрам Александрович (1907–1970), советский литературовед, педагог.
40. Радциг Сергей Иванович (1882 –1968), российский и советский филолог-классик, переводчик, литературовед. Доктор филологических наук, профессор МГУ (с 1936).
41. Ревякин Александр Иванович (1900–1983), советский литературовед, доктор филологических наук (1944), профессор.
42. Бачалдин Борис Николаевич (1923— 2014), советский и российский библиотековед и журналист.
43. Губер Александр Александрович (1902–1971, советский историк, специалист по истории стран Юго-Восточной Азии, доктор исторических наук, профессор, академик АН СССР (1966).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Астраханцева Т.Л. Н.В. Глоба – выдающийся деятель художественно-промышленного образования в России и в эмиграции. Возвращение на родину//Академик Императорской Академии Художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище. М.: Индрик, 2017. С. 21-42.*
2. Архив МГУКИ. Арх. № 11 Личное дело А.М. Васютинского. Автобиография. 1931.
3. Архив ФСБ. ГПУ. Личное дело В.А. Васютинского. 1922.
4. *Бачалдин Б.Н. Фрагменты памяти. – Москва. 2006.*
5. *Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища. 1825–1918. – М., 2002.*
6. *Арман де Коленкур. Походы Наполеона в Россию. – М., 1943.*
7. *Лабас А.А. Воспоминания. – СПб., 2004.*
8. *Лурье А.Я. Портреты деятелей Парижской коммуны. – М., 1956.*
9. *Мельгунов С.П. Воспоминания и дневники. – Москва. 2003.*
10. *Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. 1905 год. Москва. 1961. С. 320*
11. *Перес, Жан Батист. Почему Наполеона никогда не было <.....>. – Москва, 1911.*
12. *Родин А.Ф. Из минувшего. Воспоминания педагога-краеведа. – М., 1965.*
13. *Шкловский В. Жили-были. Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени: с конца XIX в. по 1964 г. – М., 1940.*

З.Н. БЫКОВ — ТВОРЧЕСКИЙ И ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ПУТЬ ОТ ИМПЕРАТОРСКОГО СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА К ВХУТЕМАСу и МВХПУ (Б. СТРОГАНОВСКОМУ)

Захар Николаевич Быков – выдающаяся личность XX века. Вся его жизнь неразрывно связана со Строгановским училищем. С 12 лет Захар Быков обучался (с 1910 по 1917 гг.) в Императорском Строгановском художественно-промышленном училище у профессоров С.В. Ноаковского, Ф.О. Шехтеля, Н.П. Ульянова, Д.А. Щербиновского, Ф.Ф. Федоровского, В.Е. Егорова, Н.Н. Соболева, П.П. Пашкова, С.С. Голоушева; приобретал навыки художественной обработки металла.

Доводилось ему встречаться и с директором училища Николаем Васильевичем Глобой. В своих воспоминаниях З.Н. Быков отмечает: «Помню, как-то меня вызывает к себе директор Глоба, он был мужчина строгий. “Ваша работа, молодой человек, чеканный оклад к иконе Николая-Чудотворца, понравился господину Хлебникову, и он ее будет выполнять для продажи. Вот, Вам он просил передать три рубля”» [З, с. 38].

Дипломную работу, «чеканную гробницу с деревянным дверным навесом, в честь 300-летия дома Романовых» [З, с. 47] Захар Быков выполнял в 1916 году, в непростых условиях смутного предреволюционного времени. Хотя работа и была выполнена в срок, защита не состоялась.

Захар Николаевич Быков возобновил свое обучение с начала создания ВХУТЕМАСа – в первый год в мастерской без руководителя, а затем под руководством А.М. Родченко на металлообрабатывающем факультете. Он так описывает начало учебы на метфаке: «После первой встречи с Александром Михайловичем я сразу понял, что нужно работать по-новому. До этого я был знаком с технологией обработки “художественного” металла, за плечами была “строгановка”, и мне было сравнительно легко заниматься, но вместе с тем я не находил тогда применения всему тому, что умел. Я не имел четкого представления, что нужно делать и куда направлять свое мастерство и “художественные порывы” в новом советском вузе» [З, с. 64].

При создании ВХУТЕМАСа акцент был сделан на художественно-промышленное образование и подготовку художников и специалистов для производства, которые будут создавать предметную среду для советских граждан. Идея взаимосвязи обучения и художественной промышленности, конечно, была не нова: с конца XIX – начала XX вв. деятельность Строгановского училища была тесно связана с промышленным производством России.

С 1920-го года деканом металлообрабатывающего факультета был Федор Яковлевич Мишуков, выпускник Императорского Строгановского училища, который искусно владел мастерством ювелира, применял в своих произведениях разнообразные техники обработки металла, возродил и широко использовал забытую технику «басмы», распространенную в древнерусском искусстве.

С октября 1918 года Ф.Я. Мишуков преподавал в Первых СГХМ в должности профессора, с 1920-го был назначен деканом металлообрабатывающего факультета ВХУТЕМАСа. Мастерскими по металлообработке заведовал Федор Иванович Козлов, также выпускник Строгановского училища, который до революции (1906–1916 гг.) был художником фирмы П.К. Фаберже. В 1919 году Федор Иванович работал в Отделе ИЗО Наркомпроса, вместе с Н. Швердяевым пытался спасти фабрику Фаберже, устроив там Учебные мастерские.

Среди педагогического состава в 1921 году были М.С. Сергеев, В.Д. Соколов, С.З. Константинов, Е.С. Романова, С.А. Федотов, П.И. Копылов, Г.П. Кириллов, С.В. Соколов, И.Н. Егоров, Н. Покровский.

В этот период на факультете продолжалось традиционное обучение различным процессам обработки металлов, учащиеся изготавливали ювелирные изделия и бытовую утварь, преимущественно с эмалью.

Из переписки об организации выставки ВХУТЕМАСа в США в 1922 году [15, л. 2] можно видеть, какие предметы выполнялись в это время в мастерских. Это бокалы, коробочки, братинки, спичечницы, кольца для салфеток с перегородчатой эмалью, декорированные растительным орнаментом. Подобные изделия, украшенные эмалью изготавливали в большом количестве еще в мастерских Императорского Строгановского училища. С эмалью выполняли объемные предметы – братины, чарки, ковши и различной формы серебряные сосуды, подражающие формам древнерусской посуды, разнообразные оправы для зеркал и рамки для фотографий, которые декорировались как сюжетными композициями, так и сканными – в виде цветов и листьев. Все они были очень декоративными и нарядными.

23 декабря 1921 года Ф.Я. Мишуков написал заявление: «Прошу освободить меня от обязанностей декана “метобрфака” в виду переутомления» [13, л. 15]. Помимо занимаемой должности во ВХУТЕМАСе, Мишуков с 1919 года являлся хранителем Оружейной палаты, членом производственной комиссии при Высшем Совете народного хозяйства (ВСНХ) и прилагал много усилий для создания экспериментальной консервационно-реставрационной показательной и производственной мастерской (заведующим которой он стал с 1924 года). Тем не менее, до июня 1922 года Ф.Я. Мишуков по-прежнему оставался деканом метобрфака.

С ноября 1922 года деканом факультета был временно назначен Павел Петрович Розанов [13, л. 19], а с 1923 года деканом стал Александр Михайлович Родченко. Хотя А.М. Родченко фактически осуществлял все руководство творческой работой уже с начала 1921 года. С этого времени кардинально меняется концепция обучения на факультете. Родченко ставит задачи по проектированию многофункциональных предметов для повседневной жизни, в которых выразительность формы должна достигаться за счет выявления конструкции предметов.



Ил. 1. З.Н. Быков.
ФОТОГРАФИЯ 1925–1930-Е ГГ.

В 1922 году А.М. Родченко разработал учебные планы и программы металлообрабатывающего факультета на 1922–1926 гг., в которые входили дисциплины теоретического и общего цикла – технология материалов, сопротивление материалов, машиноведение, детали машин, спец. курс химии, электротехника, конструкция металлических сооружений (всего 22 часа в неделю), а также художественно-теоретические предметы – история художественной обработки металла и теория обработки металлов (4 часа в неделю).

Дисциплины художественного цикла – пространство, объем, цвет, графику – преподавали А.А. Веснин, Л.С. Попова, П.В. Кузнецов и И.В. Ламцов (в качестве ассистента).

Практическую часть вел сам А.М. Родченко. Сюда входили следующие предметы: конструирование вещи, проекты моделей (8 часов в неделю), композиция (6 часов в неделю), техническое черчение (6 часов в неделю) и техническое рисование (6 часов в неделю).

Следующим профессиональным блоком была техническая лаборатория, включающая практическую проработку теоретических предметов, способы выполнения конструкции и навыки овладения художественной обработкой металла – слесарно-механическое, токарное, кузнечное, давальное и штамповальное, гравировальное дело, монтировка, чеканка, эмаль, сканное дело, гальванопластика, гальваностегия.

В 1923 году меняется и персонал метфака (педагоги, мастера и инструкторы), среди которых были С.И. Борисов (литейщик), С.А. Федотов (эмальер), С.З. Константинов (гравировщик), В.Д. Соколов (чеканщик), О. Новиков (с 1924 года, инструктор по токарному делу).

Выпускникам метфака стали присваиваться совершенно новые квалификации – инженера-конструктора и инженера-художника.

В 1925 году ВХУТЕМАС принимал участие в Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже.

Профессор А.М. Родченко был направлен в Париж в качестве художника-исполнителя декоративных работ Отдела СССР, где осуществлял свой проект интерьера рабочего клуба, в котором он воплотил эстетику конструктивизма, – многофункциональное пространство с трансформируемым оборудованием.

Помимо изделий в материале на выставке демонстрировались учебные планы, схемы и диаграммы, характеризующие методы работы факультетов и отделений, а также новую педагогическую систему. ВХУТЕМАС на выставке в Париже получил международное признание, почетные дипломы и награды.

Часть графических проектов З.Н. Быкова, которые экспонировались в 1925 году на выставке в Париже, была передана в 2010 году в Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова. Также собрание Музея пополнилось коллекцией графических работ, созданных З.Н. Быковым во время его обучения во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе, в том числе эскизов ювелирных изделий с эмалью, керамических плиток, марок и знаков, проектов обложки для журнала «Искра», для книги Ю. Борхардта «“Капитал” Карла Маркса», для сборника «ЦИТ», для журнала «Металлист», эскизов конкурсных политических плакатов, проектов заводской марки «Гомза».

Также были переданы в дар фотографии профессора ВХУТЕМАСа А.М. Родченко и уникальные эскизы работ, рекламные листовки, составленные В.В. Маяковским и оформленные по эскизам А.М. Родченко студентами ВХУТЕМАСа, в том числе З.Н. Быковым.

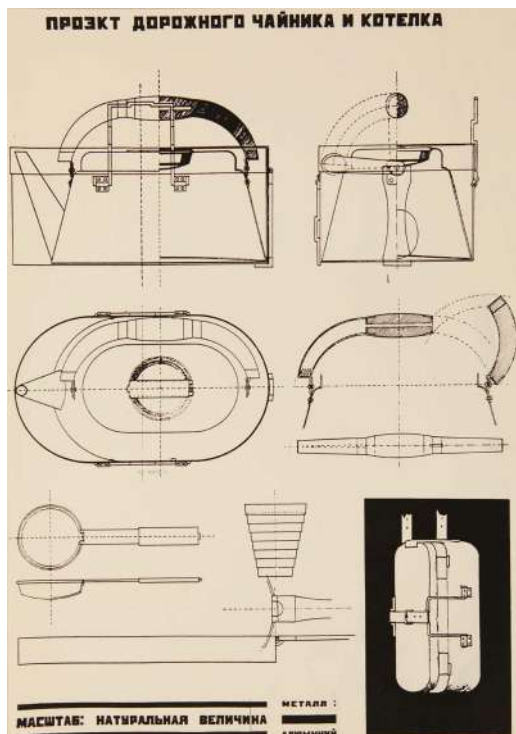
В музейной коллекции находится походный котелок-чайник, включающий в себя сковородку, ложку и вилку, выполненный по проекту З. Быкова уже в послевоенный период. Набор продуман до мельчайших деталей: крышка котелка может одновременно служить сковородкой, ручка чайника трансформируется в походную вилку, а крышка чайника является также ложкой. Предмет выполнен из меди и латуни и смонтирован на серебряный припой. В этом простом, на первый взгляд, изделии особое внимание уделено конструктивным деталям: креплениям, поворотам и соединениям.

З.Н. Быков так вспоминал работу над этим предметом: «Эскизов в обычном понимании я не делал, у меня их нет. Получая задание, я сразу мог представить себе форму и конструкцию изделия в общих чертах, а потом выполнять не проект, а схематический чертеж. Схематичный чертеж походного котелка с чайником я сделал после того, как выполнил все изделие в материале собственноручно, определив, конечно, заранее объемы котелка и вмещенного в него чайника. Размеры и конструкция остальных изделий (ложка, ножик с вилкой и кружка) были взаимосвязаны, и выполнять их было проще» [3, с. 82].

Несмотря на ученический характер этих работ, в 1920-е годы они представляли собой важное связующее звено между отвлеченными абстрактными композициями и экспериментальными работами первого поколения мастеров русского авангарда и ранним конструктивизмом, опытами конструктивистского дизайна. Вместо рисования заставок и виньеток для оформления книг – проектирование почтовых марок, фирменных знаков и плакатов. Вместо украшения вещи – ее конструирование. Вместо уникальных образцов прикладного искусства – прототипы промышленных изделий.

В 1929 году З.Н. Быков окончил ВХУТЕИИ с заграничной командировкой и присуждением звания «инженер-художник по обработке металла». Состоял членом общества конструктивистов и был одним из первых дизайнеров в нашей стране. С 1929 по 1930 гг. преподавал во ВХУТЕИИ в должности ассистента по техническому рисунку на факультете по обработке дерева и металла.

В последние годы жизни З.Н. Быков занимался воссозданием макетов и моделей по своим чертежам и сохранившимся фотографиям. Эти проекты киосков, настольных ламп и книжных полок, обложек книг и декоративных изделий из эмали были созданы им в 1922–1928 гг. в период учебы на металлообрабатывающем факультете под руководством профессора А.М. Родченко.



Ил. 4. Быков З.Н. Проект дорожного чайника и котелка. Фотокопия

Спустя годы эти проекты обрели уникальность произведений графического искусства. Все они пронизаны духом нового времени, революционных преобразований и как нельзя лучше отражают принципы, заложенные ВХУТЕМАСом: находить красивое в простом и выявлять ясность конструкции.

В конце Великой Отечественной войны, будучи в должности начальника Главного управления по художественной промышленности Комитета по делам архитектуры, З.Н. Быков совместно с Председателем Комитета по делам архитектуры при Совете Министров СССР Аркадием Григорьевичем Мордвиновым инициировал обращение с письмом к Правительству о воссоздании уникального учебного заведения – Строгановского училища. И уже в феврале 1945 года Художественно-промышленное училище (б. Строгановское) было воссоздано Постановлением СНК СССР № 256 от 5 февраля 1945 г. «О подготовке кадров для художественной промышленности и художественно-отделочных работ»: «Воссоздать во II-м полугодии 1945 года Московское Центральное Художественно-промышленное училище с учебно-производственными мастерскими подчинив его Комитету по делам Архитектуры при Совнаркоме СССР» [17, л. 4].

При воссоздании Строгановского училища встал вопрос, не будет ли оно дублировать созданный в 1938 году МИПИДИ, который был нацелен на подготовку специалистов для кустарной промышленности и бытовых изделий личного потребления.

«Для уточнения профиля в подготовке специалистов в этих учебных заведениях была создана комиссия под председательством С.В. Кафтanova (председатель Всесоюзного комитета по делам высшей школы при СНК СССР), в составе М.П. Храпченко, А.Г. Мордвинова, Н.М. Курочкина, А.Ф. Шарова, А.П. Барышникова, З.Н. Быкова» [3, с. 103].

А.Г. Мордвинов предложил оставить институту МИПИДИ подготовку художников по изделиям бытового назначения, а Строгановскому училищу – специализироваться на создании внутренней и внешней среды, отвечающей требованиям архитектуры и современного строительства, и помимо общей художественной подготовки уделять большое внимание изучению различных видов отделки и материалов.

«Обращаясь к А.П. Барышникову, ректору этого института, С.В. Кафтанов задал вопрос: “А не будет-ли Александру Павловичу обидно готовить специалистов такого профиля?” “А почему обидно! Изделия личного потребления – это большая область промышленного искусства, которая не охватывает нужды архитектуры и строительства, это разные вещи, и мы не будем дублировать работу”» [3, с. 103].

В середине мая 1945 года Мордвинов направил З.Н. Быкова и инженера-строителя Красильникова в Берлин, чтобы вывезти из разрушенного города необходимое для организации учебного процесса оборудование: станки, верстаки, инструменты, типографское оборудование. К осени трофейное оборудование было доставлено в здание Строгановского училища.

Директором воссозданного Строгановского училища, которое теперь получило название Московское Центральное художественно-промышленное училище, приказом министерства Высшего образования СССР за подписью С.В. Кафтanova от 06.07.1945 года был назначен Маркелов Сергей Платонович [21, с. 9]. В 1945 году он занимал должность начальника отдела художественных изделий Главного Управления художественной промышленности Комитета по делам архитектуры при Совете Министров Союза ССР.

С.П. Маркелов (1885–1964), художник прикладного искусства, закончил Строгановское художественно-промышленное училище в 1906 году с золотой медалью. Во

время обучения принимал активное участие во всероссийских художественно-промышленных конкурсах, которые имели большое значение в развитии российской промышленности в конце XIX – начале XX века. За проекты рисунков на Всероссийских конкурсах он получил три премии.

На Международной выставке промышленности и труда 1911 года в Турине, на которой Строгановское училище окончательное и по праву завоевало признание международной публики, С.П. Маркелов получил высшую награду.

После окончания обучения Маркелов был командирован за счет училища за границу для изучения постановки специального художественно-промышленного образования и технологии механического производства сложных жаккардовых тканей. Был в Париже, Вене, Берлине, Праге, Цюрихе, Базеле, Рейхенберге, Дрездене, Лейпциге и Мюнхене. Окончил Институт инженеров узкой специальности в городе Мюльхаузен. Много работал как художник и рисовальщик и приобрел в этой области заслуженную известность.

После революции Маркелов содействовал развитию художественно-промышленного образования; в 1918 году организовал образцовое художественно-промышленное училище в селе Павшино недалеко от Москвы. Возглавлял многие отрасли художественного производства, а в текстильной промышленности проявил себя не только хорошим художником и рисовальщиком, но и организатором новых форм управления в реалиях новой социалистической эпохи.

С.В. Герасимов, который в то время был Председателем правления Московского Союза Советских художников, в 1946 году так отзывался о деятельности С.П. Маркелова: «Известен союзу как виднейший работник в области художественной промышленности. Как директор МЦХПУ полностью оправдал возложенные на него надежды – Училище открыто в срок и хорошо оборудовано. Маркелов С.П. является настоящим патриотом нашей Родины и не на словах, а на деле показывает пример самоотверженной работы в коллективе Строгановского училища» [21, л. 8].

Будучи в должности начальника Главного управления по художественной промышленности Комитета по делам архитектуры, Захар Николаевич Быков начал активно заниматься подготовкой учебных планов, подбором профессорско-преподавательского состава, учебных мастеров. «Захар Николаевич был глубоко



Ил. 7. С.П. МАРКЕЛОВ. АВТОПОРТРЕТ. 1913 ГОД.
БУМАГА, ПАСТЕЛЬ МУЗЕЙ РГХПУ
ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

убежден, что школа начинается с подбора кадров, – именно так закладываются ее потенциальные возможности, ее успешное функционирование и развитие, – что кадры определяют лицо школы. Он постоянно и неоднократно повторял, что “одну и ту же программу два педагога воплощают по-разному. Скажи, у кого ты учился, и я скажу, какой ты специалист”» [3, с. 7].

Ориентируясь на учебные планы Императорского Строгановского училища, он возрождал все лучшее, что было создано Николаем Васильевичем Глобой. З.Н. Быков, так же как и Н.В. Глоба, изучал работу художественно-промышленных школ Англии, Германии, Франции, Польши, Японии, ездил за границу сам и направлял туда педагогов училища для обмена опытом.

После назначения на должность директора Училища Н.В. Глоба в первый каникулярный период с июня по август 1897 года посетил разные города Российской Империи для ознакомления с произведениями русской художественной старины. А через год, в 1898 г., Н.В. Глоба добился командировки за границу для изучения постановки художественно-промышленного образования и устройства художественно-промышленных музеев в Германии, Франции, Австрии и Англии [11, л. 28]. Данные поездки имели большое значение и благоприятно отразились на постановке преподавания специальных художественных предметов в Училище, оказали влияние на увеличение музейного собрания и на организацию экспозиционной деятельности Музея.

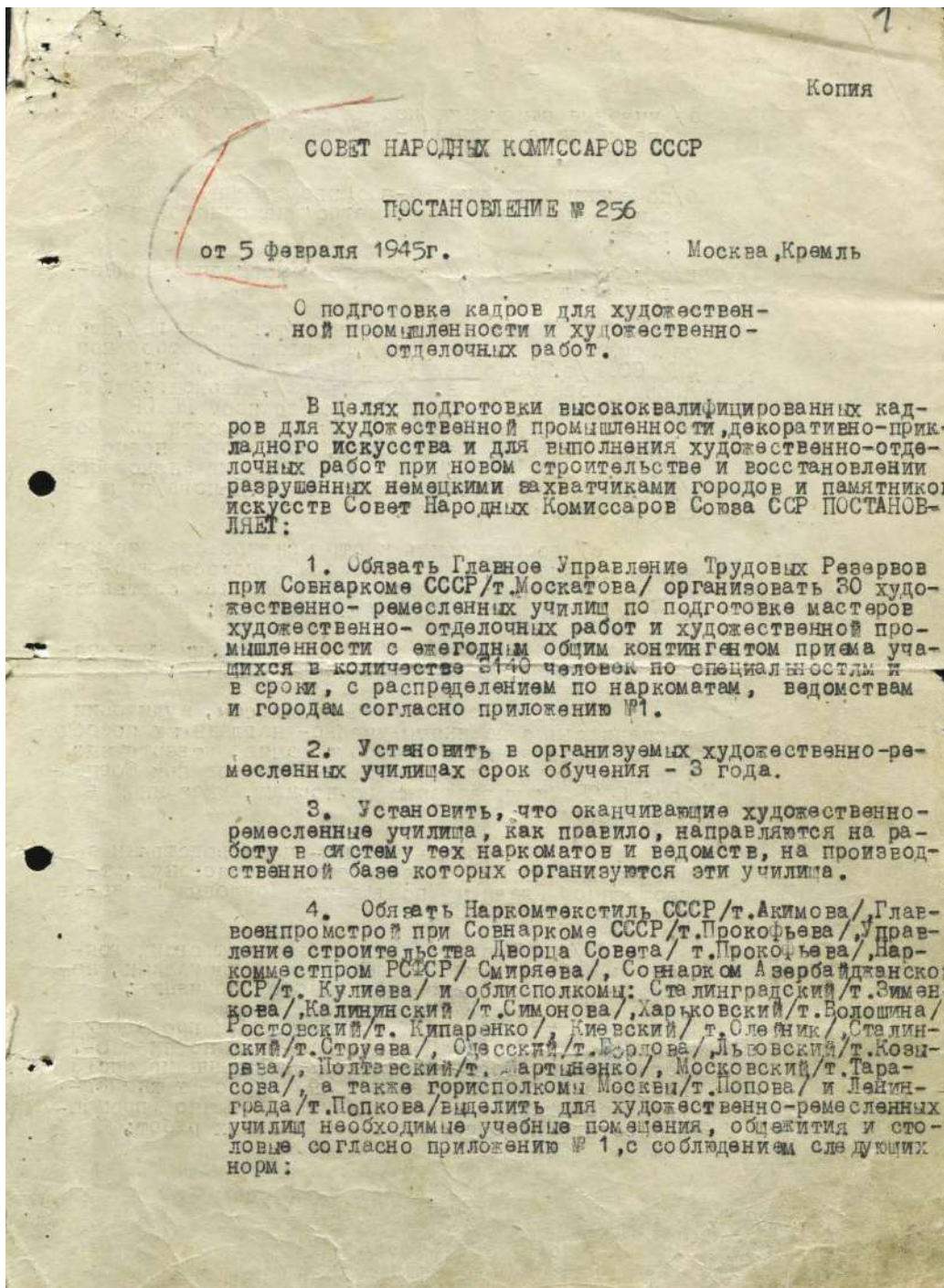
Как и в старой Строгановке, студентов старших курсов и педагогов направляли на стажировки в Германию, Францию, Чехословакию, Польшу.

После подписания Постановления СНК СССР от 5 февраля 1945 г. № 256 о воссоздании Строгановского училища и музея при нем Комитетом по делам Искусств при совете Народных Комиссаров Союза ССР было дано указание от 23.03.1945г. Государственному Музею Изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Государственной Третьяковской галерее, Государственному Музею восточных культур и Государственному музею керамики о подготовке к сдаче экспонатов б. Строгановского училища. Списки передаваемых экспонатов должны были быть представлены на утверждение в Комитет по делам Искусств при СНК СССР к 15 мая 1945 г.

В комиссию по подбору экспонатов для возвращения в Музей Московского Центрального художественно-промышленного училища (б. Строгановского) входили директор музея училища Д.М. Челищев; профессор Н.Н. Соболев; профессор Ф.И. Козлов, который, как и Н.Н. Соболев, являлся выпускником



Ил. 8. С.П. Маркелов. Фотография 1950-е гг.



Копия

СОВЕТ НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ СССР

ПОСТАНОВЛЕНИЕ № 256

от 5 февраля 1945г.

Москва, Кремль

О подготовке кадров для художественной промышленности и художественно-отделочных работ.

В целях подготовки высококвалифицированных кадров для художественной промышленности, декоративно-прикладного искусства и для выполнения художественно-отделочных работ при новом строительстве и восстановлении разрушенных немецкими захватчиками городов и памятников искусства Совет Народных Комиссаров Союза ССР ПОСТАНОВЛЯЕТ:

1. Обязать Главное Управление Трудовых Резервов при Совнаркоме СССР /т.Москатова/ организовать 30 художественно-ремесленных училищ по подготовке мастеров художественно-отделочных работ и художественной промышленности с ежегодным общим контингентом приема учащихся в количестве 8140 человек по специальности и в сроки, с распределением по наркоматам, ведомствам и городам согласно приложению №1.
2. Установить в организуемых художественно-ремесленных училищах срок обучения - 3 года.
3. Установить, что окончившие художественно-ремесленные училища, как правило, направляются на работу в систему тех наркоматов и ведомств, на производственной базе которых организуются эти училища.
4. Обязать Наркомтекстиль СССР /т.Акимова/ Главвоенпромстрой при Совнаркоме СССР /т.Прокофьева/, Управление строительства Дворца Совета /т.Прокофьева/, Наркомместпром РСФСР /Смирнова/, Совнарком Азербайджанской ССР /т.Кулиева/ и облисполкомы: Сталинградский /т.Зименкова/, Калининский /т.Симонова/, Харьковский /т.Водошина/, Ростовский /т.Кипаренко/, Киевский /т.Олефник/, Сталинский /т.Струева/, Одесский /т.Борлова/, Львовский /т.Козырева/, Полтавский /т.Мартыненко/, Московский /т.Тарасова/, а также горисполкомы Москвы /т.Попова/ и Ленинграда /т.Попкова/ выделить для художественно-ремесленных училищ необходимые учебные помещения, общежития и столовые согласно приложению № 1, с соблюдением следующих норм:

Ил. 9. Постановление СНК СССР № 256 от 5 февраля 1945 г. «О подготовке кадров для художественной промышленности и художественно-отделочных работ»

Императорского Строгановского училища (1896–1906 гг.) по классу обработки металла, а в 1948 году был Деканом факультета по художественной обработке металла; Ф.Я. Мишуков – ювелир, реставратор, педагог, который всю свою жизнь посвятил делу сохранения культурного наследия, а с октября 1918 года являлся членом Всероссийской эвакуационной комиссии по передаче произведений искусства из монастырей, церквей, усадеб и частных коллекций в музеи (на тот момент центром, куда поступали национализированные ценности, была Оружейная палата Московского Кремля).

В музей Строгановки, под непосредственным влиянием З.Н. Быкова и Н.Н. Соболева, были переданы предметы русской мебели из Музея архитектуры, в организации которого Николай Николаевич принимал активное участие.

Все акты о передаче экспонатов согласовывал и утверждал З.Н. Быков – руководитель вышестоящей организации, в чьем подчинении находилось Строгановское училище.

Большая работа была проведена в Государственном музее восточных культур. Так, из переданных в 1922–1923 гг. из Музея Императорского Строгановского училища 636 экспонатов в 1945 году был возвращен только 151 экспонат. Остальные 485 имели уникальное художественное значение, находились в постоянной экспозиции и не могли быть переданы обратно. Тем не менее, комиссия добилась перевода в Музей Строгановки еще 200 предметов из фондохранилища Музея Востока. В их числе были переданы две китайские напольные вазы XIX века, которые на протяжении долгого времени, начиная с 1960-х годов, украшали вход в актовъый зал. Инициатором их установки был З.Н. Быков, который стремился создать в институте внутреннее пространство – среду, наполненную красотой и искусством.

В настоящее время ректор академии Сергей Владимирович Курасов, который активно продолжает лучшие традиции Строгановской школы, также поддерживает идею установки ваз в том же месте, но в силу изменившегося и ставшего более жестким законодательства в области музейного дела сейчас это сделать невозможно, хотя во время торжественных мероприятий, посвященных 190-летию РГХПУ, вазы в течении дня стояли у актового зала.

Захар Николаевич Быков был ректором МВХПУ (б. Строгановского) с 1955 по 1967 гг.

Строгановскому училищу, как одному из ведущих учебных заведений в области художественной промышленности, принадлежала исключительная заслуга в подготовке высокопрофессиональных мастеров и художников. В начале XX века из стен училища вышло множество талантливых профессиональных педагогов и художников, которых З.Н. Быков привлек к преподаванию в заново воссозданной Строгановке. Среди педагогов были и его учителя в Императорском Строгановском училище – В.Е. Егоров, Н.Н. Соболев, Ф.Я. Мишуков, А.П. Барышников, П.В. Кузнецов, Л.Х. Рапник – и преподаватель ВХУТЕМАСа И.В. Ламцов.

З.Н. Быков – выпускник Императорского Строгановского училища, прошедший школу ВХУТЕМАСа, один из первых получивший новую профессию художника-конструктора, смог заново воссоздать учебное заведение, привлечь выдающийся коллектив педагогов и мастеров, сформировать учебные планы и выстроить систему подготовки в соответствии с традициями, которые заложил Н.В. Глоба, дополнив их уникальным опытом, полученным во ВХУТЕМАСе.

Творческая и профессиональная деятельность З.Н. Быкова связала основные этапы развития уникального учебного заведения, реорганизованного в реалиях

новой политической, идеологической и экономической ситуации в стране. Учебное заведение, которое в разное время называлось Императорское Строгановское училище, ВХУТЕМАС, МЦХПУ (б. Строгановское) и МВХПУ (б. Строгановское), продолжало оставаться ведущим центром по подготовке художников декоративно-прикладного искусства и художников-дизайнеров для отечественной художественной промышленности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Александр Родченко и его круг. Конструктивный мир. Мечты о пространстве. – Москва–Норильск, 2019 г.
2. Астраханцева Т.Л. Н.В. Глоба – выдающийся деятель художественно-промышленного образования в России и в эмиграции. Возвращение на родину // Академик Императорской Академии художеств Н.В. Глоба и Строгановское училище. НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, МГХПА им. С.Г. Строганова. – М.: Индрик, 2012.
3. Вихарева Н.И. Рождение новой профессии. (По воспоминаниям З.Н. Быкова). Люди, события факты. – М., 2006.
4. Зиновеева М.М. Коллекция произведений З.Н. Быкова в музее декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С.Г. Строганова // В сб.: Революция в искусстве и новации в художественном образовании. Материалы Международной научной конференции памяти Александра Алексеевича Дубровина, ректора МГХПА им. С.Г. Строганова в 1999–2007 годах. 2017. С. 308–311.
5. Лаврентьев А.Н. Александр Родченко. – М., 2007.
6. Мастера Строгановской школы: 1945–2015. 190 лет РГХПУ им. С.Г. Строганова: 1825–2015. Том первый: Живопись: Графика: Скульптура: Искусствознание: Современное искусство и актуальный художественный процесс. Юбилейное издание. Творческая монография, 2015.
7. Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское). 1825–1965. Под ред. З.Н. Быкова. – М., 1965.
8. Сазиков А.В. 190 событий, свидетельств, документов из истории Строгановской школы, 1825–2015. – М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2015.
9. Федунев С.Н. Мастерские по художественной обработке металла Императорского Строгановского училища при директоре Н.В. Глобе // Академик Императорской Академии художеств Н.В. Глоба и Строгановское училище / Отв. ред. Т.Л. Астраханцева. – М., 2017.
10. Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. Книга первая. – М., 1995.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ:

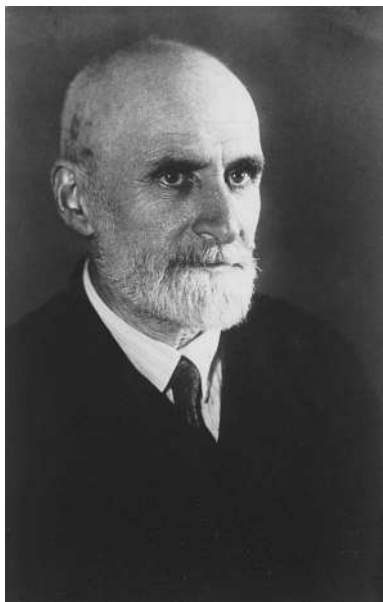
1. РГАЛИ Ф.№ 677, оп 1, ед. хр. 2070.
2. РГАЛИ, Ф. 681 оп. 2, ед. хр. 129.
3. РГАЛИ, Ф. 681, оп. 2, ед. хр. 130.
4. РГАЛИ, Ф. 681, оп.2, ед. хр. 249.
5. РГАЛИ, Ф.681, оп. 2, ед. хр. 250.
6. РГАЛИ, Ф. 681, оп. 2, ед. хр. 255.
7. РГАЛИ, Ф. 2460, оп.1, ед. хр. 337.
8. РГАЛИ, Ф. 2460, оп.1, ед. хр. 340.
9. РГАЛИ, Ф. 2460, оп.1, ед. хр. 360.
10. РГАЛИ, Ф. 2460, оп.1, ед. хр. 361.
11. РГАЛИ, Ф.2622 оп.1, ед. хр. 56.

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ФЁДОРА ЯКОВЛЕВИЧА МИШУКОВА – ВЫПУСКНИКА ИМПЕРАТОРСКОГО СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА

Фёдор Яковлевич Мишуков (1881–1964) – замечательный художник-ювелир, основатель отечественной школы реставрации металла [1], исследователь церковных древностей и педагог, прошедшего ссылку в 1930-е гг. происходит из старообрядцев Белокриницкого согласия (илл. 1). В музейных собраниях, старообрядческих храмах и в частных коллекциях сохранились многочисленные предметы церковной утвари и храмового убранства, выполненные в ювелирной мастерской династии Мишуковых, которую с 1900 г. после смерти отца возглавил 19-летний Фёдор Мишуков – студент Императорского Строгановского училища (илл. 2).

Мастерская династии Мишуковых, известная на протяжении 37 лет (с 1880 по 1917 гг.), специализировалась на изготовлении разнообразных предметов церковной утвари, которые точно копировали или в свободной манере воспроизводили древнерусские памятники [2, 3, с. 38–54]. Такие произведения ориентированы на лучшие образцы древнерусского серебряного дела. На всех этапах работы ювелирной мастерской была крепкая связь со старообрядческой традицией, которая оказывала значительное влияние на все этапы ее развития [4, 5]. Мастерская получала много заказов от старообрядческих общин и принимала активное участие в крупномасштабных работах по реставрации и «поновлению» убранства Покровского храма на Рогожском кладбище – серебрении и золочении церковной утвари, окладов икон, светильников и бронзовых решеток. В начале XX столетия для старообрядческих храмов изготавливались серебряные оклады икон и различные предметы церковной утвари, которые более или менее точно воспроизводили формы, иконографию и орнаментацию древнерусских памятников.

На протяжении существования мастерской вещи изготавливались преимущественно из серебра на высоком художественном и техническом уровне с использованием разнообразных технологических приемов как традиционных, так и вновь появившихся. К традиционным техникам относятся древнейшие приемы художественных ремесел: выколотка, диффовка, чеканка, басма, гравировка, оброн, скань (плоскостная и рельефная), зернь, эмаль (по скани, перегородчатая, выемчатая, расписная), чернь, литье и др. Наряду с традиционными ручными приемами в мастерской Мишуковых широко применялись техники, связанные с механическим (машинным) производством. Это штамповка, вальцевание, накатка, давление, механическая гибка, гальванопластика, гальваностегия и др.



Ил. 1. ПОРТРЕТ Ф.Я. МИШУКОВА.
1940-е гг.

Для серебряных изделий, выполненных в мастерской Мишуковых в начале XX в., характерны мотивы орнаментации, излюбленные мастерами близкими к старообрядчеству, ориентированные на древнерусские произведения. Это тончайшие узоры, часто встречающиеся на старообрядческих меднолитых крестах, складнях – густой орнамент вьющейся виноградной лозы с отростками и листьями с резной кромкой, фантастические цветы, ягоды и гроздья винограда, репы на плотно заштрихованном или эмалевом фоне. Часто на одном предмете совмещаются элементы древнерусского искусства разных эпох, отмеченные большим вкусом и выполненные с использованием сложнейших и разнообразных технологических приемов. Предметы церковной утвари часто были украшены высокорельефным чеканным, или тонко гравированным орнаментом вьющихся трав, виноградных листьев, с плодами, пышными стилизованными цветами и завитками, отдельные сканные детали расцвечены голубой, темно-синей, белой и красной эмалью.

На многих серебряных предметах наряду с клеймами пробирного мастера и клеймами удостоверяющими пробу, ставились клейма-именники: «ЯМ» и «Я.Ф. Мишуковъ» (1880–1900 гг.); «Я.Ф. Мишукова н-ки» и «ПМ» (1900–1912 гг.); «ФМ», «Ф.Я. Мишуков» (1912–1918 гг.). На некоторых изделиях клейма отсутствовали, однако яркое своеобразие стиля и техники изготовления таких произведений, а также изучение письменных источников и архивных документов позволили их отнести к ювелирной мастерской Мишуковых.

В семье Мишуковых было трое братьев – Фёдор (1881–1964), Алексей (1885–1929), Василий (1888–1919), а также сестра – Екатерина (1899–1920). После 1905 г. братья Алексей и Василий Мишуковы выбрали другую профессию и отошли от дел¹. По воспоминаниям родных дом, где жили Мишуковы «был деревянный на кирпичном основании. В этом же доме была и мастерская. С утра до вечера из мастерской раздавался перестук молотков чеканщиков, сливающийся в один сплошной звук. Семья была религиозной старообрядческой. Рабочие жили артельно, около 30 человек, включая учеников. Мастерская располагалась в двух этажах. Наверху работали мастера всех основных профессий, а внизу, в полуподвале, была гальваническая мастерская. Фёдор Яковлевич взял на себя руководство производством в возрасте 19 лет. На нем лежало техническое и художе-



Ил. 2. ПОРТРЕТ Ф.Я. МИШУКОВА. НАЧАЛО XX в.

ственное руководство мастерской и учеба в Строгановском училище². В 1903 г. он окончил учебу, получив специальность художника по металлу. По сведениям Е.Н. Шульгиной и И.А. Прониной Ф.Я. Мишуков учился в Строгановском училище с 1895 по 1903 г. [6, с. 151], в статье А.М. Мишуковой и И.А. Родимцевой годы учебы: 1896–1903 [1, с. 202]. Сохранился похвальный лист Учебного комитета Строгановского центрального училища технического рисования, выданный ученику 1-го класса Фёдору Мишукову за отличные успехи по рисованию, а также – диплом об окончании Строгановского училища в 1903 г. № 1074, выданный 12 июня 1906 г.³ В своих воспоминаниях Фёдор Яковлевич писал, что с малых лет много рисовал и осваивал под руководством отца различные техники серебряного дела: чеканку, гравировку, скань, эмаль, чернь и др.

До нашего времени сохранились многочисленные произведения, выполненные в разное время в мастерской Мишуковых. В Покровском храме на Рогожском кладбище сохранились серебряные оклады икон и Евангелия, сделанные с 1900 по 1912 гг., о чем свидетельствуют клейма. Например, это серебряный оклад иконы «Великомученик Прокопий и преподобный Иов». В Сергиево-Посадском музее имеется серебряный оклад иконы «Мученики Козьма, Дамиан, Домна, св. Иоанн Предтеча», в Государственном Русском музее – роскошный оклад иконы «Св. Александр Невский» (илл. 5). В начале XX столетия в мастерской Мишуковых изготавливались различные предметы церковной утвари и храмового убранства в разнообразных техниках. С небольшими изменениями копировались древние образцы, делались стилизации или реплики в «древненовгородском» и «византийском» стиле. К произведениям, выполненным в «византийском» стиле, относится серебряный оклад греческой иконы «Святые великомученицы Варвара, Параскева и Екатерина» 1906 г. богато украшенный золочением, камнями и жемчугом (ГЭ). В начале XX в. Ф.Я. Мишуков с братьями принимал участие в создании окладов икон и предметов церковной утвари для царскосельских «русских» построек – Фёдоровского Государева собора и храма Серафима Саровского, созданных по проекту В.М. Васнецова [7]. В мастерской Мишуковых изготовлен складень в серебряном басменном окладе «Преподобный Серафим Саровский» с надписью: «ИС-ПОЛНЕНО ВЪ МАСТЕРСКОЙ БР[АТЬЕВ] МИШУКОВЫХЪ» (ГЭ)⁴. В это же время был изготовлен ковчег (ГРМ), повторяющий формы сундуков подголовников XVII в. сделанных холмогорскими мастерами. Подобные сундуки с железными оковками изготавливались в Холмогорах во второй половине XVII в. [8]. Деревянный ковчег, обитый узорчатой серебряной басмой, местами расцвеченной эмалью с чеканным изображением Голгофского креста, создан для собора Федоровской иконы Божией Матери в Санкт-Петербурге [3, с. 623, 9].

В 1908 г. многие предметы церковной утвари и храмового убранства были изготовлены по проектам и при непосредственном участии Ф.Я. Мишукова для московского старообрядческого храма Успения на Апухтинке. П.П. Муратов в газете «Русские Ведомости» в 1913 г. восторженно отзывался об интерьере этого храма: «Вместо тяжелого ремесленного серебра и грубой позолоты мы видим здесь повсюду лишь тонкую серебряную басму, превосходно подобранную по старинным образцам. Нашелся в Москве мастер, имя которого необходимо назвать, – Ф.Я. Мишуков, который выполнил эту работу с высокой и чисто артистической умелостью» [10]. Ф.Я. Мишуковым для Успенской церкви был сделан весь пятиярусный иконостас «облаченный вызолоченной басмой по старинным рисункам». Храм

был построен на средства старообрядцев белокрыницкого согласия торговцев надгробными памятниками братьев А.И. и И.И. Новиковых (заложен 29 октября 1906 г. и торжественно освящен 9 ноября 1908 г.) Успенская церковь построена по проекту Н.Д. Поликарпова. Ее прототипом стал кремлевский Успенский собор [11]. В этом храме, являющимся одной из «достопримечательностей Москвы» был «терпеливо подобран полный ансамбль древнего живописного и предметного украшения. Церковь у Покровской заставы полна драгоценных и прекрасных икон, сияющих своими подлинными красками на фоне старой басмы иконостаса, рядом со строго выисканной стариной утварью» [12].

В другой статье П.П. Муратов отмечал: «Какая прекрасная душа, какая светлая тихость, какая глубочайшая любовь и преданность своему делу чувствовались в мастере Мишукове, работавшем над басмой для братьев Новиковых, а потом и для других старообрядческих храмов и для собирателей икон! С величайшей тщательностью изучал он все дошедшие до нас старинные образцы металлического церковного украшения и с огромным тактом и вкусом воспроизводил и повторял их. В новиковском храме не только его басмой был украшен иконостас, но и подсвечники, паникадила, люстры – вся область металлического церковного убранства и утвари была отдана ему. Результат всех этих прекрасных трудов получился замечательный» [13]. К сожалению, все убранство храма было уничтожено после его закрытия в годы Советской власти. Часть икон в серебряных окладах работы Ф.Я. Мишукова сохранилась в Третьяковской галерее. Это икона «Богоматерь Знамение» первой половины XVI в. в серебряном басменном окладе начала XX в. (ГТГ) [3, с. 632]⁵, икона «Богоматерь Владимирская» XIX в. (?) в роскошном басменном окладе с венцом с пятизубчатой коруной и цатой, выполненными в технике эмали по скани в начале XX в.⁶, а также икона «Николай Чудотворец» конца XV–начала XVI в. в серебряном басменном окладе начала XX в.⁷

Под влиянием А.В. Щусева, В.М. Васнецова в мастерской Мишуковых выполнялись работы в новорусском стиле. Этот стиль особенно широко стал применяться в России в конце XIX – начале XX столетия в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, а также – в скульптуре, живописи и графике. Новорусский стиль, созданный при взаимодействии художественной структуры различных течений модерна и русских национальных мотивов, широко использовался не только в светском, но и в церковном искусстве. В числе художников много работавших в этом направлении были В.М. Васнецов, М.А. Врубель, Н.К. Рерих, С.В. Малютин, И.Я. Билибин, С.И. Васков и другие.

Стиль русского модерна, возникший в конце XIX в., достиг наивысшего расцвета в начале XX столетия. Для серебряных окладов икон и предметов церковной утвари, сделанных в этом стиле, характерны особые формы и декор, которые нередко совмещаются с традиционными формами и орнаментом, повторяющими лучшие образцы прошлых эпох. Новорусский стиль хорошо был известен в творческих работах студентов и преподавателей Императорского Строгановского центрального художественно-промышленного училища [6, с. 181–185, 14, 15], в произведениях церковного серебра [16] и, несомненно, оказал влияние на работы выпускника Училища 1903 г. художника по металлу Ф.Я. Мишукова.

Под руководством А.В. Щусева Ф.Я. Мишуковым были изготовлены в 1911 г. басменные оклады иконостаса, медные кадила и лампы для Спасо-Васильевского храма в г. Овруче Волынской губернии. Проект храма был сделан А.В. Щусевым



Илл. 3. СЕРЕБРЯНАЯ ВОДОСВЯТНАЯ ЧАША. 1912 г.
РАБОТА Ф.Я. МИШУКОВА. ГММК

зимой в 1907–1908 гг., к концу 1909 г. храм был внутри отштукатурен, а в 1910–1911 гг. расписан А.П. Блазновым по образцу новгородской Спасо-Нередицкой церкви. Иконостас и иконы в «древне-новгородском» стиле сделаны мастерской братьев Михаила и Григория Чириковых. Вся работа мастерской Мишуковых стоила 4053 руб.⁸ [17].

В 1912 г. Ф.Я. Мишуков изготовил по проектам А.В. Щусева оклады иконостаса и церковную утварь для храма Марфо-Мариинской обители в Москве, которые получили положительные отзывы современников. В газете «Новое Время» от 31 марта 1912 г. написано: «Стильные и благородные

рисунки А. Щусева осуществлены московским мастером с большим чутьем и совершенством. Мишуков, получивший художественное образование в Строгановском училище, с преемственными техническими знаниями (от отца), соединив традицию с образованием, как бы открыл секреты старинных мастеров. Он внес в церковную утварь ту фактуру и художественность отделки деталей, которые так восхищают нас в подобных старинных изделиях»⁹.

Серебряные предметы церковной утвари, созданные Ф.Я. Мишуковым по рисункам А.В. Щусева для Марфо-Мариинской обители на средства фирмы «И.Г. Харитonenko с сыном» и князей Юсуповых были выставлены в «зале совета» Академии Художеств в марте 1912 г.¹⁰ Это два креста и два Евангелия в серебряных сканых окладах украшенные эмалью и драгоценными камнями (малое¹¹ (илл. 6) и большое¹²); потир на высоком поддоне¹³, дискос, звезда, водосвятная чаша¹⁴ (илл. 3). Часть работ, выполненных по проекту А.В. Щусева «для церкви Марфо-Мариинской обители Милосердия во владении В[еликой] К[нягини] Елисаветы Федоровны в Москве», были опубликованы в 1913 г. в Ежегоднике Общества архитекторов – художников [18]. Это иконостас¹⁵, запрестольный крест и иконы, а также – кувшин для водосвятия, богато декорированный орнаментом (ГИМ)¹⁶. На кувшине имеется надпись: «В ЛЕТО ОТЪ СОТВОРЕНИЯ МИРА 7420 ОТЪ РОЖДЕСТВА ЖЕ БОГА СЛОВА 1912 Г / МАРФО МАРИНСКОЙ ОБИТЕЛИ МИЛОСЕРДИЮ...».

В мастерской Ф.Я. Мишукова в 1912 г. для Марфо-Мариинской обители была изготовлена серебряная дарохранительница в виде древнерусского пятиглавого шатрового храма, утвержденного на четырех ножках в виде павлинов, напоминающих графические образы сказочных птиц И.Я. Билибина (ГТГ)¹⁷ (илл. 7). На стенках дарохранительницы в технике выемчатой эмали представлен образ Спаса Вседержителя, архангелов, Голгофский крест, парные дверцы украшены тончайшим узором, а в нижней части стенок на дробницах гравирована надпись с указанием времени ее изготовления: «ЛЕТА 7420 (1912)». Изображения, орнамент и надписи выполнены на высочайшем техническом уровне под влиянием образцов византийского и древнерусского искусства.

Для Марфо-Мариинской обители Ф.Я. Мишуковым в новорусском стиле было сделано большое круглое блюдо для благословения хлебов¹⁸. В центральной части блюда закреплен высокий цилиндрический поддон с малым блюдом с тремя свечниками. На цилиндрическом поддоне чеканены изображения коленопреклоненных ангелов с поднятыми кверху руками на фоне ажурного растительного орнамента. Чеканные ангелы, как бы поддерживают круглое блюдо с тремя свечниками. Такая композиция выполнена под влиянием серебряного панагиара 1435 г. из новгородского Софийского собора¹⁹ или его копии середины XVII в. из Московского Успенского собора²⁰. В основании цилиндрического поддона декорированного фигурами четырех ангелов по кругу чеканен пояс с крупной надписью вязью: «ЛЕТА 7420 (1912) ЗДЕЛАНО БЫСТЬ СІЕ БЛЮДО В ХРАМ ПОКРОВА П[РЕСВЯТОЙ] Б[О]ГОРОДИЦЫ] ЧТО НА ОРДЫНКЕ». По



Ил. 4. Царские двери. Рогожское кладбище.
1912 г. Проект Ф.Я. Мишукова

краю большого блюда расположены три серебряных сосуда для пшеницы, вина и елѣя, украшенные растительным орнаментом. В числе работ выполненных Ф.Я. Мишуковым по рисункам А.В. Щусева в экспозиции икон в Русском музее имени императора Александра III в Петербурге были «филигранные и эмалевые рамы, утварь и вся чеканно-басемная оправа витрин отдела древнерусской живописи»²¹, а также светильник (хорос), подвешенный на цепях в «Новгородской иконной палате» [19].

В 1912 г. по авторскому рисунку Ф.Я. Мишукова в технике золотой наводки по красной меди сделаны входные двери для храма, находившегося в нижнем ярусе колокольни, построенной в 1913 г. на Рогожском кладбище в Москве²² (илл. 4). Колокольня-храм сооружена по проекту Ф.Ф. Горностаева и З.И. Иванова в память важнейшего события рогожской истории – распечатыванию алтарей 16 апреля 1905 г. Богато украшенные орнаментом и священными изображениями медные двери воспроизводят северные двери середины XVI в. Благовещенского собора Московского Кремля. Однако если на двух древних створках имеется десять клейм со священными изображениями, то на створках дверей 1912 г. их только восемь. В отличие от образца XVI в. на дверях 1912 г. все священные изображения обрамлены более пышным и изобильным орнаментом, здесь отсутствуют два нижних клейма со священными изображениями четырех ветхозаветных мудрецов, внесены также небольшие композиционные изменения практически в каждое клеймо и, особенно – в верхние части створок.

В этом же храме в 1910–1912 гг. в мастерской «Наследники Я.Ф. Мишукова» были сделаны на высоком техническом и художественном уровне из золоченого серебра басменный иконостас и декор двух напольных подсвечников цилиндрической формы. Узоры серебряной басмы иконостаса и светильников копируют лучшие образцы древнерусской басмы XVI в. Идентичные образцы тиснения встречаются на многочисленных предметах, выполненных в мастерских «Наследники Я.Ф. Мишукова» и Ф.Я. Мишукова начала XX в. [3, с. 622–658].

В 1912 г. фирмой «Наследники Я.Ф. Мишукова» изготовлена лампада, состоящая из трех ажурных лампадок, подвешенных на цепочках к пластине с литой рельефной иконой «Богоматерь Казанская» с ажурной надписью вязью в две строки (ГММК)²³. Лампада сделана к раке Св. Патриарха Ермогена в Успенский собор Московского Кремля. С 1912 по 1917 гг. полноправным владельцем фамильной мастерской становится Ф.Я. Мишуков, вероятно, он наследует все оборудование и весь инструментарий, использовавшийся и принадлежавший мастерской со времени ее основания²⁴.

В своих воспоминаниях Фёдор Яковлевич писал, что в начале XX в. им сделаны для храма Василия Блаженного «работы филигранные и басменные»²⁵. Произведения мастерской Мишуковых нередко воспроизводят образцы новгородской драгоценной церковной утвари. Например, это серебряный потир начала XX в. (ГИМ), сделанный для московского собора Покрова на Рву (Василия Блаженного), копирующий новгородский серебряный «потир архиепископа Моисея» 1329 г. (ГММК).

Сохранились также оклады икон и предметы церковной утвари, созданные Ф.Я. Мишуковым в «новгородском» стиле. В новгородских традициях выполнены серебряные басменные оклады икон «Архангел Михаил и Андрей Первозванный», «Сошествие Святого Духа» (ЦАК МДА) [3, с. 627–629] и другие предметы [3, с. 645–647]. Для иконы «Петр Митрополит» из Успенского собора Московского Кремля Ф.Я. Мишуковым в 1915 г. сделан серебряный басменный венец, что установлено благодаря сохранившимся документам [3, с. 629–630], а в 1914 г. по образцу малого сиона 1486 г. им изготовлена серебряная дарохранительница (НКПИКЗ). При сходстве форм этих предметов рельефные чеканные фигуры святых и ангелов на дарохранительнице значительно отличаются изяществом пропорций и продуманной пластической моделировкой ликов и одежд от мощных и приземистых фигур святых и ангелов на сионе.

В 1915–1916 гг. Ф.Я. Мишуков изготовил роскошный серебряный золоченый сканый оклад Евангелия, по заказу графа Алексея Алексеевича Бобринского (1861–1938) в память его первой жены Елизаветы Александровны (урожденной Лизы Петерсон), умершей 21 ноября 1915 г. (ГТТ)²⁶. Вкладная черневая надпись сделана на двух застежках этого предмета²⁷. В конце 1918 г. этнограф и археолог граф Бобринский эмигрировал в Италию. Серебряный оклад Евангелия выполнен по образцу серебряного оклада Евангелия 1532–1533 гг. новгородской работы – вклада новгородского архиепископа Макария в Пафнутьев Боровский монастырь (ГИМ)²⁸. В 1916 гг. Фёдор Яковлевич был руководителем работ по чеканке предметов внутреннего убранства для Никольского храма в Ялте, построенного архитектором В.Н. Максимовым [20, 21].

Ф.Я. Мишуков был одним из 65 учредителей «Общества возрождения художественной Руси» (ОВХР), созданного в марте 1915 г. [7, с. 333–334]. После революции 1917 г. и закрытия ювелирной мастерской он принимает активное участие в деле сохранения древнерусского художественного наследия, работает экспертом в Ко-

миссии по приемке ценностей Троице-Сергиевой лавры²⁹, а также в «Комиссии по приемке церковного имущества Кремля», делает письменные заключения об исторической и художественной ценности уникальных памятников золотого и серебряного дела. Вместе с И.Э. Грабарем, А.И. Анисимовым и другими специалистами Ф.Я. Мишуков 14 декабря 1918 г. проводил визуальный осмотр сохранности иконы Владимирской Богоматери и ее драгоценного убора в Успенском соборе Московского Кремля, о чем составлен подробный Акт осмотра иконы [22].

Представляют большой интерес сведения, содержащиеся в автобиографии Ф.Я. Мишукова: «Родился в 1881 г. в Москве и по окончании городского училища до поступления в Строгановское училище готовился дома по общеобразовательным предметам (у студента МТУ В.В. Воровского³⁰ и по рисованию (у Н.А. Андреева³¹) и учился в мастерской отца моего гравированию и чеканке на металле. Строгановское училище окончил в 1903 году художником по отделению металла и начал работать в собственной мастерской художественной обработки металла уникального и массового характера. Работал по своим композициям приемами чеканки, гравировки, ниелло, филиграни, эмали. Наборная филигрань применена мною впервые. Также открыты мною приемы неизвестные нашей и западной науке – золотой и серебряной наводки на красную медь, ...а также неизвестного Западной Европе ажурного оловянного литья, забытого у нас со времени XVII века и техники «басма» и др. Благодаря этим открытиям, мне пришлось украшать своими работами постройки акад. А.В. Щусева и Ф.О. Шехтеля, проф. Ф.Ф. Горностаева, А.А. Ильина, В.М. Васнецова и др. Часть моих работ хранятся в музеях СССР: Гос. Историческом музее, Гос. Оружейной палате, Русском музее Ленинграда, Третьяковской галерее, в Ярославле, Загорске и др. Мною написаны статьи по вопросам обработки художественного металла в каталоге Загорского музея 1922 г., из Оружейной палаты в 1930, в Ленинградское отд[еление] академии Материальной Культуры 1940 г. Работа педагогическая по подготовке кадров художников-металлистов началась во ВХУТЕМАСе в 1918 году, где я был профессором и деканом металлообрабатывающего факультета, руководителем реставрационной и консервационной мастерской Оружейной палаты и Гос[ударственного] Исторического музея и Института прикладного и декоративного искусства – где заведую кафедрой обработки металла и являюсь консультантом по вопросам реставрации памятников металла в Государственных мастерских при Третьяковской галерее, Музее Восточных культур и др. Член МОСХ художник-металлист Ф. Мишуков. Январь. 1944 года»³².

Ф.Я. Мишуков был основателем научной реставрации металлических предметов, он разработал методики консервации уникальных музейных памятников художественного металла, о чем писал: «Мною впервые обращено внимание музейных руководителей СССР на необходимость строгого отношения к хранению хрупких памятников металла (особенно железных, булатных) и разработаны методы реставрации и консервации их и была устроена выставка показа моей работы в Гос. Историческом музее в 1930 г. при 1-м музейном съезде СССР»³³.

В 1947 г. Ф.Я. Мишуков начал работу по реставрации серебряного чеканного оклада XI в. иконы «Апостолы Петр и Павел», происходящей из новгородского Софийского собора. Икона во время Великой Отечественной войны была вывезена немецкими оккупантами из Новгорода вместе с другими ценнейшими музейными экспонатами, но эшелон с ценностями был перехвачен советскими войсками. Икона вместе с ценностями была доставлена в Москву и хранилась в подвале По-

литехнического музея, а затем срочно доставлена ГЦХРМ. Мишуков тонкой кистью белой гуашью разметил контуры всех серебряных пластин, составляющий чеканный оклад, затем с осторожностью демонтировал все части оклада, которые крепились к деревянной поверхности иконы при помощи серебряных гвоздиков и смоляной мастики с наполнителем (илл. 8). Затем икона и серебряный оклад, перенесенный на другое основание – деревянный щит обтянутой серой тканью (бортовкой), были возвращены в Новгородский музей.

Большую научную ценность представляют документы из личного архива Ф.Я. Мишукова, имеющие отношение к древнерусским памятникам и требующие внимательного и скрупулезного анализа. Еще в юности Федор Яковлевич начал делать обмеры, кальки, зарисовки лучших образцов церковной утвари, окладов икон



Илл. 8. Реставрация Ф.Я. Мишуковым в ГЦХРМ серебряного оклада иконы «Св. Петр и Павел» XI в. 1947 г.

и храмового убранства, сохранившихся в древних монастырях и храмах Москвы, Великого Новгорода, Пскова, Ярославля, Рязани, Суздаля, Кириллова, Ферапонтова, Сольвычегодска, Чернигова, Сергиева Посада, Старой Русы, Серпухова и многих других городов. До нашего времени сохранились рисунки, обмеры, чертежи, акварели и кальки, сделанные Ф.Я. Мишуковым с предметов церковной утвари, церковного убранства и декора архитектуры. Это изображения или фрагменты царских врат, патриарших мест, бронзовых ажурных решеток, богослужебных крестов, киотов, складней, окладов икон и окладов Евангелий, панагий, светильников, кадил, потиров, водосвятных чаш, ковшей, корчигов, колоколов и других вещей. В документах содержатся важные сведения о назначении, материалах и технике изготовления многочисленных древнерусских памятников.

На обмерах часто приводятся резные, чеканные и литые надписи, даются прориси и цветные раскладки орнаментов и изображений, перерисовываются клейма, отпечатанные на серебре. Ф.Я. Мишуков широко использовал метод копирования низкорельефных орнаментальных изображений и надписей, выполненных в техниках: басмы, скани, оброна, чеканки и др., с помощью тиснения и перетирания карандашом на бумагу непосредственно с вещей или копирования при помощи наложения влажного листа ватмана. Изучение архивных материалов позволяет получить представление о месте бытования памятников в различных храмах и монастырях России в начале XX в., а также идентифицировать эти изображения с предметами, сохранившимися в музейных собраниях. Большое

число фиксируемых в источниках произведений утрачено, поэтому их описания и изображения имеют особенно большую ценность. Ниже приведены различные образцы древнерусских предметов скопированных Мишуковым в различных годах России.

В обмерах, выполненных в Суздале, имеется изображение уникального литого бронзового кадила еще в начале XX в. бытовавшего в ризнице Спасского собора суздальского Спасо-Евфимиева монастыря. Это утраченное кадило – одно из древнейших русских кадил, сделанное в конце XIV–начале XV в. [24, 25].

Ф.Я. Мишуков выполнил обмеры (рисунок карандашом в натуральную величину) серебряного кадила 1642 г. с луковичной чешуйчатой главкой, увенчанного восьмиконечным крестом, происходящего из суздальского Троицкого монастыря. На шарообразном корпусе этого кадила, украшенного косыми чеканными ложками, гравирована надпись о его вкладе семьей суздальских купцов Лихониных³⁴. В суздальском Рождественском соборе Мишуков зарисовывал и сделал кальки с изображений на вратах с золотой наводкой (на одном из листов имеется подпись: «Двери Суздальского собора»)³⁵. Здесь же скопировал надписи с надгробных плит князя Ивана, сына Дмитрия Михайловича Пожарского в Спасо-Евфимиевом монастыре³⁶ и выполнил обмеры литого паникадила XVII в., вложенного князем Д.М. Пожарским в этот монастырь. Сохранились обмеры бронзового паникадила из «соборного храма Покровского монастыря в Суздале» («в 6 раз меньше его натуральной величины»). На отдельных листах бумаги изображены детали этого паникадила, на одном из листов надпись: «Рожок къ паникадилу (золото зеленое) в соб[оре] в Суздале»³⁷.

Ф.Я. Мишуковым воспроизведена вкладная надпись на серебряной водосвятной чаше 1581 г., сделанной в технике оброна с проработкой фона чеканом канфарник. Чаша работы московских царских мастеров является вкладом царя Ивана Грозного в Новодевичий монастырь в память о царевиче Иване Ивановиче (ГИМ)³⁸. Начало и конец надписи разделяет рельефное изображение Голгофского креста. В архиве также сохранилась прорись гравированного растительного орнамента, украшающего уплощенное яблоко чаши. Вероятно, этот предмет из Новодевичьего монастыря послужил художнику-исследователю образцом для создания в 1912 г. серебряной водосвятной чаши для Марфо-Мариинской обители, сохранившейся в Музеях Московского Кремля, упомянутой нами выше (илл. 9).

В новгородской церкви Спаса на Ковалева Мишуков зарисовал серебряное чеканное кадило, с корпусом и главкой в виде луковицы новгородской работы XVII в.³⁹, в это же время в Новгороде карандашом на бумаге он сделал точные копии-оттиски сканых серебряных окладов новгородской работы XVI в.⁴⁰

Представляют большую ценность тщательно выполненные Ф.Я. Мишуковым чертежи (обмеры) бронзовой ажурной ограды у раки Варлаама Хутынского в Спасо-Преображенском соборе в Хутынском монастыре с надписью: «Медная (желтой меди) золоченая решетка, около раки Варлаама Хутын[ского] въ соборн[ом] храме». Столбики решетки украшены гравированным растительным орнаментом из стеблей с трилистниками. Здесь же приводятся точные размеры решетки. Вероятно, утраченную бронзовую ограду следует отнести к работе русских мастеров XVII в. Сохранились рисунки Фёдора Яковлевича новгородского «решетчатого» литого бронзового паникадила XVI в. с изображением Деисуса на ободке, кентавров и львов на ажурной чаше, происходящего из новгородского Софийского собора⁴¹. В одной из

церквей Новгорода с оловянного блюда с гравированным изображением Распятия с двумя предстоящими в рост был сделан карандашом оттиск на бумаге⁴².

Ф.Я. Мишуков делал рисунки декора архитектуры и с предметов богослужебной утвари в г. Старая Руса. На листе с орнаментом имеется надпись: «Пояс подь карнизом теплого собора в Спасо-Преображенском монастыре в Старой Русе». Здесь же рисунок нижней части кадила, украшенного 12-ю большими и 4-мя малыми ромбами⁴³. В псковской церкви Успения «с Пароменья» он зарисовал серебряные эмалевый венец, чашу, цату с иконы, украшенную гравированными изображениями девяти фигур Деисуса и мелким растительным орнаментом, залитым черной эмалью. Здесь же дана подпись: «В ц. Успения Паромоная в Пскове»⁴⁴. На цате гравированы девять фигур деисусного чина в семи киотцах с килевидным верхом. В Деисус включены изображения псковских князей Всеволода, Довмонта и преподобных Саввы и Ефросина (ПИАМЗ)⁴⁵.

В Ярославле Фёдор Яковлевич сделал чертежи общего вида и фрагментов чеканных лампад XVII в., украшенных ложками⁴⁶. Представляет интерес бумажная полоса с надписью вязью в одну строку «перетертой» карандашом с резной надписи с храмовой иконы: «ЛЕТ 7067 (1559) СІЙ ОБРА(З) ОБЛОЖИ(Л) АРХИМА(Н)ДРИ(Т) АРСЕНЕЙ»⁴⁷. Эта надпись вырезана на оборотной стороне иконы «Спас Вседержитель» из Спасо-Преображенского собора ярославского Спасского монастыря (ЯМЗ). Икона «Спас Вседержитель» (Размер – 173 x 140,5 см., толщина – 3,3 см.) состоит из трех деревянных досок (ширина средней доски – 33 см.). В резной надписи говорится, что архимандрит Арсений «образ обложил» окладом. От оклада сохранился серебряный золоченый венец 1558–1559 гг. ярославской работы (ЯМЗ, инв. № 7473), украшенный сканью, хрустальными дробницами и полыми бусинами, а также – отдельные части, изготовленные в технике басмы [27, 28].

В сольвычегодском Благовещенском соборе Мишуков в числе других предметов зарисовал оборотную сторону восьмиконечного напестольного креста-мошечика в серебряном гладком окладе с гравированными священными изображениями (СИХМ). Здесь же сделана надпись: «Задняя грав[ированная] сторона»⁴⁸. Этот крест, изготовленный в 1560-х гг., является одним из самых ранних вкладов в сольвычегодский Благовещенский собор Иоанникия Федоровича Строганова (Аники) [29].

Сохранилось несколько калек и эскизов в цвете сделанных художником с фрагментов Царских врат из сольвычегодского Благовещенского собора (бордюрные узоры, киотцы, фрагмент коруны)⁴⁹. Эти врата, изготовленные в технике ажурного оловянного литья, в последней четверти XVI в., связаны с лучшими традициями новгородского искусства. Оловянные золоченые узоры крепились на гвоздях на деревянной основе с подложенной слюдой, окрашенной с внутренней стороны в голубой, светло-зеленый, охристый и красный цвета.

В начале XX в. Мишуков сделал копию этих врат, «для чего было изготовлено около 20 медных чеканных «прессформ» с разнообразным орнаментальным узором» [1, с. 196]. Копия Царских врат из сольвычегодского Благовещенского собора предназначалась для храма в Санкт-Петербурге, устроенного дирекцией Дворянского и Крестьянского банков по проекту архитектора А.В. Друкера для своих служащих, по адресу: Адмиралтейская набережная, д. 12. Украшение храма выполнено «в московско-ярославском стиле XVII в.» по проекту А.В. Прахова. Фабрика серебряных и бронзовых изделий Ф.Я. Мишукова в Москве подрядилась

сделать для этого храма весь иконостас, украшенный золоченой басмой в «древнерусском» стиле за 11000 руб. В конце 1916 г. интерьер храма был готов более чем на половину, окончить его предполагали к осени 1917 г. [30].

В серпуховском Владычном монастыре Фёдор Яковлевич на бумаге карандашом выполнил точные копии (оттиски) узоров и надписей на колоколе, изготовленного в 7181 (1672–1673 гг.)⁵⁰, а в Ферапонтовом монастыре – рисунки и оттиски карандашом на бумаге орнаментов деревянной золоченой раки XVII в. преподобного Мартина⁵¹.

В ризнице Кирилло-Белозерского монастыря были перерисованы орнаменты и формы предметов церковной утвари: кадила, евхаристические сосуды, различные надписи, изображение лика Спаса, Богоматери «Знамение» и др.⁵² Сохранился лист с обмерами кованого изделия с надписью: «Железная скоба от св. ворот Кириллова монастыря»⁵³. В Троице-Сергиевой лавре скопированы орнаменты и надписи с предметов церковной утвари. На многочисленных листах с обмерами и кальками с изображениями нескольких бронзовых литых церковных светильников XVI–XVII вв. имеются краткие поясняющие надписи с указанием масштаба и цвета золочения⁵⁴. Фёдором Яковлевичем выполнены рисунки паникадил и литого светильника из церкви Святого Духа в Солотчинском монастыре г. Рязани. На отдельных листах изображены детали этого разборного паникадила – ветви с верхней частью в виде восьмиконечного креста с Распятием и Голгофой. Такие многоярусные бронзовые паникадила представляли собой сложные конструкции в виде балясин с отходящими в стороны ветвями-свечниками и были покрыты цветным золотом (на бумажных листах имеются надписи: «золото зеленое», «золото червонное»).

Представляют большой интерес описания различных технологических приемов изготовления произведений художественного металла, сделанных Мишуковым на основании глубоких знаний и понимания многовековых традиций создания таких предметов, а также – многолетнего опыта практической работы. Такие записи являются ценными сведениями, полученными от профессионального художника по металлу и мастера-серебряника, владевшими многими специальностями ювелирного дела. Это «Рабочая тетрадь Ф.Я. Мишукова с записями по истории и технике исполнения эмали, черни...»⁵⁵, варианты рукописи книги Ф.Я. Мишукова «Художественная обработка металла» (машинописный экземпляр 1945 г. и типографский экземпляр 1948 г. с правкой автора)⁵⁶, а также другие материалы, которые позволяют реконструировать последовательность различных операций при создании древнерусских памятников художественного металла. Здесь же имеются описания предметов и записи технологических приемов работы западноевропейских ювелиров и китайских эмальеров.

В письменных источниках имеются многочисленные технологические «наставления», рецептурные записи, где приводятся сведения о составе и способах приготовления припоев, черни, «открасов» и другие разнообразные технологические приемы сереброделия. Такие сведения, передающиеся серебряниками из поколения в поколение, дошли из Средневековья до начала XX в. Подобные материалы помогают понять сложные, во многом уже утраченные и забытые технологические приемы золотого и серебряного дела. Знание технологических приемов обработки металла необходимы для проведения научно обоснованной атрибуции и экспертизы памятников, для чего необходимо понимание последовательности всех этапов работы и терминологии, используемой мастерами при изготовлении предметов.

Богатейший опыт своей исследовательской и практической работы Фёдор Яковлевич изложил в книге «Художественная обработка металла»: «Автору хотелось лишь напомнить специалисту этой области и показать массовому читателю общий вид процесса главных видов художественных техник, частично уже забываемых мастерами или мало знакомых широкой интересующейся публике. Все эти древние приемы, уйдя из обихода, частично забылись, оставив лишь слабые следы в литературе, и их приходится иногда, как бы открывать вновь, тщательно исследуя сохранившиеся образцы той или иной техники. Так пришлось много работать и догадками и копированием древних образцов разными приемами и изучением скудных письменных источников, чтобы опытным путем восстановить точную технику забытого приема тиснения басмы, ажурного оловянного литья конца XVI–XVII вв., серебряной и золотой наводки сложного рисунка по черному фону на красную медь, невидимый припой пайки филигрانی. Таким образом, воспроизведение старинных образцов позволило проникнуть в существо некоторых приемов уже давно забытой техники»⁵⁷.

Изучению художественных ремесел и воссозданию технологических приемов древнерусских мастеров посвящены публикации Ф.Я. Мишукова, которые и в наше время представляют большой интерес для исследователей и реставраторов [31, 32, 33, 34]. В ряде его публикаций исследуются произведения древнерусского золотого и серебряного дела [35, 36, 37], а также изложены методики по реставрации и консервации уникальных памятников художественного металла [38, 39]. Однако, большой пласт письменных и изобразительных материалов, в том числе и записи технологического характера, содержащиеся в тетрадях и альбомах Ф.Я. Мишукова до настоящего времени не изучены. В неопубликованных документах имеются многочисленные ценные сведения и описания технологических приемов, использовавшихся в XIX в., при создании предметов из металла. Например, это техника изготовления кованых пустотелых серебряных или золотых сосудов⁵⁸, состав мастики для чеканки⁵⁹ или – прием использования «откраса», придающего яркий чистый цвет при золочении⁶⁰ Такие приемы во многом схожи с техникой средневековых мастеров.

Для изделий, созданных по проектам и непосредственно выпускником Строгановского училища Ф.Я. Мишуковым в начале XX в., характерно совмещение форм и декора произведений разных эпох. Это стилизации серебряных произведений, выполненных в Византии и в домонгольской Руси, памятников новгородского и псковского серебряного дела XIV–XVII вв., а также произведений московского, ярославского и строгановского узорочья позднего Средневековья. В отличие от серебра ведущих московских ювелирных фирм, таких как – фабрика Овчинникова, Хлебникова, Оловянишникова, Курлюкова и др., работы Мишукова начала XX в. зачастую повторяли не только стиль, но и уже давно забытые и утраченные древние технологии изготовления серебряных предметов. Для таких произведений больше характерно творческое переосмысление и воспроизведение замечательных предметов древнерусской церковной утвари. К числу лучших работ Фёдора Яковлевича относятся также и предметы, изготовленные в новорусском стиле, где причудливые плавно текущие, изменчивые формы европейского модерна совмещаются с древнерусскими архитектурными формами и мотивами орнамента.

Все этапы работы ювелирной мастерской, возглавляемой Фёдором Яковлевичем Мишуковым, связаны со старообрядческой традицией, в основе которой была ориентация на древние образцы церковного искусства. Изучение его творческого наследия: авторских произведений художественного металла, публикаций, обмеров и калек, записей технологических рецептов и других архивных документов, позволяет проследить все этапы творчества художника, исследователя и реставратора.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Алексей был членом РСДРП, участвовал в революции 1905 г., эмигрировал за границу, где получил образование инженера-электрика. Василий также был инженером, умер от тифа под Царицыном (из воспоминаний племянницы Фёдора Яковлевича – Елены Алексеевны Мишуковой). Автор приносит благодарность за полученные сведения сотруднику ГММК Светлане Яковлевне Коварской.
2. По воспоминаниям сына Ф.Я. Мишукова – Бориса Федоровича Мишукова.
3. ОРПГФ ГММК. Ф. 26. Дело 15. Личный фонд Ф.Я. Мишукова. Благодарю Татьяну Алексеевну Тутову за возможность работать с документами.
4. Складень в серебряном окладе «Преподобный Серафим Саровский». ГЭ. Инв. № ЭРО – 8645. Серебро, дерево, ткань, темпера, басма, чеканка, золочение, монтировка. Размеры – 10 x 37,7 x 24,3 см.
5. ГТГ. Инв. № 12851. Оклад: серебро, басма, золочение. Размер иконы – 72 x 48 см.
6. ГТГ. Инв. № 20032. Оклад: серебро, басма, эмаль по скани, золочение. Размер иконы – 111 x 88 см.
7. ГТГ. Инв. № 19998. Оклад: серебро, басма, золочение. Размер иконы – 72 x 48 см.
8. ГММК. ОРПГФ. Ф. 26. Ед. хр. 164. Д. 160.
9. ГММК. ОРПГФ. Ф. 26. Ед. хр. 227. Новое время. № 12937. 18-го (31-го) марта 1912 г. Л. 5.
10. Там же. Л. 5.
11. Оклад Евангелия 1912 г. ГММК. Инв. № КН-119. Серебро, дерево, скань, чеканка, золочение, камни, жемчуг.
12. На верхней крышке большого оклада Евангелия, украшенного Ф.Я. Мишуковым сканью, эмалью, жемчугом и камнями, крепились вырезанные на кости рельефные изображения. Это крупное «Распятие» на восьмиконечном кресте, к которому примыкают два киотца с килевидным верхом с фигурами предстоящих в рост. А по углам крепятся четыре квадратных дробницы с евангелистами. Такие изображения по кости были сделаны в Гейдельберге (Германия), упоминания о них как о ремесленной работе, см.: (ГММК. ОРПГФ. Ф. 26. Ед. хр. 227. Новое время. № 12937. От 18 (31) марта 1912. Л. 54).
13. Потир на высоком поддоне в виде конуса украшен чеканным растительным орнаментом трав и цветов. Яблоко-рукоять гладкое слегка сплюснуто сверху и снизу. Чаша потира сильно уплощена снизу, по ее венцу в технике оброна выполнена традиционная литургическая надпись вязью. Надпись прерывают изображения трехфигурного Деисуса в медальонах и «Распятия». Между чашей и яблоком крепится кольцо стояна с складной надписью вязью. Место нахождения потира не известно.
14. Серебряная водосвятная чаша 1912 г. работы Ф.Я. Мишукова, сделанная для Марфо-Мариинской обители, хранится в ГММК. Инв. № МР-1329. Серебро, выколотка, чеканка, гравировка, золочение. Высота – 20 см. Диаметр – 31 см.
15. Иконостас сохранился до нашего времени в храме Покрова Богородицы Марфо-Мариинской обители сестер милосердия на Б. Ордынке.
16. Кувшин для водосвятия. ГИМ. Инв. № 77240 м, 6339. Медный сплав, выколотка, чеканка, монтировка, серебрение, золочение. Размеры – 30 x 16 x 22 см.

17. Дарохранительница. ГТГ. Серебро, чеканка, гравировка, скань, эмаль, золочение, монтировка. Размеры – 60 x 27,6 x 27,6 см.
18. Блюдо для благословения хлебов на высоком поддоне, с тремя серебряными сосудами для вина, елеса и пшеницы. Медный сплав, серебро, чеканка, монтировка, серебрение, золочение. Диаметр – 42 см. Высота – 31,5 см. Блюдо хранится в ризнице Покровского храма на Рогожском кладбище.
19. Панагиар 1435 г. из новгородского Софийского собора. Новгород. НГМ. Инв. № 1108. Серебро, выколотка, чеканка, литье, скань, эмаль, монтировка, золочение. Высота – 30 см. Диаметр поддона – 25 см.
20. Панагиар. Середина XVII в. Из Московского Успенского собора. Москва. ГММК. Инв. № МР-1063. Серебро, выколотка, чеканка, литье, скань, эмаль, монтировка, золочение. Высота – 31,5 см. Диаметр поддона – 35,5 см.
21. ГММК. ОРПГФ. Ф. 26, ед. хр. 164, д. № 160.
22. Там же. Художественные особенности врат и иконостас храма в нижнем ярусе колокольни на Рогожском кладбище были изучены нами по благословлению митрополита Русской Православной Старообрядческой Церкви Корнилия.
23. Подвесной светильник. ГММК. Инв. № МР-1336. Серебро, литье, скань, драгоценные камни, жемчуг, золочение. Высота – 70 см. Размеры пластины – 49 x 25 см. Диаметр лампадок – 12,5 см. Клейма: «Я.Ф. Мишукова н-ки».
24. В собрания ГИМ хранится стальной инструмент, поступивший из мастерской Ф.Я. Мишукова: чеканы, пуансоны, штихеля, сечки и т.д. в количестве несколько сотен единиц. На инструменте, сделанном в разное время, имеются различные метки, римские и арабские цифры, знаки, буквы. На гранях одного из чеканов (инв. № ж.З196) гравировано: «1892 // сентября 1 дн // АА». Для того чтобы удобно держать в руке, четыре грани этого чекана-расходника покрыты мелкой сетчатой резной штриховкой. (Автор статьи приносит благодарность сотруднику ГИМ Ольге Николаевне Мельниковой за предоставленную возможность ознакомиться с инструментом Ф.Я. Мишукова).
25. ГММК. ОРПГФ. Ф. 26. Ед. хр. 164. Дело № 160.
26. ГТГ. Инв. № 22976. 1916 г. Клейма «ФМ», «Ф.Я. Мишуковъ», круглое клеймо с женской головкой в кокошнике. Серебро, дерево, ткань, скань, литье, гравировка, чернь, эмаль, камни, жемчуг. Размер: 40, 5 x 28 см.
27. На двух застёжках оклада 1915–1916 гг. чернью сделана вкладная надпись: «В ЛЕТА 7424 Е (1915–1916) ПРИ АРХИЕПИСКОПЕ НОВГОРОДСКОМ АРСЕНИИ И ПРИ ИГУМЕНЬИ СЕРАФИМЕ ПОЛОЖИЛ КНИГУ СИЮ СТОЕ ЕВАНГЛИЕ В ОБИТЕЛЬ ПРЕПОДОБНАГО МАРТИНИАНА В ЦЕРКОВЬ РОЖДЕСТВА». На второй застёжке надпись продолжается: «ПРЕСВЯТОЙ Б[ОГОРОДИ]ЦЫ НА ПРЕСТОЛ ГРАФ АЛЕКСЕЙ БОБРИНСКИЙ ПО ЖЕНЕ СВОЕЙ ГРАФИНЕ ЕЛИСАВЕТЕ. ПРЕСТАВИЛАСЬ ЛЕТА 7424 (1915) НОЯБРЯ В 21 ДЕНЬ. ПОМЯНИ Г[ОСПО]ДИ РАБУ ТВОЮ ГРАФИНЮ ЕЛИСАВЕТУ».
28. Оклад Евангелия. 1532–1533 гг. Новгород. ГИМ. Инв. № 3878, 64090. Серебро, дерево, ткань, литье, скань, оброн, эмаль, золочение, камни, жемчуг, монтировка. Размеры: 39,5 x 28,5 см.
29. ГММК ОРПГФ. Ф. 26. Ед. хр. 106. Утварь Троицкой Лавры. Записки Ф.Я. Мишукова по работе по приемке ценностей Троице-Сергиевой лавры с выписками из описей предметов.
30. Воровский Вацлав Вацлавович (1871–1923) – советский государственный партийный деятель, публицист, член КПСС с 1894 г. Сотрудник «Искры», «Вперед», «Пролетария» «Правды» [23, с. 245].
31. Андреев Николай Андреевич (1873–1932) – советский скульптор, заслуженный деятель искусств РСФСР (1931) [23, с. 58]. Н.А. Андреев в начале XX в. преподавал скульптуру в Строгановском училище [6, с. 174–176].
32. ГММК. ОРПГФ. Ф. 26. Д. № 15.
33. Там же. Ед. хр. 164. Д. № 160. Август 1943 г.

34. ГММК ОРПГФ. 26. Ед. хр. 106. На этом серебряном кадиле гравирована надпись: «ЛЕТА 7150 (1642) МАРТА ВЪ 30 Д[Е]НЬ ПОЛОЖИЛИ СІЕ КАДИЛО ВЪ ДОМЪ ЖИВОНАЧАЛЬНЫЯ ТРОИЦЫ В Д[Е]В[И]ЧЬ М[О]Н[А]С[Т]ЫРЬ ЧТО В СУЗДАЛЕ НА ПОСАДЕ СУЗДАЛЯ ПОСАДСКАЯ ВДОВА ЕЛЕНА ФЕДОРОВСКАЯ ЖЕНА ЛИХОНИНА І ИХ ДЕТИ ИВАНЪ ДА ВАСИЛІЙ ЗА ТОТЪ ПРИКЛАДЪ НА НИХЪ Б[О]ГА МОЛИТИ РОДИТЕЛЕЙ ПОМИНАТИ».
35. ГММК. ОРПГФ. Ф. № 26. Ед. хр. 172. Л. 14–15.
36. ГММК ОРПГФ. Ф. 26. Ед. хр. 106.
37. ГММК ОРПГФ. Ф. 26. Ед. хр. 106.
38. Чаша водосвятная. ГИМ. Серебро, выколотка, чеканка, гравировка, оброн, монтировка, золочение. Диаметр: 38,0 см. По венцу водосвятной чаши вырезан поясok надписи вязью: «В ЛЕТО 7090 (1581) ГО МЕСЯЦА ДЕКАБРЯ ВЪ ПЯТЫЙ НА ДЕСЯТЫЙ ДЕНЬ ПО ПРИКАЗУ ЦАРЕВИЧА КНЯЗЯ ИВАНА ИВАНОВИЧА ЗДЕЛАНА БЫСТЬ СІЯ ЧАРА ВЪ ПРЕЧЕСНУЮ ОБИТЕЛЬ НОВОГО ДЕВИЧЬЯГО МОНАСТЫРЯ ВЪ ХРАМЪ ПРЕЧ[И]СТЫЯ Б[О]ГОРОДИЦЫ Ч[Е]СТНАГО ОДИГИТРИЯ».
39. Это серебряное кадило с выпуклыми чеканными ложками сохранились в Новгородском музее [26, с. 407].
40. ГММК ОРПГФ. Ф. 26. Ед. хр. 173. Альбом Ф.Я. Мишукова с зарисовками и копиями орнаментов, набросками с пейзажами. С. 7.
41. Это бронзовое паникадило изображено с балясинами и свечниками, добавленными к нему после переделок в позднее время [3, с. 175].
42. На листе надпись: «Оловянное блюдо из церкви въ Новгороде». Ф. 26. Ед. хр. 173. С. 7. (Альбом Ф.Я. Мишукова с зарисовками и копиями орнаментов, набросками и пейзажами).
43. На серебряном кадиле в ромбах имеется надпись вязью: «ЛЕТ 7134 (1626) ЗДЕЛАНО СІЕ КАДИЛО [...] И ВЕЛИКОМ КНЗЕ МИХАИЛЕ ФЕДОРОВИЧЕ ВСЕЯ РОССИИ...».
44. ГММК. ОРПГФ. Ф. № 26. Ед. хр. 173. С. 11.
45. Цата. Псков. Конец XVI – первая половина XVII в. ПИАМЗ. Инв. № 595. Серебро, гравировка, эмаль, золочение. Размер: 27 x 44 см.
46. ГММК. ОРПГФ. Ф. № 26. Ед. хр. 172. Л. 3.
47. Высота букв составляющих строку резной надписи – от 3,9 до 4,1 см., а общая длинна надписи – 46,6 см.
48. ГММК. ОРПГФ. Ф. № 26. Ед. хр. 172. Л. 8.
49. ГММК. ОРПГФ. 26. Ед. хр. 173.
50. ГММК. ОРПГФ. Ф. 26. Ед. хр. 106.
51. ГММК. ОРПГФ. Ф. 26. Ед. хр. 172. Л. 6–7 об.
52. ГММК. ОРПГФ. Ф. 26. Ед. Хр. 172. Л. 9 об.
53. Там же. Л. 9 (оборот). Альбом Ф.Я. Мишукова с зарисовками и копиями орнаментов.
54. ГММК. ОРПГФ. Ед. хр. 106.
55. ГММК. ОРПГФ. Ф. 26. Ед. хр. 174.
56. ГММК. ОРПГФ. Ф. 26. Ед. хр. 169, 170.
57. ГММК. ОРПГФ. Ф. 26. Ед. хр. 170. Мишуков Ф.Я. Художественная обработка металла. М., 1948 г. Типографский набор с правкой автора. Не издано.
58. «Раскованный лист металла был удобным материалом для обработки его в любую простотелую форму. Он проковывался на твердой наковальне или на деревянном сердечнике, специально сделанном по форме будущего сосуда. Если он выполнялся проковкой на специальной наковальне ударами молотка от середины к краям, то этот прием назывался «выбиванием», «выколоткой», если же работа велась от краев к середине – этот прием носил название «посадки». При этом край сосуда можно было наковать – «навести» толще, чем первоначальная толщина листа» (ГММК. ОРПГФ. Ф. 26. Ед. хр. 169. Вариант книги Ф.Я. Мишукова «Художественная обработка металла». М.: Гос. Архитектурное издательство. 1945. Машинопись. С. 10).

59. «Смола для чеканщика: 1/3 вару или четвертону, 2/3 литейной земли или толченного, мелко просеянного кирпича; можно и просеянной через сито пыли или золы. Лучше кирпич, если смола затвердеет, перегорит, добавляют четвертону, терпентину, газовой смолы, очень хороша сосновая смола. Если мягка – толченого кирпича и немного канифоли. Канифоль вообще полезна смоле. Варят в котелке и выливают в низкий деревянный ящик (для насмолки пластины). Отсмолка при помощи наложения горячих углей на пластинку, от чего она тотчас отскакивает». (ГММК. ОРПГФ. Ф. 26. Ед. хр. 184. Л. 111 об.)
60. «Когда золочение заканчивается цвет золота оказывается грязновато-желтым. Его необходимо «открасить» т.е. сделать ярким, натуральным. Для этого приготавливают «открас», т.е. смесь из 2 частей уксусно-кислой меди, 2 частей селитры, 1 части серно-кислого железа, 1 части хлористого аммония, 1 части хлористого натрия (поваренной соли). Эта смесь может быть с незначительными вариантами и применяется с глубокой древности. Смесь стирают на каменной плите (смачиваемой кислым хлебным квасом) до густо-смешанной консистенции и намазывают ею всю вызолоченную пластину, которую затем подогревают на огне до полного почернения «откраса». После этого золото принимает свой красивый «червонный» блеск. Пластины просушивают, слегка протирают льняным маслом и процесс считается законченным» (ГММК. ОРПГФ. Ф. 26. Ед. хр. 169. Л. 93).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Мишукова А.М., Родимцева И.А. О научно-реставрационной деятельности Федора Яковлевича Мишукова в Государственной Оружейной палате // Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. – М., 1976. Вып. 2. С. 192–203.
2. Игошев В.В. Экспертиза группы серебряных окладов икон из музейных собраний страны: XVI в. или начало XX в.? // VIII научная конференция «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства». Материалы 2002. ГТГ. – М., 2004. С. 38–54.
3. Игошев В.В. Драгоценная церковная утварь XVI–XVII веков. Великий Новгород. Ярославль. Сольвычегодск. – М., 2009.
4. Игошев В.В. Церковная утварь и предметы храмового убранства // Древности и духовные святыни старообрядчества. Иконы, книги, облачения, предметы церковного убранства Архиерейской ризницы и Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве. – М., 2005. С. 175–187.
5. Игошев В.В. Ювелирная мастерская Мишуковых и ее связи со старообрядческой традицией // Старообрядчество в России (XVII–XX века). Вып. 4. – М., 2010. С. 637–651.
6. Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища. 1825–1918. – М., 2002.
7. Федотов А.С. В.М. Васнецов и создание Федоровского городка в Царском Селе // Москва в начале XX века. – М., 1997. С. 333–334.
8. Гиллод А.А., Лобанева Т.А. Русские сундучные изделия с кованой железной отделкой XVII–XVIII вв. // Памятники культуры, новые открытия. 1989 г. – М., 1990. С. 352. Ил. на с. 355, 356.
9. Религиозный Петербург». Каталог выставки. – СПб., 2004. С. 380.
10. Муратов П.П. Художественные заметки. Неизвестная Москва // Русские Ведомости. 1913. № 87. С. 3.
11. Федотов А.С. Древнерусское зодчество и поиски нового русского стиля в архитектуре начала XX в. // Москва в начале XX века. – М., 1997. С. 244.
12. Муратов П.П. Открытия древнего русского искусства // Русская живопись до середины XVII века. История открытия и исследования. – СПб., 2008. С. 329.
13. Муратов П.П. Вокруг иконы // Русская живопись до середины XVII века. История открытия и исследования. – СПб., 2008. С. 364–365.
14. Федунев С.Н. Мастерские по художественной обработке металла Императорского Строгановского училища при директоре Н.В. Глобе // Академик Императорской Академии Худо-

- жеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище. Отв. ред. и сост. Т.Л. Астраханцева. – М., 2012. С. 283–302.
15. Смородинова Г.Г. Золотое и серебряное дело Москвы рубежа XIX–XX веков. Из собрания Государственного Исторического музея // Музей 10. – М., 1989. С. 66–67, 71.
 16. Горшкова В.В., Игошев В.В., Юхименко Е.М. Идеальный образ русского модерна. Иконы в окладах из собрания С.Ю. Николаева. – М., 2016.
 17. Глаголев И.Т. Древнейшая святыня в городе Овруче Волынской губернии. – Житомир, 1912. С. 24.
 18. Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. 8. – СПб., 1913. С. 211–218.
 19. Вздорнов Г.И. Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. – М., 2006. [39].
 20. Крашенников А.Ф. Архитектор В.Н. Максимов и его деятельность по церковному строительству // Искусство христианского мира. Вып. IV. – М., 2000. С. 354–355.
 21. Крашенников А.Ф. Храм святителя Николая в Массандре // Московский журнал. 1.08.2002.
 22. Богоматерь Владимирская. К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской в Москве 26 августа (8 сентября) 1395 года. Сборник материалов. Каталог выставки. – М., 1995. С. 26–28.
 23. Советский энциклопедический словарь. – М., 1985.
 24. Игошев В.В. Атрибуция древнейшего кадила из суздальского Спасо-Евфимиева монастыря // XI научная конференция «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства». Материалы 2005. ГТГ. – М., 2005. С. 171–173.
 25. Игошев В.В. Атрибуция двух древнейших бронзовых кадил из Ростова Великого и Суздаля // Сообщения Ростовского музея. Вып. XIX. – Ростов, 2012. С. 179–195.
 26. Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XVI–XVII вв. / ред.-сост. И.А. Стерлигова. – М., 2008.
 27. Игошев В.В. Ярославское художественное серебро XVI–XVIII веков. – М., 1997. С. 75. Ил. 80.
 28. Игошев В.В. Атрибуция серебряных окладов икон деисусного чина иконостаса Спасо-Преображенского собора ярославского Спасского монастыря // XV Научные чтения памяти И.П. Болотцевой. Сборник статей. – Ярославль, 2011. С. 39–40.
 29. Игошев В.В. Строгановское художественное серебро XVI–XVII веков. – М., 2018. С. 74, 158–161.
 30. Антонов В. Последний храм царской столицы // Санкт-Петербургские ведомости. Вып. № 230 от 8.12.2006.
 31. Мишуков Ф.Я. К вопросу о технике золотой и серебряной наводки по красной меди в Древней Руси // Краткие сообщения ИИМК АН СССР. Вып. 9. – М.-Л., 1945. С. 111–114.
 32. Мишуков Ф.Я. Золотая насечка и инкрустация на древнем вооружении // Государственная Оружейная палата. – М., 1954. С. 115–136.
 33. Мишуков Ф.Я. Невидимый припой ювелиров древности // Вопросы декоративного искусства. Труды МВХПУ (б. Строгановское). Вып. 2. – М., 1962. С. 78–81.
 34. Мишуков Ф.Я. Оловянное ажурное литье в России в XVI–XVIII вв. // Ученые записки МВХПУ (б. Строгановское). Вып. 3. – М., 1969. С. 96–105.
 35. Мишуков Ф.Я. Утварь Троицкой Лавры // Троице-Сергиева лавра. – Сергиев, 1919. С. 101–118.
 36. Мишуков Ф.Я. (В соавторстве с Постниковой-Лосевой М.М.). Изделия из драгоценных металлов // Русское декоративное искусство. Т. I. – М., 1962. С. 335–374.
 37. Мишуков Ф.Я. (В соавторстве с Гольберг Т.Г., Платоновой Н. Г., Постниковой-Лосевой М.М.). Русское золотое и серебряное дело XV–XX веков. – М., 1967.
 38. Мишуков Ф.Я. Выставка работ металлической лаборатории Оружейной палаты по консервации железа. – М., 1930.
 39. Мишуков Ф.Я. Реставрация металлических памятников старины // Советский музей. № 1. – М., 1930.

НОВОСТИ ИЗ ПРОШЛОГО — РАССКАЗ О ХУДОЖНИКЕ АЛЕКСЕЕ ЗИНОВЬЕВЕ

Интересует ли Вас история Талашкина, смоленского имения Марии Тенишевой, где более ста лет тому назад гостили и работали доселе почитаемые художники и известные деятели отечественной культуры, где кипела художественная жизнь и царил дух новаторства? Слышали Вы о многочисленных начинаниях бескорыстной хозяйки этого изумительного места, например, о созданной ею и ее спутницей, Екатериной Святополк-Четвертинской, сельскохозяйственной школе, о возведенном на находящемся рядом хуторе Флёново храме Святого Духа, о сказочном малютинском «Теремке» или местном театре? Знаете ли Вы о талашкинских мастерских и нравятся ли Вам изготовленные в них деревянные или керамические изделия, вышитые скатерти, занавесы или салфетки?

В этом случае Вы, возможно, обратили внимание и на удивительные работы, выполненные по рисункам Алексея Зиновьева, ярко отличающиеся своим стилем от изделий, созданных здесь по эскизам других художников. Он приехал из Москвы в имение княгини Тенишевой в совсем молодом возрасте, на 24-м году жизни, в начале 1904 года. В Талашкине Зиновьев жил и работал почти десять лет, с небольшим перерывом, до тех пор, пока во время Первой мировой войны в 1915 году не переселился в губернскую столицу – Смоленск.

Благодаря выполненным в разных материалах уцелевшим предметам и сохранившимся фотографиям, мы сегодня имеем относительно хорошее представление о художественном наследии Алексея Зиновьева. Его биография, однако, написана только фрагментами, потому что документов, которые могли бы рассказать нам хоть что-нибудь о нем как о человеке, совсем немного. Интересующая нас летопись его жизни, если подобная когда-либо существовала, могла погибнуть в годы Второй мировой войны во время немецкой оккупации Смоленска или, как хотелось бы надеяться, находится в каком-то давно запертом сундуке и ждет момента своего открытия.

Этой публикацией автор пытается, опираясь на документальные сведения, пролить свет на некоторые моменты жизни Алексея Зиновьева, которого можно без всякого преувеличения считать одним из ярчайших художников-прикладников России начала XX века.

Итак, Алексей Прокопьевич¹ Зиновьев из мещан, родился 19 февраля 1880 года по старому стилю в Москве². О родителях, их происхождении, равно как и о месте жительства в Москве³, ничего не известно, знаем лишь, что у него была сестра⁴.

В 1894 году⁵ Алексей поступил в Москве в Строгановское центральное училище технического рисования⁶ и, окончив полный курс со званием «ученого рисовальщика», получил 28 октября 1902 года соответствующий диплом⁷:

«Дан сей Зиновьеву Алексею Прокофьевичу в удостоверение того, что он окончил полный курс учения в Строгановском Центральном Училище технического рисования, и при отличном поведении показал нижеследующие успехи по художественным и образовательным предметам: элементарное рисование – удовлетворительн[ые], рисование цветов – отличные, орнаментов – удовлетворит[ельные], академическое рисование – хорошие, лепление – отличные, сочинение рисунков в применении к промышленности: ткацкое, набивное – отличные, орнаментное черчение – хорошие, чистописание – удовлетвор[ительные], история орнамента – хорошие, Закон Божий – хорошие, русский язык и словесность – удовлетвор[ительные], арифметика – удовлетворит[ельные], история – хорошие, география – удовлетвор[ительные], элементарная геометрия – хорошие, начертательная геометрия – хорошие, перспектива – хорошие, теория тканей – отличные, методика рисования, методика чистописания. На основания ст[атьи] 39 Устава Строгановского Училища он, Зиновьев, с утверждения г. Министра Финансов удостоен звания ученого рисовальщика со всеми правами присвоенными сему званию. Председатель совета Строгановского Училища – П. Жуковский. Директор [подпись не разобрана] Инспектор [подпись не разобрана] Секретарь Учебного Комитета [подпись не разобрана] Москва, октября 28 дня 1902 года №1688 / [...]

После училища, по некоторым сведениям, Зиновьев поступил художником на фабрику Карла Фаберже. Об этом, в частности, вспоминал Константин Скрыбин, бывший резчик талашкинских мастерских: Алексей Зиновьев «[...] уже работал после окончания училища в Москве в очень известной и богатой в то время ювелирной фирме „Фаберже“ на улице Кузнецкий Мост»⁹. Рядом, в нескольких шагах от «Фаберже», находился открытый Марией Тенишевой летом 1903 года магазин «Родник», который, со слов княгини, привлекал внимание молодого поколения, интересующегося новыми тенденциями искусства: «Мой магазин в Москве, завоевавший симпатии художественного мира, особенно молодежи, помог мне завязать сношения с молодыми художниками. Все Строгановское училище интересовалось „Родником”»¹⁰.

В январе 1904 года Алексей Зиновьев приехал в имение Талашкино по приглашению княгини Тенишевой и, став преемником уехавшего несколькими месяцами ранее Сергея Малютина, возглавил столярную и резную мастерские. Вклад Зиновьева был огромен, по его рисункам местными вышивальщицами выполнялись вышивки, столярами и резчиками создавались деревянные изделия, которые, вместе с его авторской керамикой, продавались в московском «Роднике» и показывались на выставках в России и за границей. Примером удачного проектирования им интерьера в «талашкинском стиле» считается «Русская гостиная», которую летом 1904 года Зиновьев оформил в усадебном доме Тенишевых. Вместе с Владимиром Бекетовым, другом и однокурсником по Строгановскому училищу, также последовавшим за ним в Талашкино, он оформлял декорации к разным спектаклям, поставленным на сцене талашкинского театра (илл. 1).



Ил. 1. В. Бекетов и А. Зиновьев. Фотография, 1904–1908 гг. Из фондов Смоленского государственного музея-заповедника

После закрытия мастерских между 29 июня и 20 августа 1905 года Зиновьев и Бекетов входили в так называемый «ликвидком», члены которого до февраля 1906 года заканчивали во дворе находящегося в Смоленске музея «Русская старина» начатые еще в Талашкине изделия. Некоторое время спустя, как сообщалось в июньском номере журнала «Золотое руно», закрылся и московский «Родник». Неожиданным, своего рода формальным подтверждением роли Зиновьева в те-

нишевских начинаниях, является следующая записка: «Настоящим удостоверяю, что предъявитель сего Алексей Прокофьевич Зиновьев состоял заведующим художественных мастерских в имении моем Талашкине Смоленской губернии и уезда с 18 января 1904 года по 1 мая 1906 года, в тоже время он, А.П. Зиновьев, был преподавателем в классах рисования, при вышеназванных мастерских и прекрасно их поставил. Княгиня Мария Клавдиевна Тенишева»¹¹.

Работу Зиновьева описал Константин Скрябин, очевидец и участник талашкинской художественной жизни: «Зиновьев [...] внес очень много нового и оригинального как в рисунке резьбы так и разное применение в ней: а именно стали применять старинные монеты, к сюжетам денежный бунт, разные морские камни к сюжету соляной бунт (которые происходили при царе Алексее Михайловиче) применялись разные бусы, жемчуг и гвозди с чеканными головками в разных стилизованных жар-птицах, наядах, гусярах-баянах и в разных природных животных, а также применялась чеканная и гравированная медь и эмалевые рисунки на меди. Кроме резьбы появились новшества и в вышивке.

Раньше, то есть при руководстве С.В. Малютина, вышивку производили сами крестьяне по своим местным мотивам, вышивали на крестьянском белом холсте и белыми нитками.

А.П. Зиновьев организовал красильное отделение, там окрашивали в разные цвета как холст так и нитки полотно и нитки стали применять кроме крестьянско[го] и фабричного производства. Рисунок вышивок стал художественный на разные сюжеты из однотонного и скучного он стал живым, более осязаемым и рельефным.

Были приняты на постоянную работу несколько девушек-вышивальщиц которые производили по рисункам А.П. Зиновьева модель, а по моделям давали крестьянкам в деревни выполнять их несколькими десятками.

Все то, что сделал А.П. Зиновьев для резьбы и вышивки, очень трудно представить и оценить, одним словом, во всем он сделал невидимый переворот к новому прогрессу.

Само Талашкино стало притягательной силой для всей молодежи: резчиков столяров, вышивальщиц, школьников старших классов и крестьянской молодежи, доставлявших ежедневно вышивку и столярные изделия»¹².

Известных описаний Зиновьева его современниками совсем мало, поэтому для более полного представления о нем приведем неоднократно опубликованные ранние фрагменты из воспоминаний Марии Тенишевой: «Зиновьев, со своей богатой фантазией и прелестным колоритом, очень подходил к нашему направлению. Он внес приятную ноту разнообразия. Сначала он был робок, но потом развернулся и дал много интересного. По его рисункам было сделано много разной мебели, вышивок, и глиняных вещей для „Родника“. С его участием расписывалась и отделявалась „русская гостиная“ в Талашкине. Некоторые из наиболее удавшихся вещей поступили в музей. Как человек, Зиновьев был нелюдим, страшно молчалив, скрытен и не очень мягкого характера. Мы с ним больше помалкивали и дело шло само собой, да и я уже была не та и не так близко принимала все. Ко мне можно было применить русскую поговорку: „уходили Сивку крутые горки“. Я уже не искала понять Зиновьева, ближе сойтись с ним, войти в его душу, разговориться и найти в нем сочувствие к моим стремлениям, – я только требовала дела, всегда была доброжелательна и хорошо относилась к нему, но и только»¹³.



Ил. 2. «Похищение Европы». Эскиз А. Зиновьева. 1905–1908 гг. Из фондов Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства

До июня 1908 года, во время пребывания Марии Тенишевой и ее близких за границей, Зиновьев и Бекетов работали самостоятельно в деревне Гринёве, где они содержали раздаточный пункт для вышивок и занимались резьбой «в малом колечестве», как отмечал Константин Скрыбин.

Эскизов Алексея Зиновьева, относящихся к этому, столь плодотворному периоду, фактически нет, поэтому поступление его двустороннего рисунка в собрание Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства осенью 2016 года можно, без всякого преувеличения, назвать настоящей сенсацией¹⁴.

На одной стороне небольшой работы, которую датировем 1905–1908 гг. по сходству с сюжетами, использованными Зиновьевым при проектировании разных деревянных изделий, художник изобразил «Похищение Европы». Сюжет из древ-

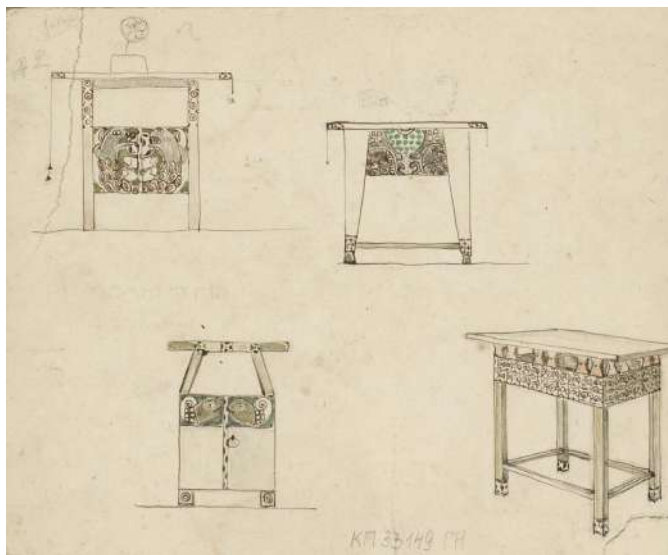
негреческой мифологии повествует о том, что Европа, дочь царя финикийского города Сидона – Агенора, со своими спутницами гуляла на берегу моря, где паслись стада царских быков. Среди них под видом мощного быка находился бог Зевс, ведающий всем миром и влюбленный в Европу. Украсив его рога цветочными гирляндами, Европа села на спину быка, который тут же бросился в море и уплыл с нею на остров Крит (илл. 2).

На другой стороне эскиза Зиновьев нарисовал проекты четырех столиков, простых по своей конструкции, которые он умеренно декорировал резьбой и частичной раскраской. Использованные им элементы для декорирования, такие как стилизованные рыбки и разные звери, известны по уцелевшим фотографиям других предметов, выполненных по рисункам художника в его талашкинский период (илл. 3).

Эскиз прекрасно демонстрирует богатую фантазию Зиновьева и представляет для нас редчайшую возможность сравнить замысел художника с его воплощением в материале столырами и резчиками.

После раннего ухода из жизни Владимира Бекетова в июне 1908 года Алексей Зиновьев снова поселился в Талашкине, куда после длительного парижского пребывания вернулась 2 июня 1908 года Мария Тенишева. Они продолжили сотрудничество, и на организованных княгиней выставках талашкинских изделий в Париже (декабрь 1907 г. – январь 1908 г.), Лондоне (июль 1908 г.) и Праге (апрель 1909 г.) княгиня показывала многие предметы, изготовленные по рисункам Зиновьева. Среди работ этого периода выделялись художественные вышивки по проектам Зиновьева, выполненные, в том числе, бывшей талашкинской вышивальщицей В.Е. Егоровой. Эти рукоделия удивительной красоты продавались теперь в смоленском магазине «Родник» (Художественные изделия Талашкинских мастерских княгини М.К. Тенишевой. Смоленск. Молоховская площадь. Дом княгини Е. Четвертинской. Телефон № 33) и выставлялись на Областной сельскохозяйственной и кустарной выставке 1912 года в Смоленске. Кустарный павильон выставки организовала Мария Тенишева, а Алексей Зиновьев занимался его проектированием. Незадолго до этого, в ноябре 1911 года, состоялась выставка талашкинских рукоделий в Париже, которой в феврале 1912 года местный журнал «Искусство и промышленность» посвятил обширную статью, иллюстрированную фотографиями зиновьевских вышивок.

Все это время, параллельно с работой над вы-



Илл. 3. «Столики». Эскиз А. Зиновьева. 1905–1908 гг. Из фондов Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства

шивками, Алексей Зиновьев продолжал проектировать деревянную утварь для повседневного обихода, например, разные шкапулки, коробки и рамки, которые изготавливали бывшие талашкинские резчики, такие как Александр Мишонов и Константин Скрябин. Также мастера Сергиево-посадской художественно-столярной мастерской начали выпускать по зиновьевским проектам отдельные изделия, продававшиеся через московский Кустарный музей.

Когда в 1910 году открылся Смоленский филиал Московского археологического института, его деятельностью заинтересовался и Зиновьев, который, как «ученый рисовальщик», подал на имя директора учебного заведения следующее прошение: «Имею честь покорнейше просить Ваше Превосходительство о зачислении меня в вольнослушатели вверенного Вам Института по Археологическому отд[елению]. При сем прилагаю 2 фотограф[афические] карточки и копию аттестата об окончании курса: Императорского Строгановского Училища.



Ил. 4. А. Зиновьев.
ФОТОГРАФИЯ ОК. 1910 Г.

Строгановского Училища.

Сего: 17 октября 1910 года Алексей Прокопьевич Зиновьев

Адрес: „Талашкино” имение Кн. М.К. Тенишевой (смоленская губ[ерния] и уезд)»¹⁵.

Из упомянутых двух фотографий¹⁶, ранее неизвестных, мы публикуем в данной статье одну, на которой Алексей Зиновьев снят в тридцатилетнем возрасте (илл. 4).

11 апреля 1912 г. Алексей Зиновьев подал прошение о выдаче полугодового заграничного паспорта¹⁷, в ответ на что им было получено свидетельство № 67: «Дано сие из Смоленского Уездного Полицейского Управления Московскому мешанину Алексею Прокофьевичу Зиновьеву, живущему в [селе] Талашкине, Богородиц[кой] волости, для представления Его Превосходительству Господину Смоленскому Губернатору на предмет получения заграничного паспорта в том, что на выезд его за границу со стороны полиции препятствий не встречается. Гербовый сбор оплачен. 11 апреля 1912 года»¹⁸.

О выезде Зиновьева из Российской империи 13 апреля 1912 года свидетельствует «отметка штемпелем о выезде за границу» на соответствующем талоне, который «отрывается в пограничной Таможне, в доказательство явки паспорта»¹⁹. Из упомянутого выше прошения следует, что при его подаче Алексей Зиновьев представил свой паспорт за № 29570, который он по возвращении в Россию «получил обратно 19 мая 1912 года»²⁰.

Целью поездки была французская столица Париж, где Алексей с сестрой хотели познакомиться «с произведениями искусства западных художников»²¹. О впечатлениях путешественников, к сожалению, ничего не известно.

25 декабря 1913 года Алексей Зиновьев отправил поздравительную открытку с нарисованным им рождественским сюжетом: держащий вифлеемскую звезду ангел возвещает о рождении Сына Божьего. На обратной стороне он написал: «Многоуважаемая Княгиня Мария Клавдиевна! Поздравляю с праздником. Желаю всего наилучшего. Искрен[не] уваж[ающий] Вас А Зиновьев»²² (илл. 5).

Обитая в Талашкине, Зиновьев, которого мы знаем как художника только по его прикладным работам, находил время и для занятий живописью и графикой,

выставляя свои произведения в московской галерее Клары Федоровны Лемерсье: 8 работ в 1913 г.²³ и 27 в 1914 г., среди которых были эскизы декораций, пастели, офорты, гравюры по дереву, рисунки пером и акватинты²⁴. Изображения упомянутых работ, к сожалению, до нас не дошли.

С 10 октября 1914 г. Зиновьев начал работать в Смоленском женском епархиальном училище «штатным преподавателем графических искусств»²⁵.

Вероятно, из-за удаленности от нового места работы Алексей Зиновьев в 1915 году уехал из Талашкина и поселился в Смоленске в «доме Штукке», расположенном на углу 1-й Краснинской улицы и Всесвятского переулка²⁶. В том же году, возможно, еще в Талашкине или уже в Смоленске, Зиновьев декорировал своё последнее известное нам деревянное изделие в русском стиле – пасхальное яйцо, так называемую «писанку»: «Из двух частей, с выжженным и расписным красками изображением птиц, зверей, цветов в круглых медальонах. В двух – надписи: „Христос Воскресе”. Медальоны соединены бронзированной линией»²⁷.

Осенью 1917 г. в городе учредили новое учебное заведение – Смоленское среднее техническое училище, которое разместилось на улице Ильинской в бывшем доме Возненко. Торжественный акт его открытия состоялся 1 октября 1917 года; принять участие в нем директор пригласил княгиню Марию Тенишеву и Екатерину Святополк-Четвертинскую²⁸.

Одним из приглашенных преподавателей этого училища стал Алексей Зиновьев, о чем свидетельствует запрос директора нового заведения от 16 сентября 1917 года в епархиальное училище с просьбой «[...] выслать мне формулярный список учителя рисования училища А.П. Зиновьева, а также сообщить, не встречается ли препятствий к перемещению г. Зиновьева на службу в училище»²⁹. В ответ было получено следующее сообщение: «От училища доводит до сведения, что препятствий к предоставлению А.П. Зиновьеву некоторых уроков рисования в Техническом училище со стороны Совета училища не встречается»³⁰. Месяц спустя, 17 октября, подобный документ был выдан Департаментом профессионального образования Министерства народного просвещения³¹.

Итак, поступив не позже 24 октября 1917 года³² на службу «по найму» в качестве одного из десяти учителей в только что открытое училище, Зиновьев, продолжая преподавать и в епархиальном училище, давал ежедневно «в классе» 6 часов уроков рисования³³.

На новом месте Зиновьеву, возможно, понравилось, но одновременно



Ил. 5. Рисунок А. Зиновьева. Поздравительная открытка, 1913 г.

жизненные обстоятельства в это непростое время заставили его заботиться о хлебе насущном и о своем профессиональном будущем. К следующему лету он принял решение перейти полностью в техническое училище и 25 июня 1918 года подал прошение председателю Педагогического совета училища: «Состоя штатным преподавателем Смоленского женского Епархиального училища, я желал бы с предстоящего 1918–1919 учебн[ого] года быть штатным преподавателем Смоленского Средне-технического училища; тем более, что преподавателем означенного училища я состою уже со времени его открытия; имея в прошлом учебном году уроки в первом классе, а в предстоящем 1918–1919 года, согласно составлению педагогического совета от 25 июня с. г. мне намечено двенадцать недельных часов в I и II классах; указанное число уроков, полагаю, дает мне право быть зачисленным в штат преподавателем Смоленского Средне-технического училища, а потому прошу педагогический совет Смоленского Средне-технического училища не отказать в удовлетворении моего ходатайства»³⁴.

Свою деятельность в Смоленском женском епархиальном училище, продолжавшуюся почти четыре года, Зиновьев закончил 15 августа 1918 года, о чем свидетельствует удостоверение, выданное 9 октября 1918 года Советом бывшего училища³⁵.

Находясь теперь в центре художественной жизни Смоленска, Алексей Прокопьевич принял участие в первой, состоявшейся в июне 1918 года, выставке «Смоленского общества художников»³⁶. На ней молодые художники «[...] показали хотя и неплохие, но явно еще ученические работы. Знатоки и мастера народного искусства А.П. Зиновьев и И.Ф. Барщевский выставили замечательную резьбу по дереву и копии древних церковных росписей. Но все это было, скорее, „вчерашним днем“, инерцией того, что даже в данной провинции уходило в прошлое. К только зарождавшемуся советскому искусству эта выставка, в сущности, никакого отношения не имела. Посещалась она плохо и в культурной жизни Смоленска оставила малый след»³⁷.

31 августа 1918 года Зиновьев подал еще одно прошение в Смоленский археологический институт: «Прошу Смоленский Археологический институт зачислить меня в число слушателей, по факультету Истории Искусств»³⁸.

Вместе с этим заявлением он подал удостоверение, напечатанное на бланке «М.Н.П. Директор Смоленского Среднего строительного технического училища» за №207 от 31 августа 1918 года «[...] дано сие Алексею Прокофьевичу ЗИНОВЬЕВУ в том, что он действительно состоит преподавателем Смоленского средне-технического строительного училища, на предмет представления в Смоленский Археологический институт»³⁹.

Этапы его профессиональной деятельности в этот послереволюционный период известны только частично, но о местах его работы имеются некоторые сведения в «карточке учета технических сил», которую Зиновьев заполнил собственноручно 12 марта 1919 года: «Звание по профессии – Школьный рабочий. Специальность главная и второстепенная – 1. Учитель рисования. 2. Художник промышленности. Ученая или практическая деятельность в течение последних лет и в момент учета – состоял преподавателем смоленских учебн[ых] завед[ений]: Епархиального уч[илища] Духовной Семинарии, Мариинской гимназ[ии], Частной гимназ[ии] Ф.В. Воронина, на художественно-профессиональных курсах, при гимназии Швигтау, Технического строительного училища (в Смоленске). В момент учета работаю в Смоленском политехникуме. В Государственных художе-

ственно-промышленных мастерских – заведывающий [так!] мастерскими [СМОЛ-ГУБСОВНАРХОЗ]»⁴⁰.

Видя в послужном списке Зиновьева перечень таких разнонаправленных учебных заведений, уместно отметить, что Октябрьская революция, перевернувшая весь прежний уклад жизни, внесла радикальные изменения и в художественные тенденции того времени, повлияв на выбор художниками тем и изобразительных средств для своих произведений, на образность и характер прикладных работ. Не избежал этого и Зиновьев, который откликнулся на веяния нового времени, что подтверждают нескольких известных нам фактов.

Осенью 1919 года «[...] на специальный конкурс ко второй годовщине Октября смоленские художники представили 43 эскиза праздничного оформления [...]»⁴¹, и Зиновьев, среди других участников, получил премию за выставленные работы.

Нам также известна по описанию в музейных учетных документах одна его любопытная работа 1918–1920 гг. – «кубышка-фабрика, шкатулка», выполненная по рисунку Зиновьева бывшим талашкинским резчиком Александром Мишоновым в стилистике послереволюционного времени: «Окрашена в красный, желтый и синий цвета. Контурной резьбой с двух сторон выполнены буквы «Р.С.Ф.С.Р.», на третьей стороне – изображение фабрики, на четвертой стороне – колос ржи и василек. На крышке – серп и молот»⁴².

Можно себе представить этот разительный разворот в творчестве художника вместе с меняющимся временем, произошедший за какие-то 3–4 года, если вспомнить упомянутое пасхальное яйцо – «писанку» 1914 года и сравнить его с символами нового времени – «кубышкой-фабрикой», эскизами праздничного оформления улиц... Изображения упомянутых работ, так резко отличающихся друг от друга идейным содержанием и соответствующими элементами украшения, до нас, к сожалению, не дошли, так как во время Второй мировой войны были похищены или утрачены.

1 сентября 1922 года Алексей Зиновьев женился на Анне Слесаревой⁴³, а 27 ноября 1923 года у них родился сын Игорь⁴⁴.

Жилось им в эти годы, впрочем, как и всем людям, перенесшим невзгоды революции и Гражданской войны, очень непросто, о чем можно судить по письму следующего содержания, отправленному из Смоленского средне-технического училища, вероятно, в апреле 1924 года: «[в] Продовольственный Отдел Смоленского Совдепа. В виду чрезвычайно тяжелого положения служащих вверенного мне училища и их семейств в продовольственном и материальном отношении / средний оклад служащего в училище 150 р. в месяц /, прошу Продовольственный Отдел, не найдет ли он возможным выдать установленный паек нижепоименованным служащим в училище и семьям их: Наименование служащих: Число душ его семьи: [...] А.П. Зиновьев [...] 3 [...]»⁴⁵.

Все 1920-е годы Зиновьев работал преподавателем в разных местах: например, с октября 1922 года по ноябрь 1924 года – в Смоленском строительном техникуме⁴⁶. Летом 1923 года у него был отпуск, по случаю чего ему было выдано удостоверение: «Дано сие преподавателю Смоленского Строительного Техникума А.П. Зиновьеву в том, что он действительно уволен в отпуск с 6 Августа по 6 Сентября в г. Москву, что подписями и приложением печати удостоверяется»⁴⁷.

26 января 1923 года преподаватель А. Зиновьев представил Совету строительного техникума утвержденную на год «Программ[у] по рисованию для I-го спец[иального] курса 2 часа в нед[елю].

При одногодичном курсе рисования невозможно составить нормальную программу, тем более, что учащиеся принимаются без всякой подготовки по рисованию. По сему случаю сообщаю, что намеченная мною программа является только начальным курсом и почти не имеет никакой практической ценности.

1. Начальное рисование.

а) Рисование с натуры линий (гориз[онтальных], вертикаль[ных], наклонных) и плоскостей (квадрат, треугольник, шестиугольник, окружн.).

б) Элементарная перспектива.

в) Рисование с натуры несложных групп, составленных из плоскостей, с показанием на них света и тени.

2. Изучение объемов.

г) Рисование с натуры геометрических тел и несложных групп, составленных из них же.

д) Рисование геометрических тел по заданию, с целью усвоения перспективных правил.

е) Упражнение в перспективном рисовании простейших архитектурных построек.

ж) Рис[ование] с н[атуры] простейших орнаментов, с показ[анием] на них света и тени.

з) Составление несложных орнаментов и украшение ими простейших архитектурных деталей»⁴⁸.

Согласно списку «сотрудников Объединенного Правлен[ия] Смол[енского] Профтехник[ума]», Зиновьев являлся членом «Смоленского Отдела Всероссийского Союза Работников Просвещения» и имел членский билет с номером 705⁴⁹. Из списка статистических данных работников просвещения на 1923/24 учебный год следует, что в находящейся в частном помещении квартире, в которой Алексей жил втроем с женой и сыном, имелись водопровод и одна топка, но не было электрического освещения⁵⁰.

В 1926 году Алексей Зиновьев стал членом основанной в Москве в 1922 году «Ассоциации художников революционной России», позже переименованной в «Ассоциацию художников революции», которая имела филиал в Смоленске⁵¹.

В списках школьных работников за 1927/28 год, работающих в просветительных учреждениях города Смоленска, Алексей Зиновьев числится школьным работником 6-й девятилетней школы, с педагогическим стажем 12 лет, беспартийным. Он также встречается в списке этой школы за 1928/29 год⁵². В другом списке он дополнительно числится в 3-й девятилетней школе с 1927/28 года⁵³.

На жалобу некоего учителя Вершинского на количество часов своего коллеги Зиновьева от Смоленского отдела народного образования 26 сентября 1928 года последовал интересный ответ следующего содержания: «ГОРОНО сообщает, что школьный работник т. Зиновьев имеет нагрузку не 29 часов, а 25, т.к. уменьшилось количество групп. Т. Зиновьев имеет право на нагрузку в первую очередь как более квалифицированный работник и работающий в 6-й девятилетней ранее т. Вершинского»⁵⁴.

В 1929 году Зиновьев показал на выставке Смоленского филиала АХР семь живописных работ: колхоз «Вишенки» (4), этюды «Башня» и «Окраина», а также эскиз декорации к «Шемякину суду»⁵⁵.

10 июля 1938 года, когда Алексей Зиновьев работал преподавателем рисования 13-й школы Смоленска⁵⁶, он был арестован УНКВД по Смоленской области

по статье 58, пункту 10, части 1 Уголовного кодекса РСФСР⁵⁷. 25 марта 1939 года Судебная коллегия по уголовным делам города Смоленска приговорила Зиновьева к лишению свободы сроком на 5 лет с последующим поражением в правах на 2 года⁵⁸.

Но это не было единственным ударом для Алексея Прокопьевича. Неделю спустя после оглашенного приговора, 1 апреля 1939 года, скончался его сын Игорь, которому было только 15 лет⁵⁹.

Зиновьев подал кассационную жалобу⁶⁰ в Судебную коллегия по уголовным делам Верховного Суда РСФСР, и его дело было направлено в суд для рассмотрения в ином составе. 28 июня 1939 года его оправдали за недоказанность предъявленного ему обвинения, в этот же день он был освобожден из-под стражи⁶¹.

В эти предвоенные годы важным событием для смоленского музея, называвшегося тогда Музеем изобразительных искусств имени Н.К. Крупской, куда входил и бывший тенишевский музей «Русская старина», стало пополнение его фондов изделиями, созданными по рисункам Зиновьева, преимущественно, уже после закрытия тенишевских мастерских: по акту № 2 от 7 ноября 1939 года смоленский музей приобрел у художника 29 свирелей, 39 кубышек, рамок и пеналов. К сожалению, большая часть этих изделий пропала во время или после войны.

Интересный момент и, пожалуй, последнее известное нам сведение об Алексее Зиновьеве связано с украинским музыковедом-фольклористом Климентом Квиткой, изучавшим историю распространенной на Смоленщине «парной флейты», называемой также «двойчаткой». О своем приезде в город на Днепре ученый вспоминал: «На постоянной выставке прикладного и декоративного искусства при Смоленском областном музее (в одной усадьбе с художественным отделом этого музея) в 1940 году имелись экземпляры „парных свирелей“. Эскиз, выжигание и роспись художника А.П. Зиновьева (около 1912 года)»⁶².

Услышав в Смоленске рассказы «[...] о замечательном игроце на парной флейте Стратоне Егорове из села Талашкина Смоленского района»⁶³, игру которого, по разным сведениям, высоко ценила Мария Тенишева, Квитка разыскал Зиновьева, чтобы задать ему вопросы о возможных изображениях музыканта. «Я не пожалел времени и обратился к художнику Алексею Прокопьевичу Зиновьеву [...] который [...] жил в Талашкине, работал в художественной мастерской кн. Тенишевой с 1904 года. По разъяснению его оказалось:

1. Ни о каком скульптурном или живописном изображении Стратона А.П. Зиновьеву, близко знавшему художественную жизнь Талашкина, ничего не известно. В частности, не известно о том, чтобы портрет Стратона писал Рерих [...].

2. На воротах Талашкинской усадьбы было не изображение Стратона (Стратон играл лишь на двойчатке), а изображение человека, игравшего на одиночной флейте, – силуэт, вырезанный из толстого железа. Ворота представляли собой соединение горизонтальных и вертикальных брусков в клетку. В переплете были вставлены повторяющиеся силуэты птиц, животных и человека, играющего на дудке. Силуэты имели орнаментальный характер и были вырезаны по рисункам его, Зиновьева. [...] А.П. Зиновьев показывал мне фотографический снимок ворот»⁶⁴.

Конкретная дата кончины Алексея Зиновьева была обнаружена только летом 2018 года. Алексей Прокопьевич скончался на 62-м году жизни, 23 ноября 1941 года, во время немецкой оккупации Смоленска, ставшего ему родным⁶⁵. Дата его смерти была восстановлена более 70 лет тому назад, в 1948 году, по заявлению вдо-

вы Анны Егоровны Зиновьевой, проживавшей тогда в Смоленске в доме под номером 4а на улице Ударников. Сведений о ее дальнейшей судьбе, к сожалению, пока не обнаружено.

Итак, наш небольшой рассказ о жизни талантливого художника подошел к концу. И если теперь Вы заинтересовались наследием Алексея Зиновьева, советуем поехать в Талашкино, точнее во Флёново, и посмотреть выставленные в «Теремке» шедевры давно ушедшей эпохи так называемого национального романтизма. А если Вы будете в столице, обязательно сходите на выставку «Русский стиль» в Музее декоративно-прикладного и народного искусства, расположенном на Делегатской улице, чтобы насладиться изделиями удивительной красоты, изготовленными более ста лет тому назад в Талашкине!

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Зиновьев писал свое отчество «Прокопьевич» – см., например, его личную подпись на обороте опубликованной в данной статье фотографии. В литературе, однако, до недавнего времени встречалось исключительно написание «Прокофьевич». Для более полной информации о документальных источниках в местах без их указания см.: Озер Д. Талашкино. Деревянные изделия мастерских кн. М. Кл. Тенишевой. – М., 2016. С. 172–215, 384–565.
2. *Исаев П.Н.* Строгановка. 1825–1918: биографический словарь. Т. 2. – М.: Лабиринт, 2007 (далее – *Исаев*). С. 161. Все даты до 1 февраля 1918 г. указываются по старому стилю.
3. В «Общ[ем] алфавит[е] жителей гор. Москвы», опубликованном в издании А.С. Суворина «Вся Москва Адресная и справочная книга на 1900 год» (М., 1900. С. 120) имеется следующая запись: «Зиновьев – Ал-ей Прокоф. Петровка, д. Обидиной». В изданиях справочника на 1901–1904 гг., то есть фактически до переезда Зиновьева в Талашкино, запись больше не встречается. Доказать, что это одна и та же персона, к сожалению, не представляется возможным, но как бы то ни было, любопытно отметить, что именно на углу Петровки и Столешникова переулка находился с 1903 по 1906 гг. магазин «Родник».
4. 10 июля 1938 г. Зиновьев, давая показания, упомянул о своей сестре (в одном месте сестра названа Верой, в другом Марией, какое имя правильное – неизвестно), по мужу Лебедевой, работавшей в одном из московских театров. Ее дочь, племянница Алексея Валентина Николаевна Лебедева, была актрисой в детском театре. Архив Управления ФСБ РФ по Смоленской области (далее – АУФСБ СО). Ф. 1. Архивное уголовное дело (далее – АУД) №3284-С. Л. 15, 24.
5. *Исаев*. С. 161.
6. Личное дело учащегося Строгановского училища А.П. Зиновьева // Российский государственный архив литературы и искусства (далее – РГАЛИ). Ф. 677. Оп. 1. Д. 3352. Л. 1–8.
7. Все документы в статье приводятся в оригинальном написании.
8. Копия диплома. Зиновьев А.П. // Центральный государственный архив города Москвы. Центр хранения документов до 1917 г. (далее – ЦГА Москвы). Ф. 376. Оп. 1. Д. 1443. Л. 3–3 об.
9. Скрыбин К.М. Письмо Журавлевой Л.С. от 10.12.1968 // Государственный архив Смоленской области (далее – ГАСО). Ф. Р-2904. Оп. 1. Д. 91. Л. 3-3 об.
10. *Тенишева М.К.* Впечатления моей жизни (далее – *Тенишева*). Париж: Изд. Рус. ист.-генеалог. общества во Франции, 1933. С. 356.
11. Копия удостоверения, написанная, предположительно, рукой А. Зиновьева, и перепечатанный на бланке «М. Н. П. Директор Смоленского Среднего строительного технического училища» экземпляр, оба документа без даты и подписей // ГАСО. Ф. Р-166. Оп. 1. Д. 1. Л. 39 об., 40.
12. Скрыбин К.М. Письмо Журавлевой Л. С. от 23.02.1969 г. // ГАСО. Ф. Р-2904. Оп. 1. Д. 91. Л. 4–5.
13. *Тенишева*. С. 357.

14. Эскиз А. Зиновьева. Картон, акварель, карандаш графитный, тушь, карандаш цветной. Размер 16,3х20 см. ВМДПНИ КП-33149 ГН // Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Москва.
15. ЦГА Москвы. Ф. 376. Оп. 1. Д. 1443. Л. 2.
16. Там же. Л. 5, 7.
17. ГАСО. Ф. 1. Оп. 8. Д. 679. Л. 1.
18. Там же. Л. 3.
19. Там же. Л. 4.
20. Там же. Л. 1.
21. Показания обвиняемого Зиновьева А.П. // АУФСБ СО. Ф. 1. АУД. № 3284-С. Л. 24.
22. Собрание И.А. Авалова, Москва.
23. Каталог выставки произведений графических искусств русских и иностранных художников [Галерея Лемерсье], октябрь 1913. М., 1913. С. 6.
24. Акватинта – способ гравирования на металле. Каталог выставки акварелей, рисунков и графики русских художников. Галерея Лемерсье, март-апрель 1914. – М., [1914]. С. 10–11.
25. Удостоверение, выдано 9 октября 1918 г. Советом Смоленского женского епархиального училища // ГАСО. Ф. Р-166. Оп. 1. Д. 1. Лист не нумерован.
26. Архивная справка // Смоленский государственный музей-заповедник. Документальный фонд.
27. Сводный каталог культурных ценностей, похищенных и утраченных в период Второй мировой войны. Том 7 (в двух книгах). Смоленский государственный музей-заповедник. – М., 2005. Книга 1, № 1423.
28. ГАСО. Ф. Р-166. Оп. 1. Д. 2. Листы не нумерованы.
29. ГАСО. Ф. Р-166. Оп. 1. Д. 1. Л. 14.
30. Там же. Л. 39.
31. Там же. Л. 32.
32. Там же. Л. 54.
33. Там же. Лист не нумерован.
34. Там же. Л. 76.
35. Там же. Л. 36.
36. Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932): справочник. – СПб., 1992. С. 271.
37. Осокин В.Н., Рыбченков Б.Ф., Чаплин А.П., Федоров В.В. Художники земли смоленской (далее – Рыбченков). – Л., 1967. С. 60.
38. ЦГА Москвы. Ф. 376. Оп. 1. Д. 1443. Л. 1.
39. Там же. Л. 8.
40. Послужной список А.П. Зиновьева // ГАСО. Ф. Р-78. Оп. 1лд. Д. 725.
41. Рыбченков. С. 64.
42. Там же. № 1415.
43. Запись акта о заключении брака Зиновьева Алексея и Слесаревой Анны №200 от 01.09.1922 г. по г. Смоленску // Ответ Главного управления ЗАГС Смоленской области редакции журнала «Край Смоленский», исходящий №1540 от 10.10.2018 г. (далее – ЗАГС Смоленска). В 1938 г. Зиновьев сообщил, что его жена была домохозяйкой // АУФСБ СО. Ф. 1. АУД. № 3284-С. Л. 5.
44. Запись акта о рождении Зиновьева Игоря №2417 от 29.11.1923 г. по г. Смоленску // ЗАГС Смоленска.
45. ГАСО. Ф. Р-166. Оп. 1. Д. 3. Листы не нумерованы.
46. ГАСО. Ф. Р-166. Оп. 1. Д. 6; Д. 33. Листы не нумерованы.
47. ГАСО. Ф. Р-166. Оп. 1. Д. 6. Лист не нумерован.
48. ГАСО. Ф. Р-166. Оп. 1. Д. 32. Лист не нумерован.
49. ГАСО. Ф. Р-166. Оп. 1. Д. 33. Лист не нумерован.

50. ГАСО. Ф. Р-166. Оп. 1. Д. 6; Д. 33. Лист не нумерован.
51. Анкета члена АХР А.П. Зиновьева от 22.12.1926 г. и от 18.01.1927 г. // РГАЛИ. Ф. 2941. Оп. 1. Д. 233. Л. 45; Д. 253. Л. 25.
52. ГАСО. Ф. Р-453. Оп. 1. Д. 235. Л. 6.
53. ГАСО. Ф. Р-453. Оп. 1. Д. 235. Л. 31; Д. 228. Л. 13.
54. ГАСО. Ф. Р-453. Оп. 1. Д. 188. Л. 11029.
55. Каталог выставки картин Смоленского филиала АХР. Смоленск, [предположительно] 1929. Без нумерации.
56. Анкета арестованного // АУФСБ СО. Ф. 1. АУД. №3284-С. Л. 5.
57. Справка на арест Зиновьева А.П. // АУФСБ СО. Ф. 1. АУД. № 3284-С. Л. 68 об.
58. Приговор // АУФСБ СО. Ф. 1. АУД. № 3284-С. Л. 68–68 об.
59. Запись акта о смерти Зиновьева Игоря Алексеевича №873 от 03.04.1939 г. по г. Смоленску // ЗАГС Смоленска.
60. Приговор // АУФСБ СО. Ф. 1. АУД. №3284-С. Л. 73.
61. Приговор // АУФСБ СО. Ф. 1. АУД. №3284-С. Л. 89, 89 об., 91.
62. *Квитка К.В.* Избранные труды в двух томах. – М., 1973. Т. 1. С. 220.
63. Там же. С. 232.
64. Там же. С. 234–245. Изображение, предположительно, этих же ворот опубликовано в книге: *Журавлева Л.С.* Талашкино. – Смоленск, 2003. С. 135. Местонахождение фотографии, к сожалению, неизвестно.
65. Восстановленная запись акта о смерти Зиновьева Алексея Прокофьевича № 52 от 11.12.1948 г. по г. Смоленску // ЗАГС Смоленска.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Журавлева Л.С.* Коллекция работ А.П. Зиновьева в собраниях Смоленского музея-заповедника и Музея народного искусства в Москве // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1982. С. 469–477.
2. *Нарвойт К.Ю.* Русский стиль в собрании ВМДПНИ. Московский кустарный музей и художественные центры // Русский стиль в собрании ВМДПНИ: альбом-каталог. – М., 2015. С. 16–18, 94–142.
3. *Озер Д.* Талашкино. Деревянные изделия мастерских кн. М. Кл. Тенишевой. – М., 2016.
4. *Прохоров Н.Г., Исаченко Т.В.* Алексей Прокофьевич Зиновьев – художник русского стиля // Антиквариат. № 6 (28). Июнь 2005. С. 48–53.
5. *Рерих Н.К., Маковский С.К.* Талашкино. Изделия мастерских кн. М.Кл. Тенишевой. – СПб.: Содружество, 1905. С. 54–55.

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКА АЛЕКСАНДРА ВАСИЛЬЕВИЧА ЛОЖКИНА

Творчество художника-графика Александра Васильевича Ложкина ранее никогда не становилась предметом специального исследования. Предлагаемая статья – это краткое изложение результатов многолетней научно-исследовательской работы по возвращению имени и введению творчества А.В. Ложкина в художественно-научный оборот.

Сведения о жизни и творчестве Ложкина, которые будут изложены в настоящей статье, основываются на материалах, хранящихся в РГАЛИ, ГАРФ, РГБ, устных воспоминаниях жены художника М.В. Ложкиной (1881–1960), ее племянницы, моей матери М.В. Степановой (1908–1994) и моего отца Степанова Николая Ивановича (1809–1966) (записанных в свое время автором), а также собственных исследований.

Биографические сведения о художнике немногочисленны и отрывочны. Александр Васильевич Ложкин родился 24 августа 1881 года в г. Москве в православной мещанской семье, которая жила на ул. Малая Бронная, в приходе Воскресенской церкви (не сохранилась), где его и крестили.

Отец Василий Михайлович Ложкин, мещанин, артельщик на фабрике красок «Франк и Ко», иконостасный ответственный. Мать, Агафья Михайловна Михайлова, крестьянка (г. Воскресенск, Коломенского уезда Московской губернии) [3, 4, 6].

А. Ложкин учился (государственный стипендиат) в Строгановском центральном художественно-промышленном училище технического рисования (далее Строгановское училище) с 1895 года по 1901 год (илл.1).

Годы учебы Ложкина в Строгановском училище и становление его, как художника-графика, пришлось на период, когда в 1896 году пост директора Училища занял Н.В. Глоба (1859–1941). Это был педагог-реформатор и талантливый организатор, на время директорства которого приходится пора расцвета Строгановского училища дореволюционного периода. Глоба сумел интегрировать вверенное ему учебное заведение в реальный художественный процесс: изделия учащихся экспонировались на внутри российских и международных выставках, в училище организовывались конкурсы с привлечением владельцев крупных художественно-промышленных мануфактур, которые отбирали и премировали лучшие учебные проекты с перспективой запуска их в массовое производство [1].

Благодаря его инициативе в стенах Строгановского училища появились Ф.О. Шехтель, И.В. Жолтовский, Д.П. Сухов, преподававшие проектные дисциплины, а также Л.Н. Кекушев, С.В. Ноаковский и Н.С. Курдюков, сменившие в 1899 году С.У. Соловьева в роли преподавателей «Истории стилей» и «Истории архитектуры».

Являясь горячим приверженцем русского стиля Н.В. Глоба приложил все силы к тому, чтобы поиски национально-выразительных форм обрели в Строгановском училище твердую научную основу. По Уставу 1902 года в училище было введено преподавание истории искусств как отдельной дисциплины [1].

Преподавателем стал Ноаковский, состоявший также в должности хранителя музея и библиотеки Училища. Практически все авторы воспоминаний, касающихся жизни Строгановского училища в начале XX века, подчеркивали незаурядный педагогический талант Ноаковского, который сопровождал свои лекции быстрыми, но удивительно точными и подробными рисунками, которые он выполнял мелом на доске. Ноаковский был в то время одним из крупнейших в русском искусстве мастеров архитектурного рисунка [1]. Подобно Л.М. Браиловскому, он представлял особый тип художника-исследователя, несхожий с привычным для XIX столетия образом академического ученого или энтузиаста-археолога [1].

Ложкин учился на графическом отделении Училища. Уже там он начал выполнять работы, посвященные архитектуре и быту старой Москвы, Костромы и других русских городов.

В частном собрании сохранился студенческий рисунок Ложкина, изображающий неизвестный монастырь, почти в точности повторяющий импровизацию С.В. Ноаковского.

Заинтересованность Ложкина в изучении архитектурных и орнаментальных стилей подтверждает его письмо от 10.11.1914 г., хранящееся в РГАЛИ и адресованное известному русскому антиквару-букинисту, члену Московского bibliографического кружка П.П. Шибанову [2]. В этом письме художник просит выслать ему для просмотра старые и новые периодические каталоги антикварных книг по вопросам археологии, истории русского искусства, нумизматики и истории с указанием своего адреса проживания в Москве: Большая Грузинская, д. 32 [3, 4, 6]. Указанный особняк сохранился.

В 1900–1912 годах Ложкин работал художником в Московском филиале ювелирной фирмы К. Фаберже, где выполнял эскизы изделий. Это подтверждают опубликованные документы по истории фирмы. В списке её художников, составленном в 1919 году главным мастером Франсом Бирнбаумом, А.В. Ложкин указан как сотрудник. Об этом написано в книге В.В. Скурлова «История фирмы Фаберже» (СПб, 1993) [5].

Общественно значимым было участие Ложкина в работе совместно с другими известными русскими художниками в патриотическом проекте «Великая война в образах и картинах» (1914–1917 гг.), освещавшем ход событий первой мировой войны [7]. Помимо общего высоко художественного оформления издания, им было



Ил. 1. Ложкин А.В. Студент Строгановского училища. Фото. Начало XX в.

выполнено несколько рисунков. Издание Д.Я. Маковского было выполнено под редакцией Ивана Лазаревского (XIV выпуск) и отпечатано в типографии А.И. Мамонтова в Москве [7]. Ложкиным были исполнены следующие рисунки для IV выпуска издания:

1. Кубанец. Обложка;
2. Дом галицийского крестьянина и в галицийской деревне;
3. Галичанка.

Работа Ложкина по художественному оформлению этого издания помогла ему в сотрудничестве в качестве редактора в иллюстрированном художественно-литературном и юмористическом еженедельном журнале «Искры». Он был приложением к газете «Русское слово» (СПб., 1900–1917 годы. Издатель И.Д. Сытин). Его участие в указанном журнале подтверждается письмом художника, хранящимся в РГАЛИ, к писателю и журналисту С.С. Кундурушкину [2].

Особо заслуживает упоминания прекрасная работа мастера, выполненная в 1909 году, возможно в преддверии готовящейся постановки в Большом театре в 1912 году оперы М.П. Мусоргского «Хованщина». Этот эскиз костюмов танцовщиц князя Хованского (илл. 2), хранится в Музее театрального искусства им. А.А. Бахрушина в фонде Ф.Ф. Федоровского, друга и однокашника Ложкина. Рисунок выполнен в лучших традициях русского искусства «Серебряного века».

Близостью Ложкина как художника, к театральной среде, можно отнести мастерски выполненный силуэт к драме М.Ю. Лермонтова «Маскарад» (Нина и Арбенин), ГТГ и недавно выставленный для аукционной продажи его эскизный рисунок к поэме А.С. Пушкина «Евгений Онегин» со сценой в усадебном парке.

В дореволюционный период Ложкиным было выполнено большое количество графических работ, связанных с архитектурой старых уголков Москвы, других русских городов, жанровых рисунков ушедшей эпохи. Эти работы мне, юноше, не раз приходилось видеть в московской квартире художника, на стенах которой они были размещены. Характерно для работ этой серии то, что в небе, как правило художником изображаются птицы: голуби, вороны и галки, неизменные спутники города. Кстати, эта деталь, из числа других, помогает атрибутировать работы мастера.

В начале XX века мастером были написаны три замечательных одноименных акварельных рисунка «Иверская часовня у Воскресенских ворот Кремля»: в ГТГ (ранее бывший в собрании А. Хаммера), в Музее Москвы (Илл. 3) и третий находится в частном собрании.

Они различаются цветовой палитрой, разным сочетанием и размещением на рисунке стаффажных фигур го-



Илл. 3. Ложкин А.В. Дама и кавалер. Бум., кремовая, кисть, заливка. 21 x 17,2. 1918. ГТГ. Дар А.А.Сидорова. 1969 г.

рожан. На указанных рисунках показан, очевидно, праздничный день «Вербное Воскресение».

Третий вариант этой работы был продан на аукционе в галерее Леонида Шишкина в Москве в июне 2013 года, а также интересный архитектурный пейзаж «Главный дом усадьбы князя Н.С. Гагарина на Новинском бульваре Москвы». Это – ценный в стиле ампир и построенный по проекту О.И. Бове образец гражданской архитектуры послепожарной. К сожалению, во время Великой отечественной войны в 1941 году он был разрушен в следствие попадания авиационной бомбы.

Существует акварельный рисунок первой половины XIX века, изображающий семью хозяина усадьбы в гостиной этого дома. Указанный дом, как примечательный образец городской усадебной архитектуры столицы был зафиксирован и изображен на многочисленных фотографиях и рисунках, в том числе с акварели Ложкина.

К московской серии относиться и акварель, написанная в начале прошлого века, и изображающая один из самых красивых храмов столицы в стиле нарышкинского барокко, «Церковь Воскресения в Кадашах» («Московская свеча») (илл. 4).

Обследование района Зарядье, где расположена эта Церковь (2-й Кадашевский переулок, д. 7), проведенное автором статьи показало, что окружающий храм городской пейзаж, изображенный художником, за минувшее столетие практически не изменился. Это очень удивительно!

Интересен рисунок Ложкина, запечатлевший городской пейзаж «В провинции времен Николая I» («Торговая площадь в городе Костроме» – атрибуция автора – С.К.), хранящийся в Пермской государственной художественной галерее (ПГХГ) (илл. 5). В этой работе сочетается изображение архитектуры губернского центра с жанровой сценкой двух персонажей из произведений классиков русской литературы. В составе графики этого музея указанный рисунок был представлен в 2008 году на выставке в Школе акварели С. Андрияки. Увиденный рисунок послужил поводом заняться поиском работ Ложкина в музейных и частных собраниях и исследованием его жизни и творчества.

Из Фонда И.Н. Кнебеля известным искусствоведом и коллекционером графики А.А. Сидоровым были переданы в ГМИИ им. А.С. Пушкина 10 рисунков, выполненных Ложкиным тушью. Это иллюстрации к сборнику детской литературы, написанной Е.Н. Опочининым, популярным в свое время историческим писателем.

В музее Хиллвуд (США, Вашингтон), одном из самых крупных собраний русского искусства за рубежом, хранятся несколько высококлассных графических работ Ложкина, в том числе городские пейзажи Москвы XVII в. [8]. Их отличает хорошее знание художником столичного быта, архитектуры города, красивая цветовая гамма (илл. 6).

В Швейцарии, до 2018 года, в частном владении находились две первоклассные акварели Ложкина начала прошлого века. Это «Рождественский собор Богородице Рождественского монастыря в Москве» и «Церковь Успения Пресвятой Богородицы на Покровке» (илл. 7).

Особенно восхищался Ложкин Покровской церковью, которая была выстроена на средства жителей слободы котельников в самом конце XVII века. Здание было одним из самых значительных и оригинальных по художественным достоинствам и характеру композиционного решения сооружений московского барокко. Она была поднята на высоком подклете и окружена открытой галереей-папертью на аркаде. состояла из собственно храма и пониженных симметричных

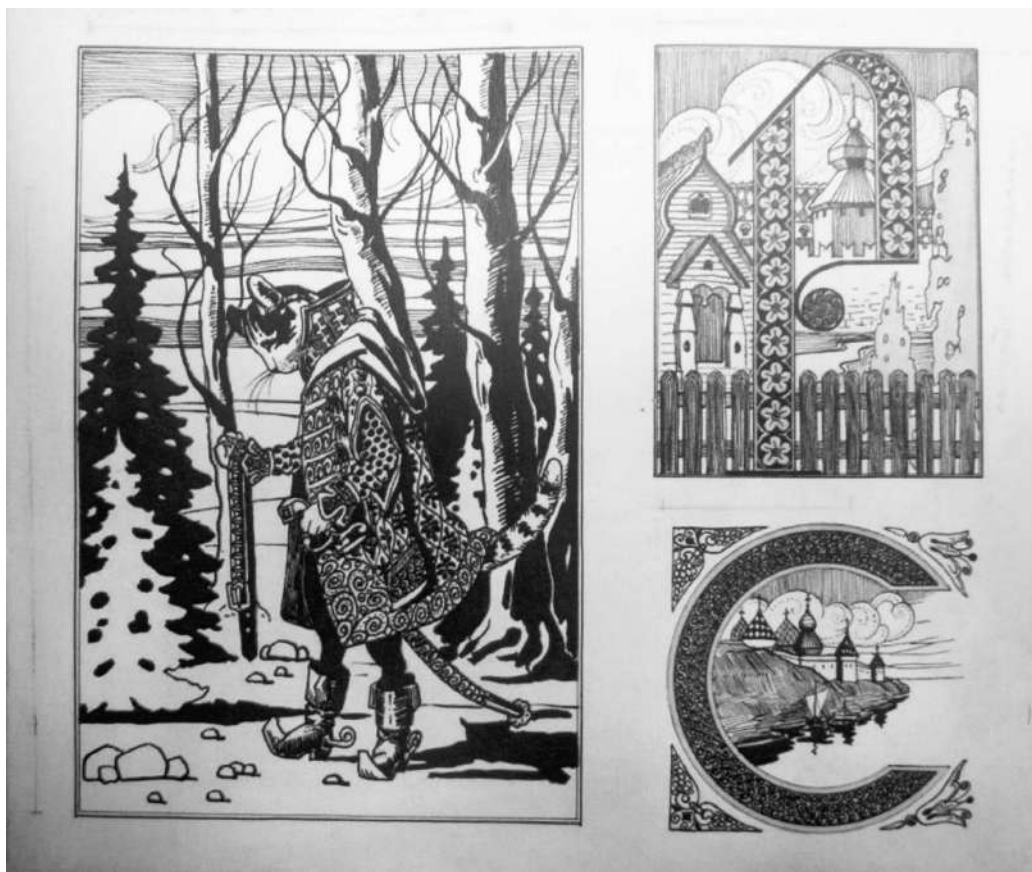
объемов абсида и притвора. Успенская церковь представляла собой восьмерик на двухсветном четверике, завершенный главкой на граненом барабане, апсида и притвор–низкие односветные четверики, несущие световые восьмерики с главками на барабанах. Стремление зодчего (резчика) Петра Потапова придать необычный для русской архитектуры постройке черты традиционности проявилось в размещении на углах четверика храма четырех дополнительных малых главок, образующих вместе с завершением восьмерика образ более привычного пятиглавия, а также в сооружении с западной стороны паперти высокой трехъярусной колокольни. По сторонам колокольни располагались две широкие лестницы: северная была обращена к палатам старосты и вкладчика храма, купца Ивана Матвеевича Сверчкова, палаты которого сохранились вблизи церкви до настоящего времени, в переулке, носящем его фамилию. Вторая, южная лестница колокольни выходила на красную линию улицы Покровка. Насыщенный белокаменный декор здания, выполненный с применением почти всех наиболее часто встречающихся приемов и форм московского барокко (гребни над восьмериками приделов, пучки угловых колонок, обрамления окон и дверных проемов с фигурными навершиями), дополняли ризалиты с декоративными балкончиками, размещенными по сторонам восьмерика, и невысокие шатры с главками, поставленные в основании центрального шатра колокольни.

Василий Иванович Баженов считал Успенскую церковь одним из красивейших зданий в Москве и ярко национальным творением. Он говорил, что церковь Успения «больше обольстит имущего вкус, ибо созиждена по единому благоволению строителя», отмечая тем самым необыкновенную целостность и многосложность ее облика. Восхищался Успенской церковью и архитектор Варфоломей Растрелли (Бартоломео Франческо). По мнению специалистов, она вдохновила его на создание Смольного собора в Петербурге – «наиболее русского» из всех произведений архитектора, по выражению Игоря Грабаря. Даже Наполеон был восхищен Успенской церковью. Сохранилась легенда о том, что он распорядился приставить к зданию особый караул охранять ее от пожара и мародерства. И, в результате, она не пострадала. К сожалению, храм, устоявший в период французской оккупации 1812 года, в 1936 году по приказу Руководителя разработки генерального плана реконструкции Москвы Лазаря Кагановича был разобран.

Столь пространное описание истории создания и архитектуры Успенской церкви на Покровке сделано для того, чтобы признать высокое знание Ложкиным особенностям архитектуры старой Москвы, усвоенное в стенах Строгановского училища. При исследовании творческого наследия художника, автор статьи всегда сравнивал ныне существующие или отображенные на фото здания с изображениями на рисунках мастера. И они всегда совпадают или близки. Даже, архитектура Москвы XVII века, и бытовые элементы эпохи, изображенные в его работах, показывают хорошие исторические знания и высокое мастерство художественного отображения.

В описываемый период художник плодотворно сотрудничал с книгоиздательством И.Н. Кнебеля и исполнил иллюстрации к книгам детской писательницы Р.А. Кудашевой (РК) (1878–1964), автора слов известной песенки «В лесу родилась ёлочка...». Ложкин был знаком с поэтессой, их объединяла совместная работа и долготлетняя дружба. Могила Раисы Адамовны находится на Пятницком кладбище Москвы. Рядом похоронены ее родители: отец Адам Иосифович Гедройц (1844–1899),

надворный советник, чиновник Московского почтамта и мать Софья Семеновна Гедройц (урожденная Холмогорова). Раиса Адамовна была дважды удостоена княжеского титула: по рождению Гедройц от своего отца, а по замужеству Кудашева. Но в советское время она это скрывала, боясь для себя жизненных осложнений. Работала долгие годы в библиотеке и только в 1950-х годах стала известной людям как детская поэтесса, была принята в члены Союза писателей СССР.



Ил. 6. Ложкин А.В. Иллюстрация к «Сборнику детских народных песен, стихов, прибауток и пр.»
Соч. Е.Н. Опочинина. Изд. И.Н. Кнебеля. Бум. тонированная, тушь, перо. 30x43. 1913.
ГМИИ им. А.С. Пушкина. Дар А.А.Сидорова. 1969 г.

Некоторые дореволюционные книжные издания совместной работы двух авторов, Кудашевой и Ложкина вышли в издательстве Кнебеля:

- «Колыбельные песенки» Текст, 1908;
- «Приход зимы. Беда петушка». Текст, 1910;
- «Как шалили Павлик с Неточкой», 1911.

В настоящее время некоторые из этих изданий И.Н. Кнебеля с иллюстрациями Ложкина выпускаются интернет-издательствами «Лабиринт», «Астрель» детские книжки: «Вешние зорьки», «Колыбельные песенки», «Снегурка», «Снеговик» и др.

После Октябрьской революции Ложкин совместно с художником Ф.Ф. Федоровским и другими художниками участвовал в художественном оформлении государственных, революционных праздников и партийных собраний в Большом театре СССР, военных и физкультурных парадов на Красной площади Москвы. Сведения были получены от жены Ложкина. Эскизы и наброски работ художника к указанным мероприятиям пока не обнаружены.

Особо значимым для А. В. Ложкина было его участие в подготовке графических работ для выставки в ГИМ, посвященной 100-летию гибели А.С. Пушкина (1937). Сохранилось тринадцать работ художника, связанных с указанной темой. Эти работы находятся в фондах оригинальной графики: три работы в Пушкинском заповеднике (илл. 8); пять рисунков в ГЛИМ им. В.И. Даля (илл. 9); три рисунка в ВПМ (Петербург), и два в упомянутом музее Хиллвуд [8].

В представленной работе из мемориального музея «Михайловское» изображен памятник на могиле А.С. Пушкина у абсиды Успенского собора Святогорского монастыря.

Упавшие листья у подножия обелиска, наводят светлую грусть, что подчеркивается мастерски подобранной цветовой палитрой рисунка. Венок у памятника, припорошенный снегом, символизирует народную любовь к поэту, пророчески предсказанную поэтом: «...к нему не зарастет народная тропа...».

В работе из ГЛИМ мастерски изображен московский городской пейзаж. Сумрачный зимний день. Тверская улица. Страстная площадь по названию монастыря, постройки и стены которого уже разобраны (1936), осталась пока только колокольня. Памятник А.С. Пушкину, расположенный еще на старом месте, на Тверском бульваре обращен к монастырю. Мимо проходят горожане. Сходный городской пейзаж, находящийся в музее Хиллвуд, был написан Ложкиным в 1930 году. На нем изображены пока еще сохранившиеся монастырские постройки, а за зданием колокольни виден собор Страстной иконы Божией матери.

Надо полагать, что в свое время художник Ложкин был известен в кругу художников и деятелей культуры, и его талант был востребован. Об этом рассказывала его жена. Работы приобретали такие известные люди, как выдающийся искусствовед и коллекционер А.А. Сидоров, главный дирижер ГАБТ Н.С. Голованов, амери-



Илл. 8. Ложкин А.В. Сборник «Великая война в образах и картинах». Обложка четвёртого выпуска. «Кубанец». Печать с акварельного рисунка. 33 x 23. 1914. РФБ

канский «друг» России, бизнесмен Арманд Хаммер и посольская чета США в СССР (1936–1938 года) Джозеф Эдвард Дэвис и Марджори Меривезер Пост. Кстати, автор настоящей статьи знаком с внучкой второго посла США в СССР Марией Грожан, в доме которой висят рисунки Ложкина с изображением углов средневековой Москвы (она профессионально интересуется жизнью и творчеством А.В. Ложкина).

В предвоенный период жизни художник работал в Госкиноиздате, перед Великой отечественной войной стал безработным и испытывал нужду. Графических работ этого периода пока не обнаружено.

5 января 1942 года А.В. Ложкин был необоснованно арестован Управлением НКВД Московской области с обвинением по статье № 58.10., часть 2. «Подготовка и участие в организации, направленной к свержению Советской власти в военное время». [6] Решение следствия: дело прекращено за смертью обвиняемого 11 февраля 1942 года. Место его захоронения не известно. По обращению семьи, А.В. Ложкин был реабилитирован прокуратурой г. Москвы 5 октября 1995 года [9].

Несколько строк о жене художника и родстве с четой Ложкиных. Мария Васильевна Ложкина (1881–1960) была ученицей известного модельера женской одежды Н.П. Ламановой (1861–1941). Ложкина до революции и в период НЭПа имела в Москве свое ателье, а после его национализации работала в костюмерных мастерских московских театров. В замужестве с Ложкиным была четверть века. Репрессиям не подвергалась.

Александр Васильевич Ложкин был шафером отца автора статьи – Степанова Николая Ивановича на обряде венчания (1936) в Москве, в церкви Рождества Богородицы в Путинках на Малой Дмитровке.

Персональных выставок работ художника в СССР, России и зарубежных странах никогда не проводилось и публикаций о его жизни и творчестве не издавалось. На долгие он был забыт, хотя многие его графические работы хранятся в фондах упомянутых музеев.

Автором статьи в последние годы были подготовлены публикации о жизни и творчестве Ложкина в журнале «Русский ювелир» «Московском журнале», журнале «Мир музея», проведены презентации на различных площадках. В 2018 году написана и в 2019 году издательством «Курс» выпущена книга о жизни и творчестве А.В. Ложкина. 1 марта 2020 года обществом «Мемориал» на стене подъезда дома, где жил художник (Долгоруковская улица, 35) был установлен памятный знак «Последний адрес». На первом этаже, на внутренней стене подъезда установлен планшет с краткой биографической справкой о Ложкине, цветными репродукциями основных работ художника и пояснениями к ним.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ДОКУМЕНТОВ:

1. Печёнкин И.Е. Строгановская школа и русская историко-архитектурная наука конца XIX – начала XX в. // Академик императорской Академии художеств Н.В. Глоба и Строгановское училище. Сб. статей. под ред. Т.Л. Астраханцевой. – М.: «ИНДРИК», 2012. С. 93–100.
2. РГАЛИ (выписка). Фонд 561, оп.1, ед. хр.104. Количество листов 2. Номер листа 1. Письмо А.В. Ложкина к П.П. Шибанову (1864–1935) от 10.11.1914 года. Номер листа 2. Письмо А.В. Ложкина к С.С. Кундурушкину (1875–1919) от 18.01.1910 года.
3. РГАЛИ (выписка). Фонд 681, оп.1, ед. хр.1469. Из Личного дела А.В. Ложкина во ВХУТЕМАСЕ (ВХУТЕИИИ). Количество листов 2. Номера листов 1, 2. 1. Заявление о желании заниматься по живописи от 4 октября 1918 года с метрической справкой от 19 сентября 1916 года.

4. РГАЛИ (выписка). 648, оп. 1, ед. хр. 1896. Из личного дела А.В. Ложкина от 11 марта 1932 года. Анкета 3448 к заявлению о принятии на работу художником-декоратором в ГАБТ СССР.
5. Скурлов В.В. История фирмы Фаберже. – Санкт-Петербург, 1993. Стр.17. Список художников и скульпторов Московского отделения фирмы, составленный в 1919 году главным мастером фирмы Фаберже Франсом Бирнбаумом. А.В. Ложкин указан как сотрудник.
6. ГАРФ. Фонд 10035, оп. 1. Дело П-11000, листов 21. Следственное дело о признании А.В. Ложкина виновным по статье 58-10, часть 2 УК РСФСР. Листы 1–20.
Лист 21. Патологоанатомическое заключение от 12 февраля 1942 года по результатам вскрытия о причинах смерти А.В. Ложкина в тюремной областной больнице УНКВД Московской области 11 февраля 1942 года.
7. «Великая война в образах и картинах». РГБ. Издание Д.Я. Маковского, под редакцией Ив. Лазаревского, 1914–1917 года, (выпуски 1–14).
8. Каталог музея «Хиллвуд» (Вашингтон). [http://www. Hillwoodmuseum.org/collection/search?s=Lozhkin](http://www.Hillwoodmuseum.org/collection/search?s=Lozhkin).
9. Справка Прокуратуры г. Москвы от 5 октября 1995 года № 13/7 «О реабилитации А.В. Ложкина».

И.А. Мирлас

ЕВДОКИЯ АНУФРИЕВА – ВЫПУСКНИЦА СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА

Евдокия Михайловна Ануфриева выдающийся художник декоративно-прикладного искусства – она стоит у истоков советского текстиля, является автором сотен рисунков к тканям: муслинам, креп-марокенам, креп-сатинам, фланели, ситцам самого высокого качества.

Ануфриева родилась 8 марта 1904 года в Москве в семье управляющего Интернациональным Театром. Ее отец, Михаил Андреевич, незаконнорожденный сын князя Степана Долгорукова, воспитывался в княжеском доме и получил блестящее образование.

Когда девочке было 3 года, умерла ее мама. После смерти жены отец один воспитывал трех дочерей – Ольгу, Марию и Евдокию. Они жили в семейном особняке недалеко от Петровского парка. Детские годы, проведенные в непосредственной близости у Путевого дворца произвели неизгладимое впечатление на маленькую Евдокию. Долгие прогулки по парку вместе с отцом и сестрами были счастливейшими днями в ее жизни. Любимым и финансово доступным лакомством были кулечки «лома» покупаемые каждую прогулку отцом в магазине при кондитерской фабрике А. Сиу.

Отец много внимания уделял образованию и воспитанию дочерей. Они прекрасно учились, занимались музыкой. Каждый выходной посещали музеи: Музей изящных искусств Александра II, Румянцевский, Третьяковскую галерею, Оружейную палату. Больше всего проявляла интерес к миру искусства Евдокия: в свободное от учебы время она рисовала, моделировала одежду на куклах и слушала рассказы отца об истории искусства и великих художниках прошлого.

В декабре 1917 года Михаил Андреевич вместе со священником Востоковым, с генералами А.А. Брусиловым и А.И. Нелидовым открыли общество укрепления в военной и народной среде православной христианской религии.

Этого было уже достаточно, чтобы отца Евдокии приговорили к расстрелу.

В январе 1918 года приговор должны привести в исполнение. Четырнадцатилетняя Евдокия спасает отца. После этих событий Анофриевы меняют место жительства и скрываются в квартире на Малой Бронной, изменив фамилию на Ануфриевых. Жили бедно. Чтобы выжить и дать достойное образование девочкам, отец берется за любую работу.

В 1919 году Евдокия получает начальное художественное образование, она много экспериментирует в цвете. Примером ей служит живопись М. Врубеля: «рисунок, покрытый особенными цветами», его четкость форм восхищают молодого художника. Первый создатель русского модерна остается для нее навсегда самым дорогим учителем.

В сентябре 1923 года Евдокия поступает во ВХУТЕМАС на текстильный факультет (илл 1). Посещает занятия Л.И. Поповой. Ее учителя – А.И. Куприн, И.И. Машков, Н.М. Крымов, академик Н.Н. Соболев находят у нее яркий колористический дар и творческий темперамент. Тогда же, во время учебы она знакомится со студентом Давидом Мирлас, который учится на отделении монументальной живописи. В мае 1924 года выходит за него замуж и переезжает к мужу в общежитие на Мясницкой.

10 мая 1925 г. в семье Мирлас рождается сын Вацлав.

В 1928 году Евдокия оканчивает ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. В этот же период начинается плодотворная работа Евдокии на комбинате «Красная Роза», на котором она будет трудиться до 1936 года. Участвует



Илл. 1. Евдокия Ануфриева – студентка Строгановского училища. Фотография начала 1920-х годов. Москва. Из собрания семьи Ануфриевых-Мирлас

в первых выставках Ассоциации художников России – «Бытовой Советский текстиль», «Искусство в массы».

Давид Викторович постоянно отправляет жену и сына в Крым на лечение и отдых. Первой сольной поездкой Евдокии Михайловны можно считать 1929 год. Именно этот год с пометой «26 октября» указан на почтовой карточке следующего содержания:

«Дорогие Даня и Славочка!

Погода у нас дождливая и скверная. Выезжаем первого числа. Будем в Москве третьего числа. Эта открытка изображает место, где мы живем. (Открытка. Кореиз. Общий вид. – прим.авт). Крестиком я пометила наш дом отдыха. Приедем наверное утром в 6–8 часов. Если сможешь, встречай. А если нельзя – сами доедем. Целую Вас, Дуся» [1, с. 5].

В декабре 1931 года Евдокия Михайловна становится членом Российской Ассоциации Промышленных Художников (РАПХ).

10 мая 1933 года участвует в Первой Московской выставке тканей.



Илл. 3. Евдокия Ануфриева с сыном Вацлавом. Москва. Фотография первой половины 1930-х гг. Из собрания семьи Ануфриевых-Мирлас

20 мая того же года семья Ануфриевых-Мирлас переезжает в первый кооперативный дом для художников на Масловке (илл. 2), а еще через десять дней Евдокия побеждает в конкурсе Ленинградской Выходной Базы Главлегхлоппром.

Будучи востребованным мастером (илл. 4–5), Евдокия Михайловна всегда остается внимательной и любящей женой и матерью (илл. 3). Пытается разрядить напряженную обстановку, «отогнать» тучи, сгущавшиеся над головой мужа и делает все, чтобы ее муж продолжал творить. Однако гнетущая атмосфера тех лет придавила и их.

28 марта 1938 года Давида Мирлас арестовывают. Их сын, Вацлав Давидович, пишет в своих воспоминаниях: «За отцом пришли ночью: иступленность ударов прикладов, потупленный взгляд управдома и обезумевший от страха дворник. Капитан «имеет проверить документы и произвести обыск». Запахло сапогами: двое в васьильковых фуражках встали у двери, примкнули штыки:

– Так, кто ещё?

– Мужа нет, он в командировке.

– Когда вернется? Поднимите диван, шкаф.

– Послезавтра.

– В открытую дверцу падала швейная машина. Капитан отскочил и выхватил маузер. Я засмеялся. Удар ноги в живот выключил из времени...Когда очнулся- дыбом одеяло, подушки, этюды отца; повсюду краски, одежда, книги.

– Как Мамай прошелся -плакала мама».

Отец приехал на следующий день и сразу в НКВД района. Там ничего не знали. С Лубянки не вернулся. Если бы не пошел, остался жив. План есть план, кого-то взяли вместо него, как это делалось в тридцать восьмом...» [2, с. 15].

Евдокия Михайловна вынуждена перейти работать ткачихой. Ей не разрешают участвовать в выставках. В крошечную двухкомнатную квартирку, на постоянное проживание, для контроля за женой и сыном «врага народа» подселяют чекиста, который пробудет у них до войны.

«Я решительно, абсолютно наивно не понимал, почему все наши друзья, многочисленные папины ученики отвернулись от нас. Никто не здоровался. Выходили мы из подъезда тихо и незаметно, как две серые тени, но все равно кто-нибудь начинал кричать о «гнилой семейке врага народа». Летели камни. Мама всегда закрывала меня собой. Однажды тихо открылась входная дверь. По стенке вползала мама. Тихо пройдя в свою комнату, села на пол, достала из-под кровати папины этюды, прижала к себе и начала целовать. Левый глаз надулся «красно-сизой звездочкой», платье было порвано, на голове и теле ссадины. Она не плакала, даже не морщилась от боли - душевной и физической. Мне стало жутко» [2, с. 25]. Евдокия Михайловна не смотря ни на что, надеется на возвращение мужа. Регулярно носит передачи: теплые вещи, хлеб, консервы. Понимая, что любимая работа – вся его жизнь, и духовная смерть наступит быстрее от ощущения собственной профессиональной пассивности, она большую часть своих скудных средств тратит на краски и кисти и регулярно передает мужу в заключение.

2 декабря 1939 года вступает в МОСХ, в секцию декоративно-прикладного искусства.

В 1939 году при Наркомпросе проводится большая экспедиционная и исследовательская работа по изучению фондов тканей музеев СССР. По поручению А.Н. Косыгина художнику предоставлено право работы в фондах музеев Грузии,

Прибалтики, Украины, Закарпатья, Поволжья. Даже в бесконечных командировках она не забывает о сыне: его жизнь и самочувствие остаются превыше всего. Наверное этим объясняются длинные письма и коротенькие записочки, которые заботливая мама шлет со всех уголков Союза.

«14 августа 1939 год. Киев. Милый и дорогой Славочка! Пишу из Киева. В гостинице устроилась удовлетворительно. Сегодня первый раз работала в музее, сделала четыре зарисовки. Ходила в храм Софии — смотрела древние мозаики, они очень красивые! Была в Печерской Лавре, где находятся все музеи, ходила в подземные ходы. Славуся, купила себе и целлулоидный бокал, и фарфоровую кружечку. Здесь очень много посуды, и в частности, ночных горшочков. Ходила на Владимирскую Горку, где стоит памятник князю Владимиру на берегу Днепра на горе. Киев красивый город, весь утопает в зелени. Думаем здесь быть до 23 числа. Если что-то нужно мне сообщить, пишите по адресу: Киев, Главный почтамт, до востребования Евдокии Михайловне Ануфриевой. Приехали Щетинина и Якушин, и Ярцева со свердловки (Текстильный комбинат им. Свердлова - прим. авт). Славуся, купила несколько открыточек с видом Киева. Как у нас дома Славуся? Не шали, экономь деньги. Кушай сытно, но на сладости и мороженое не трать. Я себя чувствую очень плохо, получила сильный грипп в вагоне. Необыкновенный насморк со слезами. Болит горло. Чувствую что хожу с температурой, но лежать не могу — все работают. Не хватает дня для того чтобы работать и осматривать город, писать дневник. Я буду писать может не очень часто, так как времени не хватает. Привет Леле. Крепко целую тебя, мама» [1, с. 25].

«23 августа 1939. Здравствуй, Славуся. Пишу тебе из Киева последнее письмо. Если у тебя сильно болит глаз, сходи в амбулаторию, не запускай. Купи борной, разведи на стакан одну чайную ложку и промойвай. Если дело обстоит серьезнее, обязательно сходи к врачу. Сегодня в 10 часов вечера уезжаю в Полтаву. Буду писать из Полтавы. Крепко целую, Дуся» [1, с. 25].

Кальки с уникальных тканей и традиционных вышивок, привезенные художницей из командировок, становятся предметом серьезного научного изучения в лаборатории Наркомпроса. Материалы экспедиций пополняют Центральный ассортиментный кабинет при Министерстве легкой промышленности СССР (илл 6).

2 января 1942 года Евдокии Михайловне снится вещий сон, где она узнает о гибели мужа — Давида Викторовича Мирлас.

Во время войны она продолжает вести творческую деятельность: в 1943 году принимает участие в выставках и мероприятиях МОСХа. Заботясь о психологическом здоровье вернувшегося после ранения сына, она в пустой квартире, из кальки и картона создает удивительные по красоте и тонкости выполнения красочные фонари, украшенные флористическими мотивами и сценками из жизни Древней Персии и Японии. Серов, Васильев, Врубель, Иванов, Гейнсборо, Рафаэль, создатели Персидских миниатюр, Хокусай - были ее любимыми авторами. В их четких и хрустальных работах она черпает силы для творения своих собственных шедевров.

В послевоенном 1946 году Ануфриева – участница Всесоюзной выставки текстильного рисунка.

С января 1948 года Евдокия Михайловна заведует художественной мастерской на хлопчато-бумажной фабрике в городе Щелкове. Ей удается создать яркий, творческий коллектив, снабдить фабрику основным оборудованием.

Художественный почерк шелковцев всегда узнаваем: изобретательность рисунка, изощренная техника, выдержанный колорит (илл. 7). Художественное чутье и вкус никогда не изменяют им.

Раз в неделю в мастерской проводится учебный день: рисуют гипсы, натуру, пишут натюрморты. Художники ездят в творческие командировки; мастерская в курсе всех новаций художественного конструирования тканей. Созданные ими работы всегда современны, в духе времени.

3 марта 1953 года умирает Сталин. Тысячи людей безумным потоком масс льются на Красную Площадь, попрощаться с Вождем. В жилых домах происходит что-то невообразимое и с трудом поддающееся восприятию. Кто-то ликует, кто-то скорбит, кто-то находится в прострации от невозможности осознания дальнейшей жизни.

Для Евдокии Михайловны Ануфриевой, заведующей художественной мастерской на Щелковской хлопчато-бумажной фабрике, лауреата международных конкурсов в Турине, Лондоне, и Нью-Йорке, это настоящее пробуждение, уникальная возможность реабилитировать своего мужа, полностью воплотиться в профессии и судьбе сына, вернуть уважение людей и занять должное место в обществе. Она пишет письма Генеральному прокурору, подает прошения. В итоге прокурором города Москвы, государственным советником юстиции 2 класса Б. Белкиным дело о Д. Мирлас закрывается за отсутствием состава преступления.

В 1954 году художнице присвоено звание художника 1-ой категории. Ее философия ежесекундного любования миром во всех его проявлениях была поистине уникальным качеством, а неутомимость и страстная преданность своей профессии не знали границ. Ниже приведенные отрывки писем из различных командировок как нельзя более наглядно демонстрирует это.

«29 июля 1955 год. Тарту.

Добрый день, Слава!

Вот наконец выбралась написать. Поездка наша очень интересная, но и с большими трудностями. Доехали до Таллина хорошо. С трудностями устроились в общежитие. Впечатления о Таллине – конечно очень старинный город двенадцатого века. Еще уцелели постройки, замки, крепости и отдельные костелы, и жилые дома этого века. Но сам город на меня произвел какое-то тягостное впечатление. Узкие, давящие улицы, довольно грязные домики. Да еще и неблагоустроенное общежитие и грязь. Мы попали на эстонский праздник — пятидесятилетие Советской Эстонии. Ездили в парк Кадрiorг, резиденцию Екатерины I и Петра I. Великолепный парк и дворец и маленький, очень светлый домик Петра I на берегу моря. Был певческий праздник. Эстонцы явились в национальных костюмах, а костюмы эти очень разнообразны, и большим хором выступали на берегу моря. Ездили также на праздник – День морского флота. Давали салют с берега на море и корабли пускали ракеты. Зрелище очень красивое. Дальше проехали на паровичок на Пярну. Курорт красивый, очень зеленый городок. Остановились с большими трудностями в доме крестьянина. Ездили в порт и дальше автобусом проехали на Тарту. Ехали 6 часов по очень красивой местности: здесь сосновые роскошные леса. Остановились в гостинице «Астория». Купила тебе шерстяную безрукавку. Надеемся из этой гостиницы перебраться в другую — здесь очень грязно. Как удастся – не знаю. Все гостиницы заняты спортсменами.

Крепко целую, мама. Очевидно пробудем здесь дней 10–12» [1, с. 45].

«25 июля 1957 год.

Здравствуй, Слава! В Казани наша работа приходит к концу. Сегодня прощаемся с персоналом музея и в 5 часов вечера выезжаем на местном пароходе в Чебоксары каютой 2 класса.

Здесь наработали по 27 метров зарисовок, работали как лошади, теперь можем немного отдохнуть. Пробудем в Чебоксарах дней 5. Если удастся достать билет на пароход – поедем пароходом. Числу к 7 августа мы должны быть в Москве....» [1, с. 46].

«13 сентября 1959 года. Тбилиси.

Здравствуй, Слава! Письмо твое получила. Тебе пишу третье письмо. Усиленно работаем в музее, материал очень интересный. Нас приняли очень хорошо в обоих музеях. В музее искусств нам показали Сейер — это те иконы о которых ты мне говорил, большая ценность — все из золота и драгоценных камней. Я уже не говорю о художественной ценности самих икон. Лежит крест золотой с драгоценными камнями царицы Тамары. Ценное украшение сестры жены Грибоедова. Думаем пробыть до семнадцатого в Тбилиси. Нарисуем орнаменты и двинемся на Батуми. Там больше дня не будем, поедем на Сухуми. И в местечко под Адлером. Погода изменилась. Двое суток льет дождь. Температура 21 градус. Сегодня к вечеру как-будто погода разгуливается. Познакомились с русской художницей: она здесь живет с тридцатого года. Завтра в воскресенье собираемся вместе с ней на фуникулере поехать к могиле Грибоедова, а потом к ней, она нас пригласила к себе на обед. Если будет плохая погода, пойдем работать в музей. Стараюсь есть как можно больше фруктов. Виноград плохой. Вкусные персики и груши. Персики дорожают – уже 8 рублей. Яблоки 4 рубля. Виноград 8 рублей. Книг, кроме Ахматовой, ничего нет. Ходили обедать в ресторан: обед обходится в 8 рублей. Вообще жизнь дорогая. Продают здесь плюшевые одеяла по 410 рублей. Шерстяные. Да нет денег. Очень рада, что В.С. выздоровел. Ходил ли ты к врачу? Что же ты не пишешь как питаешься, хватает ли денег. Напиши, еще успеешь авиапочтой. Мама» [1, с. 50].

«Адлер 27 сентября 1959 года.

Здравствуй, Слава! Вчера 26 мы ездили на озеро Рица. Если бы я туда не поехала, я не имела бы представления о Кавказе. Мы в Тбилиси и Батуми наблюдали горы только на горизонте и то не очень большие. С поездкой на голубое озеро и озеро Рица мы заезжали в Гагры, в Пицунду, где храм архитектуры двенадцатого века. О природе нечего и говорить. Ущелья, в них горные реки удивительной прозрачности и чистоты. Все горы покрыты лесом как пушистые шапки. Лес: самшит, платан, красное дерево, сосна. Есть и снежные вершины, пещеры. Природа растет пышным цветом. Это такая красота! Мы ездили в открытой машине, так что все ущелья с их красотой и снежные вершины было видно. Озеро Рица над уровнем моря в 1015 метров высоты. И мы по дороге над ущельями и пропастями с реками поднимались в машине на эту высоту. Правда и эта поездка не обошлась без дождя. Сегодня хороший солнечный день. Пойду на море, правда я немного сожгла руки, придется укрываться. Думаем еще съездить в Красную Поляну. Как живешь и питаешься, хватает ли денег? Здесь жизнь страшно дорогая, готовят очень плохо. Фрукты: персики — 12, яблоки 10–12, виноград 8–12. Передавай привет Леле и всем кто нас любит. Крепко целую, мама. Адлер» [1, с. 55].

В 1961 году за разработку высококачественных рисунков Е.М. Ануфриева награждается значком «Отличник соцсоревнования РСФСР».

Большим творческим стимулом становятся события 12 апреля 1962 года (илл. 8). Художник создает серию эскизов платков: строгая спиральная композиция, яр-



Ил. 7. Евдокия Михайловна в своей художественной мастерской с шелковцами.
Фотография. 1950-е годы. Из собрания семьи Ануфриевых-Мирлас

кий колорит в контрастирующем сочетании тонов – розового с голубым, брусничного с оранжевым, зеленого с красным – создают запредельную фантастичность.

В мае 1963 года на выставке, посвященной С. Есенину, в Государственном литературном музее знатоки и любители по достоинству оценили высокое искусство орнамента, в представленных Е.М. Ануфриевой эскизах платков.

Художники: Павел Львович Бунин, Михаил Шварцман, Яков Виньковецкий, Михаил Кулаков, Е.Лехт, Виталий Недожаров, Геннадий Давыдов, Александр Харитонов; писатели: Борис Вахтин, Павел Гольштейн, Сергей Толстой; актеры: Никандр Ханаев, Маргарита Анастасьева, оперные певицы сестры Держинские, священник о. Д. Дудко, схимонахиня Иоанна Патрикеева — неполный перечень круга друзей Евдокии Михайловны. Одной из самых ее близких по духу и образу мышления подруг была Ия Николаевна Лаптева, жена художника-графика А.М. Лаптева. С ней и со своей сестрой Ольгой (Лелей), Евдокия Михайловна подолгу прогуливалась по Петровскому парку, обсуждая газету «Московский художник», а также выкройки из трофейных номеров «Harpers Bazaar».

Для Евдокии Михайловны была невероятно важна живописность рисунка, его индивидуальность. Необыкновенно звучная колористическая гамма построенная на сочетании цветов. Ее композиционные решения выявляли не только присущее ей как создателю рисунков тканей чувство масштабности, орнаментальное мастерство, но и ясное представление о бытовом назначении вещи. Ее рисунки отличает

«законченность композиционных решений, сочетание геометрического и растительного узора, разнообразие растительных форм, сочность колорита, тонкий четкий контур и тщательная проработка мельчайших деталей» [3, с. 21].

В феврале 1964 года Евдокия Михайловна по болезни оставляет работу на фабрике. 13 октября 1981 года после долгой и продолжительной сердечной болезни она скончалась, оставив после себя «значительный вклад в сохранении и развитии отечественной культуры» [4, с. 93].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Ануфриев-Мирлас В.Д.* Воспоминания. Частный архив. 876 с.
2. *Ануфриева Е.М.* Письма. Архив семьи Ануфриевых-Мирлас. 555 с.
3. *Макаровская Г.А.* Русские шали. – Москва: Советская Россия. 1986.
4. *Ануфриева Т.С.* Династия // Московский журнал. Август 2014.

Е.Г. ТЕЛЯКОВСКИЙ – ПЕДАГОГ И ХУДОЖНИК

Теляковский Евгений Григорьевич родился в Москве 11 февраля 1887 года и до революции жил на ул. Остоженка. Он успешно окончил курс во 2-м Якимановском мужском городском училище, а в 1899 году поступил в Строгановское художественно-промышленное училище. В 1911 году по окончании учебы и командировки в Италию, Теляковский поступает на службу в Торгово-промышленный музей кустарных изделий Московского губернского земства, основанный на средства мецената и купца С.Т. Морозова.

Скажем несколько слов о музее, в котором Теляковский проработал всю свою сознательную жизнь. С 1910 по 1917 годы в его составе находились: «Музей образцов и промыслов»; кооперативный отдел с экономистами и инструкторами; технический отдел; столярно-резная и отделочная мастерские; торговый отдел, который разделялся по группам кустарных промыслов [3, с. 12]. Главными задачами музея были: популяризация изделий кустарных промыслов, пропаганда лучших образцов среди кустарей и улучшение техники производства. Также музей формирует местные и зарубежные выставки, пропагандирующие русское искусство. Со временем Кустарный музей был переименован в Музей народного искусства имени С.Т. Морозова (далее – МНИ), а затем его фонды влились в фонды Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства (ВМДП-НИ). Большой заслугой руководства Кустарного музея стало привлечение в штат дипломированных художников, и Е.Г. Теляковский был одним из них. В музее складывается талантливая группа художников-прикладников, в которую входят, в частности, З.Д. Кашкарова и Б.Н. Ланге (илл. 1).

Из заявления в правление Московского Отделения Союза Художников о приеме в члены союза мы узнаем интересные подробности биографии Е.Г. Теляковского: «С 1911 г. до 1941 года непрерывно работал в Кустарном музее, впоследствии переименованном в Институт Художественной Промышленности в должности старшего художника и заведующего лабораторией. В основном работа заключалась в творческой проработке образцов для кустарных артелей и художественно-технологическом инструктаже на местах производства. Одновременно работал как преподаватель в Моск[овском] Художественно-Промышленном Училище им. Калинина с 1923 года до настоящего времени. Своими работами и руководством



Ил. 1. Художники (слева – направо): А.Г. Доливо-Добровольская, З.Д. Кашкарова, Е.Г. Теляковский, Б.Н. Ланге. Фотография из архива ВМДПНИ

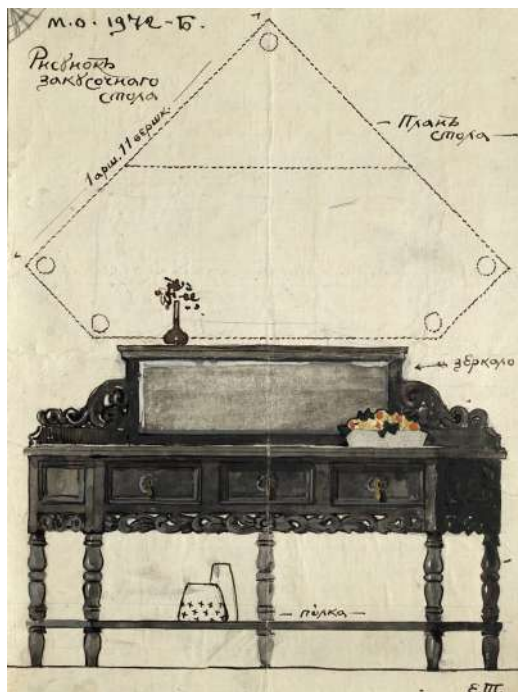
по подготовке участвовал во всех выставках наших и заграничных где показывалась художественная промышленность. На международной выставке в Париже в 1925 году получил золотую и серебряную медали. На международной выставке в Монце-Милане в Италии получил похвальный отзыв» [5, л. 12]. Добавим, что Теляковский выступал не только как художник, но и комплектовал международные выставки. В частности, парижские 1925 и 1937 года, итальянскую 1927, нью-йоркскую в 1938–1939 годов [1, л. 6].

В фондах ВМДПНИ хранятся уникальные эскизы Теляковского, которые условно можно подразделить на четыре группы: игрушки, роспись, мебель и резьба по дереву. До революции вместе с другими художниками музея Евгений Григорьевич боролся с засильем немецких фабричных изделий на русском рынке и пытался возродить традиционные народные промыслы. В 1910-х годах под руководством коллекционера и знатока народной игрушки Н.Д. Бартрама, также работавшего в Кустарном музее, Теляковский создает образцы игрушек «Солдатык с барабаном» и «Хоровод» в виде резных деревянных фигурок девушек в сарафанах и кокошниках. Интересны эскизы подвижных игрушек 1920-1930-х годов: «Лодка» с четырьмя гребцами, «Запряжка» с конем и ездоком, «Утка», «Автобус». Один из эскизов игрушки «Автобус» (правая сторона) выполнен довольно натуралистично. Он имеет номер «6» и подписи остановок: Каланчевская площадь, Красные ворота, Совет-

ская площадь, Петровский двор. На эскизах стоят печати с аббревиатурой ЦКМ (Центральный Кустарный музей) и ЦНОПС (Центральная научно-показательная опытная станция), ставшая правопреемницей ЦКМ. В фонде дерева хранятся также игрушки с движущимися руками, созданные по эскизам Е.Г. Теляковского: «Баба в белом полубубке» (илл. 2), «Мальчик», «Пионерка» и т.п. Наваяны народной резьбой и глиняной игрушкой рисунки елочных украшений первой половины XX века: «Лошадка», «Жар-птица», «Птица Синрин», «Петушок», «Солнце» и т.п.

В 1929 году Е.Г. Теляковский вступает в члены Ассоциации художников революции. Образованная в 1922 году, Ассоциация заявила свое творческое кредо: «Наш гражданский долг перед человечеством – художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве. Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, рабочих, крестьянство, деятелей революции и героев труда. Мы дадим действительную картину событий, а не абстрактные измышления, дискредитирующие нашу революцию перед лицом мирового пролетариата» [Цит. по: 2, с. 39]. Работы АХРовца Теляковского, хранящиеся в ВМДПНИ, стали плодом масштабного эксперимента Кустарного музея по соединению традиционного народного творчества с сюжетами и темами, среди которых герои нового времени и новые символы (красная звезда, серп, молот и т.п.). Новые веяния хорошо видны в эскизах росписи Е.Г. Теляковского. Например, на металлическом подносе «Частушки» (илл. 3) изображен венок, в который вплетены белые ленты с революционными четверостишиями. Одна из шестнадцати частушек ярко характеризует дух времени: «Не ходи, Матреш, к попу, / Мы теперь не дети, / А влюбилась в кого, / Распишись в Совете»¹. Работа попала в музей после парижской выставки 1925 года, о чем свидетельствует запись в книге поступления МНИ. У второго подноса по эскизу Теляковского (1920-х годов) в обрамлении венка из красных цветов и веток листьев, напоминающих крестьянскую роспись по дереву, в центре зеркала изображен сноп пшеницы и серп. На лентах венка надпись: «рабочий крестьянину серп, крестьянин рабочему хлеб».

Тематическим разнообразием отличаются предметы из папье-маше, расписанные по эскизам Теляковского. Дореволюционные сюжеты росписей были обращены к русской истории и литературе: «Король Гвидон» и «Поход на Рязань» 1910-х годов, «Царь и Великий князь Михаил Федорович Романов» и «Войско великого князя Владимира» 1913-го года. Здесь прекрасно видно, что художник



Ил. 5. Теляковский Е.Г. Рисунок закусочного стола. 1910-е гг. Бумага, карандаш, тушь, акварель. ВМДПНИ

вдохновлялся русской иконописью, лубочной картинкой, книжной миниатюрой. После революции появляются совершенно иные сюжеты: коробочка «Пионер-барabanщик» (1925) (илл. 7), платочница с красноармейцем на коне (до 1925 года), туес с крышкой с изображением красных кавалеристов и поверженных белых (1925) (илл. 4). Отметим, что последние два предмета созданы в стиле северодвинской и хохломской росписи.

В фонде ВМДПНИ находится около двадцати эскизов Теляковского – предметов мебели 1910-х годов. Это серванты, книжные шкафы, диваны, кресла и стулья. Оригинальным, на наш взгляд, является рисунок закусочного стола (илл. 5) с точеными ножками, зеркалом и выдвигаемыми ящиками, украшенного резьбой. Теляковский создал ряд эскизов резьбы для коробок (илл. 6), шкатулок, ножей для бумаги и т.п. В музее под руководством Е.Г. Теляковского трудился мастер-токарь по дереву Бабенской артели Кольванов, богородский резчик по дереву и скульптор И.К. Стулов, кудринский резчик по дереву Василий Петрович Ворносков с сыновьями [1, л. 4]. В 1908 году он стал первым в России кустарем, получившим право на персональную выставку, устроенную в Московском Кустарном музее по инициативе С.Т. Морозова. Это высшая оценка не только резчика, но и его педагога.

Действительно, Е.Г. Теляковский был не только автором «образцовых» предметов декоративно-прикладного искусства, но образцовым педагогом, отдавая все свое время и силы ученикам. В работе Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП), организованного на базе Кустарного музея в 1932 году, Теляковский принимал самое активное участие, возглавив лабораторию, объединившую художников резьбы и росписи по дереву, лаковой живописи на металле и папье-маше, резьбы по кости и обработке металла. Особым его вниманием пользовались иконописцы Палеха, Мстеры и Холуя. В.М. Вишневская упоминает любопытный факт: в 1922 году к Теляковскому приезжал за советом палехский иконописец И.И. Голиков. Евгений Григорьевич заинтересовывает его работой федоскинских миниатюристов. Они вместе пробуют расписать несколько предметов из папье-маше, обсуждают тематику палехских миниатюр [1, л. 4].

В архиве музея хранится документ, проливающий свет на то, как технически проходила работа наставников [4, лл. 1–2]. В 1937 году в



Илл. 6. Теляковский Е.Г. Рисунок резьбы для коробки. 1910-е гг. Бумага, карандаш, акварель. ВМДПНИ

Федоскино приехала бригада из пяти человек, в составе которой были художник Е.Г. Теляковский и старший научный сотрудник НИИХП В.М. Василенко. За три дня бригада просмотрела работы федоскинской артели, в том числе выполненные на конкурс, провела консультацию мастеров, ознакомилась с имеющимся в артели фондом образцов и проанализировала методику преподавания в профтехшколе. В отчете сказано, что фонд образцов невелик и отличается однообразием тематики. «В продукции преобладают жанровые рисунки, большинство изображений "троек" нуждаются в тщательном исправлении рисунка, значительно искаженного за много лет работы» [4, л. 1]. Отметив слабость рисунка многих работ федоскинцев, бригада обратила внимание на интересный опыт восстановления росписи типа «шотландки», рекомендовав обогатить колорит. Также отмечено «положительное явление – применение вновь на папье-маше силуэтной живописи на золотом фоне» [4, л. 2].

В школьном преподавании, говорится в отчете, преобладает копирование картин русских и западных художников: Веласкеса, Рембрандта, Шардена, Фрагонара, Вандейка, Пуссена, Тропинина, Кипренского, Венецианова, Левитана, Перова, Поленова и др. «Все это настолько разнородно, что может создать эклектическое понимание живописи, исключить непосредственное восприятие живой природы, дав взамен "музейное" восприятие...» [4, л. 2]. Бригада выражает опасение, что все это вызовет у учащихся «стилистическое безразличие» и склонность к станковой манере письма художников лаковой миниатюры. Заключение бригады: «Школе нужно обратить внимание на стиль промысла, на его характер, а не работать в отрыве от промысла, что наблюдается ныне» [4, л. 2]. В основу работ учащихся также предлагается положить изучение оригиналов советской живописи.

В Российском государственном архиве литературы и искусства сохранилась программа курса «Кустарная художественная промышленность» для студентов литературного факультета МГУ, написанная Е.Г. Теляковским. Программа делится на два больших раздела. В первом приводятся сведения общего характера, в частности, многообразие и исторические корни промыслов на территории СССР. Тезисно даются общие понятия о технике производства, формы организации труда кустаря, места и формы сбыта продукции (экспорт, внутренний рынок) и т.п. Пункты 1, 2, 6 и 10 отмечены крестиком. Возможно, автор предполагал особый материал, т.к. в Кустарном музее Теляковский вел соответствующие разделы: кудринскую резьбу, Хохлому, Федоскино и Жостово. Дальнейший текст программы дает практические рекомендации к теоретическому курсу: «Ознакомление с означенными промыслами предполагается провести путем просмотра и обсуждения коллекций, имеющихся в Художеств[енном] Промышленном Отделе Научно-Экспериментального Института ВСПК (б[ывший] Кустарный музей) единственном месте, где сосредоточены экспонаты данных производств и где проводится выработка по организации художественной помощи кустарным районам. Кроме того желательны хотя бы две поездки по местам производства для наглядного ознакомления с бытом кустарей и с самим процессом производств» [6, л. 1].

Мы не знаем, читал ли Е.Г. Теляковский лекции студентам МГУ на практике. Однако со слов В.М. Вишневской знаем, что почти все художники лаборатории художественной обработки дерева, кости и лаковой росписи НИИХП (З.А. Архипова, Е.Н. Воронцова, З.М. Зенкова, В.И. Иванов, В.И. Коромыслов, А.В. Кулешова, Н.Б. Скубенко, В.И. Чуев) воспитаны именно этим замечательным педагогом. Го-

вора о Теляковском-художнике, мы полагаем, что его работы, хранящиеся в фонде ВМДПНИ, открывают современному исследователю неординарную страницу в истории отечественного декоративно-прикладного и народного искусства, которую еще предстоит дополнить новыми фактами.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Подробнее: *Маслова Ю.В.* Художник Е.Г. Теляковский – автор эскиза подноса «Частушки» из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства / Проблемы атрибуции памятников декоративно-прикладного искусства XVI – XX веков. Материалы V научно-практической конференции 25-27 октября 2017 г. // Труды ГИМ / Сост. М.В. Ворожбитова, Д.В. Шполянская. – М., 2019. Вып. 212. С. 176 – 181.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Вишневецкая В.М.* Большая жизнь (к 70-летию Е.Г. Теляковского). Машинопись. – М., 1957 г. // Архив отдела рукописей и научной документации ВМДПНИ. Ф. 11. КП 31080/332.
2. *Голомшток И.Н.* Тоталитарное искусство. – М., 1994.
3. *Иванова Н.Н.* О создании музея народного искусства // Труды НИИХП. Вып. 5. – М., 1972.
4. Отчет о работе, проведенной бригадой в Федоскинской артели и художественной профтехшколе. 1937 г. // Архив отдела рукописей и научной документации ВМДПНИ. Фонд В.С. Воронова. КП 23249/664. ЛЛ.1–2.
5. *Теляковский Е.Г.* Заявление о приеме в члены декоративно-оформительской секции МОСХ. 1942 г. // РГАЛИ. Ф. 2943. Оп. 1. Д. 2396. Л. 12.
6. *Теляковский Е.Г.* Кустарная художественная промышленность. 1930-е гг. // РГАЛИ. Ф. 2606. Оп. 1. Д. 139. Л.1.

РАЗДЕЛ 4

**ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКОВ И ПЕДАГОГОВ
РОССИЙСКОЙ ШКОЛЫ В ЭМИГРАЦИИ**

ВКЛАД ХУДОЖНИКОВ ЗАРУБЕЖНОЙ РОССИИ В ИСКУССТВО КНИГИ: 1920–1970 гг.

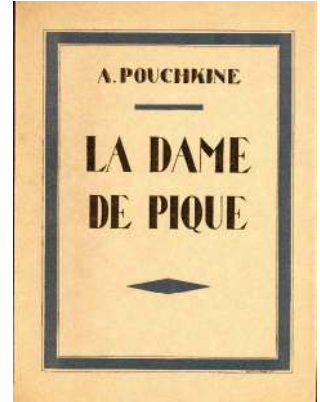
Русская послереволюционная эмиграция – уникальное по своим масштабам и культурному значению явление. Феномен культуры Зарубежной России, сложившийся в период между двумя мировыми войнами, не имеет аналогов в истории, и тема эта в последние три десятилетия стала предметом особо пристального внимания и исследования ученых – сначала в России, а вслед за ней и в других странах.

Октябрьский переворот 1917 года привел к тому, что наиболее крупные художники оказались за пределами России. Оказавшись по другую сторону ее рубежей, они вырвались из чуждой и ненавистой им «новой» русской жизни – жизни советской. Так они проявили свой долг чести. Однако никто из них не разорвал связи с русской культурной традицией.

Столица Франции всегда притягивала русских мастеров культуры. В начале XX века поездки в Париж русских пассионариев особенно участились. Они стремились туда с юности. Заочно влюбившись в этот город, который казался им Меккой искусств, русские художники, наконец-то, оказались на берегах Сены и восприняли Париж как осуществившуюся мечту. Многие из них приезжали во французскую столицу и до 1917 года, органично вписываясь в пеструю художественную жизнь довоенного Парижа. Здесь жили подолгу и коротко: В. Серов, К. Коровин, М. Волошин, Е. Кругликова, С. Ястребцов (Фера), Л. Сюрваж, Е. Эттинген, М. Тенишева, Н. Тархов, А. Шервашидзе, А. Бенуа, Л. Бакст, К. Сомов, Н. Рерих, Д. Стеллецкий, О. Браз, Ю. Анненков, А. Экстер, И. Пуни, М. Шагал, В. Баранов-Россине, О. Цадкин, А. Архипенко, М. Васильева, С. Шаршун, И. Лебедев, С. Фотинский, Б. Григорьев, С. Соломко, Р. Тыртов (Эрте), А. Зиновьев, О. Сахарова, Н. Глоба... Многие из них посещали мастерские Ф. Валлоттона и М. Дени, Ж.-П. Лоранса и Л.О. Меерсона. Они учились в самых разных академиях – А. Матисса, Ф. Кормона и Р. Жюльена, Гранд Шомьер, Ла Палетт и Марии Васильевой, выставлялись в Салонах – Независимых, Осеннем и Тюильри, Марсова поля.

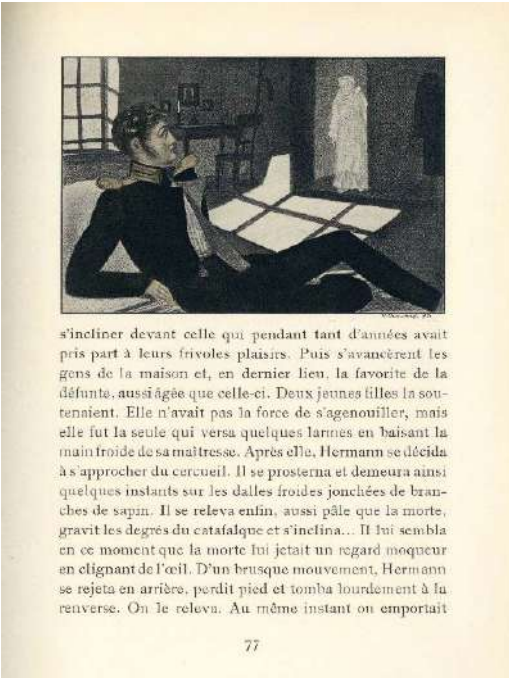
С 1924 года Париж de facto стал столицей Зарубежной России и литературно-художественной эмиграции. Здесь обосновалось подавляющее большинство русских художников самых разных школ и направлений: мирискусники, неоклассицисты, символисты, импрессионисты, экспрессионисты, кубисты, дадаисты, абстракционисты.

Художникам обживатьсья во Франции было намного проще, чем русским писателям и поэтам-эмигрантам, оказавшихся вне русскоязычной среды. Мастерам изобразительного искусства из России было проще завязывать деловые и творческие связи (впрочем, не без усилий с их стороны), легче было пройти сложный процесс адаптации к новой жизни. Но, несмотря на объективные трудности, они сумели и на чужбине не только включиться в художественную жизнь Запада, но и создать новые направления в живописи. И все это им удалось сделать благодаря своему таланту и мастерству. Потеряв родину, они завоевывали себе новое место под солнцем, используя для этого все достижения европейской культуры. Не теряя своей самобытности, сохраняя во многом уникальный, русский образ мышления, язык, высокую духовность, они добились признания в чужой стране, известной всему миру как образец верности культурным традициям, и стали звездами на артистическом небосклоне Парижа. Несмотря на то, что ни Европа, ни даже приютившая их Франция не могли, разумеется, заменить художникам-эмигрантам потерянную родину, все же западный образ жизни и европейские реалии оказались для русской творческой интеллигенции весьма ценными и поучительными.



Ил. 1. В.И. Шухаев (1887–1973). А. Пушкин «Пиковая дама». 1923

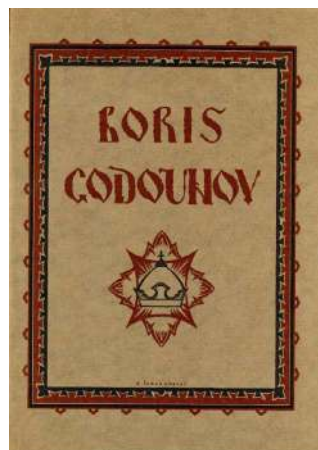
Если диалог культур между русскими писателями и французским литературным миром трудно назвать успешно сложившимся, то в отношении художников, мгновенно уловивших французский дух, все складывалось иначе. Им удалось стать достаточно быстро частью французской художественной жизни в непростой период существования Европы между двумя крупными войнами. С самого начала их появления в чужой стране мосты были быстро наведены. Сделать это было легко, может быть, отчасти потому, что, как уже было сказано, многие из этих художников бывали в Париже и до 1917 года. Здесь возникает целый ряд вопросов: как складывались взаимоотношения и взаимопонимание художников – русских эмигрантов, с их коллегами по цеху, насколько болезненно или легко проходила для них апроприация европейских художественных ценностей, как случилось, что им удалось внести



Ил. 2. В.И. Шухаев. А. Пушкин «Пиковая дама». 1923

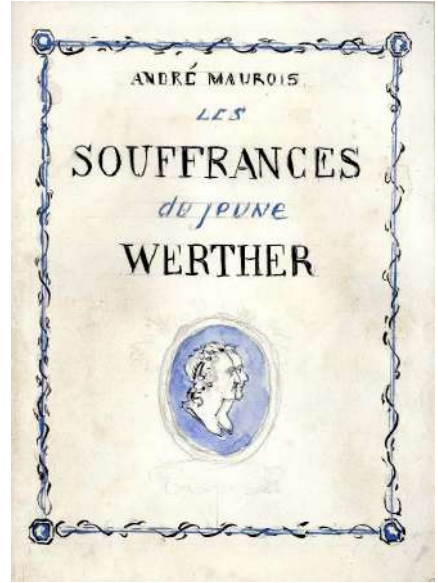
заметный вклад во французскую культуру? На все эти вопросы есть четкий ответ: искусство первой волны эмиграции не только не было изолировано, но само оказывало мощное воздействие на смежные ему области, было открыто и благодарно встречному влиянию, обогатившему его самобытностью. Художественный Париж XX века невозможно представить без русских художников, которые именно здесь добились блистательных побед и выдающихся достижений. В частности, в области книжного оформления и иллюстрации.

Начнем с того, что в Париже оказались почти все художники знаменитого «Мира искусства» первого поколения – А. Бенуа, Л. Бакст, М. Добужинский, Н. Рерих, К. Сомов, К. Коровин, И. Билибин, Д. Стеллецкий, С. Судейкин, А. Шервашидзе, Н. Калмаков, С. Чехонин, Н. Гончарова. К ним присоединилась и более молодая, вторая волна их единомышленников и последователей – Б. Григорьев, А. Яковлев, В. Шухаев, З. Серебрякова, С. Сорин, Ю. Анненков, Д. Бушен... Благодаря славе довоенных дягилевских «Русских сезонов», а также своим профессиональным качествам – мастерству, опыту, тонкости вкуса, изобретательности, пониманию стиля эпохи и таким уникальным навыкам в сфере театрального искусства, как создание эскизов оригинальнейших декораций и костюмов, – русские художники быстро заняли достойное место в театральном и музыкальном Париже. Наряду с мирискусниками для сцены начали активно работать П. Челищев, Н. Миллиоти, М. Васильева, А. Экстер, Р. Эрте (Тыртов), Л. Зак, Е. Берман, Ф. Гозиасон, Г. Лапшин, Б. Билинский, Н. Глоба, А. Бродович, С. Иванов, Н. Исаев, А. Алексеев, А. Зиновьев, С. Лисим, М. Андреевко, Г. Пожедаев, А. Серебряков, Р. Добужинский, В. Жедринский, Г. Вахевич и др. Большинство из них были не только театральными художниками, но и замечательными оформителями книги: книжной графикой успешно занимались в Париже больше 160 русских художников. Ими были проиллюстрированы более тысячи книг, как французских, так и русских. С этими художниками сразу стали сотрудничать самые известные французские издательства: Плейяда (La Pléiade), Галлимар НФЖ (Gallimard NRF), Артэм Файар (Arthème Fayard), Трианон (Trianon), Сан Парэй (Au Sans Pareil), Фламмарион (Flammarijon), Фернан Натан (Fernand Nathan), А. Ферру-Ф. Ферру (A. Ferroud -F. Ferroud), Ференци и сын (J.Ferenczi &Fils), А. и Ж. Морнэ (Chez A. & G. Mornay), Пьяцца (Edition d'art H.Piazza), Сток (Stock), Декле де Бруэр (Desclée de Brouwer)...



Ил. З. В.И. Шухаев. А. Пушкин. «БОРИС ГОДУНОВ». 1925

Любопытно, что с 20-х годов XX века среди библиофильских французских изданий большое место занимают произведения русских писателей, и не только таких гениев, как Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой и Чехов, но и более современных мастеров поэзии и прозы – Куприна, Бунина, Горького, Пастернака. Интерес во Франции к России, русской литературе и русскому искусству никогда еще не был так велик, никогда не захватывал столь широкие круги западного общества, как в 1920-е – 1930-е годы прошлого столетия – настоящее «золотое» двадцатилетие для русских художников-эмигрантов во французском книгоиздании. И этим своим положением они во многом обязаны Якову Шифрину – основателю знаменитого издательства «Плеяда». Издание книг библиофильского толка сразу стало одним из главных направлений его издательской деятельности. Родившийся в 1882 году в Российской империи, Шифрин прекрасно знал и любил творчество поселившихся в Париже русских художников и, как только представилась такая возможность, тут же привлек



Ил. 4. А.Н. Бенуа (1870–1960). Андре Моруа «Страдания молодого Вертера». 1926. Оригинал обложки. © Р. Герра

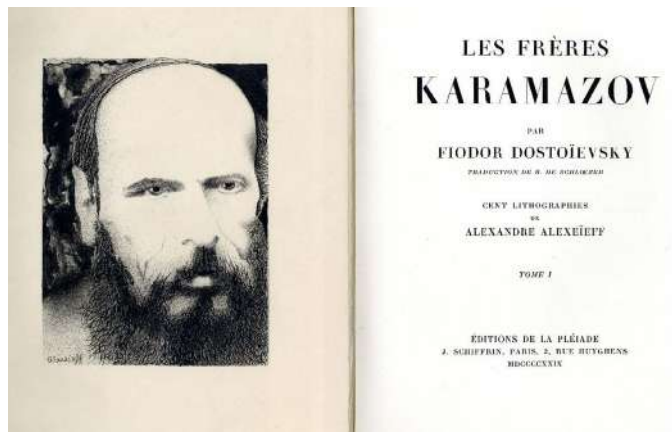
их к сотрудничеству. Сам он, выступая в качестве переводчика классических произведений русской литературы, сумел также заинтересовать работой в своем издательстве и известного французского писателя Андре Жида, и видного музыкального и литературного критика Бориса де Шлэцера. Именно в «Плеяде» на французском языке выходят две книги А.С. Пушкина с иллюстрациями Василия Шухаева «Пиковая дама» (1923) и «Борис Годунов» (1925).



Ил. 5. А.Н. Бенуа (1870–1960). Андре Моруа «Страдания молодого Вертера». 1926. Оригинал. © Р. Герра

Эти книги стали в ту пору настоящими шедеврами, открытием и триумфом. Работал с Шифриным и Александр Бенуа, оформивший в 1926 году «Страдания молодого Вертера» Андре Моруа. Не меньшей сенсацией стали и «Записки сумасшедшего» Н. Гоголя с иллюстрациями в технике углубленной гравюры на металле

(1927) и «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского с сотней литографий знаменитого русского графика Александра Алексеева (1929). А в 1931 году совсем небольшим тиражом в 110 экз. выходит перевод «Тараса Бульбы» Н. Гоголя с цветными офортами жены А. Алексеева Александры Гриневской.



Ил. 6. А.А. Алексеев (1901–1982). Ф. Достоевский.
«Братья Карамазовы». 1929

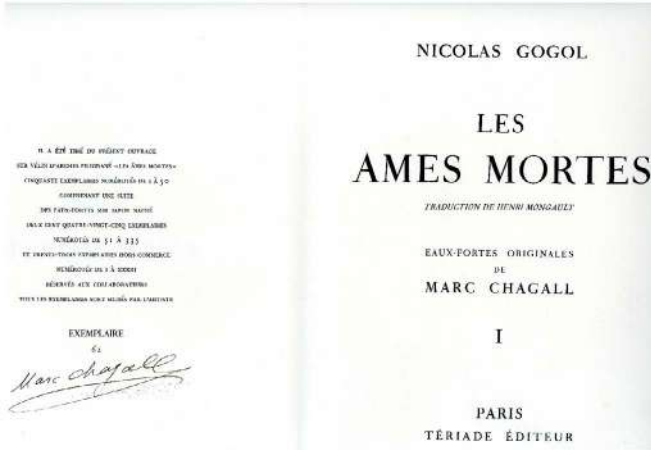
Французские библиофильские журналы неоднократно отмечали издания Я. Шифрина в качестве прекрасных образцов художественного книгоиздания, делая их ценными примерами отменной типографской культуры. Не менее благосклонно французская критика отмечала и высокое качество иллюстраций, сопровождавших издания Шифрина, хваля их за оригинальность и присущую им новизну художественных приемов. Так, шухаевская «Пиковая

дама» оказалась интересна не только благодаря сделанным к ней иллюстрациям, но и удачно стилизованным под Александровскую эпоху страницам, что тут же было отмечено знатоками. А выполненные пошуаром иллюстрации Шухаева к «Борису Годунову», выдержанные в манере иконописных примитивов, произвели должное впечатление на просвещенную публику прекрасным в своей декоративности рисунком и тщательно подобранными художником нежными красками.

Но, помимо выпуска в свет этих изысканных, малотиражных, чисто библиофильских изданий, главной своей задачей Шифрин считал познакомить французского читателя с некоторыми еще не переведенными на французский язык произведениями русских писателей, сопроводив их роскошным и притом общедоступным оформлением. Так, в серии «Классические русские авторы» им было издано в ограниченном количестве ну-



Ил. 7. А.А. Алексеев (1901–1982). Ф. Достоевский.
«Братья Карамазовы». 1929

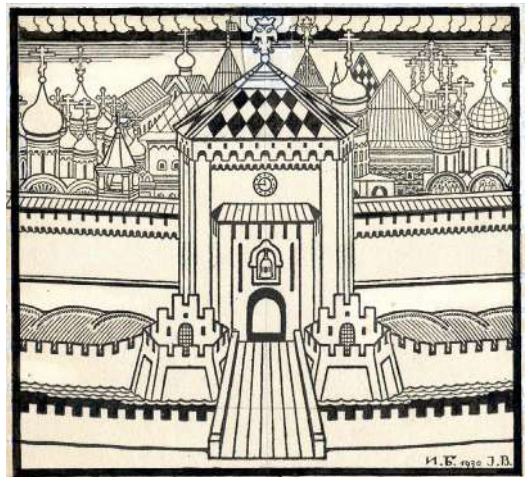


Ил. 8. М. Шагал (1887–1985). Н.Гоголь. «Мертвые души». 1948

мерованных экземпляров восемь томов произведений Достоевского, Тургенева, Гоголя, Толстого, Пушкина, Лескова. Чуть позже к ним добавились еще три тома: Гоголь, Пушкин и Достоевский, напечатанные на веленовой бумаге, с заставками и концовками. В той же серии, начиная с 1924 по 1926 г., Шухаев (он же и автор издательской марки) сделал орнаменты для таких книг, как «Первая любовь» Тургенева, «Вечный муж» Достоевского, «Очарованный странник» Лескова, «Петербургские повести» Гоголя, «Скучная история» Чехова, «Герой нашего времени» Лермонтова. Ту же работу для книг «Повести» Пушкина (1928) и «Фантастические сказки» («Кроткая» и «Сон смешного человека») Достоевского (1929) выполнил художник Алексей Бродович, а для книги «Портрет. Записки сумасшедшего» Гоголя (1929) – Александр Алексеев.

Художники из России, работая в книжной иллюстрации, видели свою миссию в приобщении читающих французов к важнейшим пластам русской культуры, и только русские рисовальщики, возвращенные на могучей русской литературной традиции, могли так тонко передать дух русской классики, которую стали переводить во Францию во многом благодаря эмиграции из России.

Марк Шагал с 1923 по 1927 год по заказу известного торговца произведениями искусства А. Воллара выполнил офорты к «Мертвым душам» Н. Гоголя, которые были изданы Э. Териадом только в 1948 году. Эти иллюстрации, за которые Шагал по-

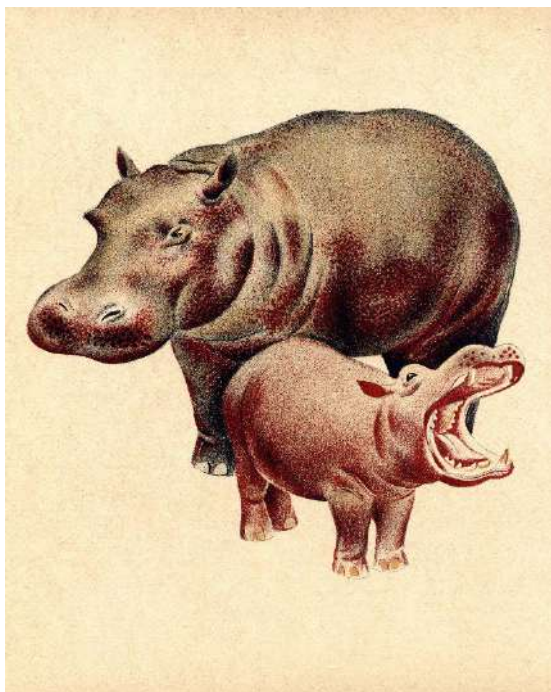


Ил. 9. И. Билибин (1876–1942). «Сказки Избы». 1931. Оригинал. © Р. Герра

лучил Гран-при на XXIV биеннале искусств в Венеции, принесли ему славу одного из крупнейших художников книги.

Художники И. Лебедев, С. Соломко, В. Ле Кампион, Ю. Черкесов, С. Фотинский, С. Иванов, А. Арнштам, А. Гринеvская, А. Белова, И. Кольская, С. Левицкая, А. Старицкая, А. Федер, Л. Зак, К. Терешкович, Л. Сюрваж, А. Ланской, Н. де Сталь, С. Шаршун оформляли книги и французских классиков: Ж. Расина, Ш. Бодлера, А. де Виньи, А. Рембо, А. де Мюссе, Т. Готье, Вольтера, Стендаля, А. Франса, Э. Ренана, М. Прево, Ш. Пегу, Ги де Мопассана, а также крупных современных писателей: А. де Ренье, А. Моруа, П. Валери, П. Луиса, Ж. Дюамеля, П. Бенуа, Э. Ростана, Коллет, Ф. Карко, Ж. Кокто, М. Метерлинка, М. Эме, Ж. Жироду, П. Элюара, Р. Шара, М. Бютора, Ж. Кесселя, Л. Арагона, Р. Истрати, А. Мальро... Так, с 1927 по 1941 год для многотиражных изданий издательства «Артэм Файар» в массовой серии «Книга завтрашнего дня» («Le livre de demain») И. Лебедев и В. Ле Кампион щедро проиллюстрировали своими замечательными гравюрами на дереве более двадцати семи книг. Уже для другой серии – «Современная иллюстрированная книга» («Le livre moderne illustré»), – выпущенной издательством «Ференци и сын», Ю. Черкесов выполнил иллюстрации для одиннадцати книг.

Тот факт, что русских художников часто привлекали для оформления французских книг, можно считать полным и окончательным признанием их таланта. Нас и сегодня поражает их виртуозное мастерство, владение линией, цветом, их плодovitость и старательность.



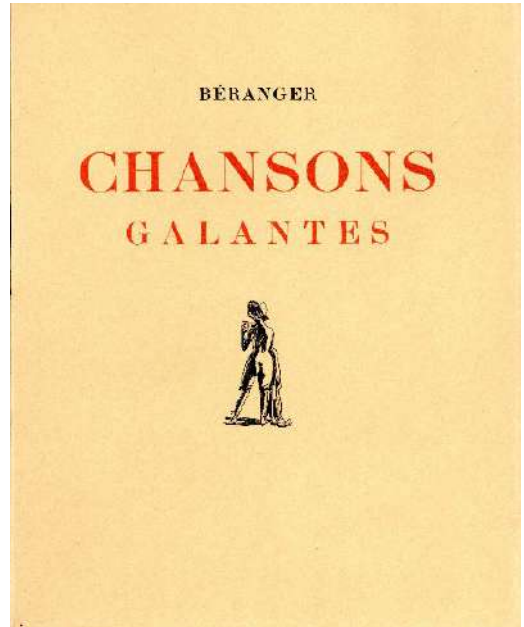
Ил. 10. Ф.С. Рожанковский (Рожан) (1891–1970).
Роз Селли. «Маленькие и Большие». 1933

Кстати, узнаваемая издательская виньетка уже упомянутой серии «Книга завтрашнего дня» создана рукой И. Лебедева. Эта виньетка – черные листья плюща на темно-желтом фоне издательской обложки – широко используется во французском искусстве вплоть до настоящего времени. В 1932 году Лебедев получил Гран-при на 7-м конкурсе «Лучший ремесленник Франции» (Meilleur artisan de France), а Ю. Черкесов – золотую медаль на Всемирной выставке в Париже за иллюстрации (ксилографии) к «Гамлету».

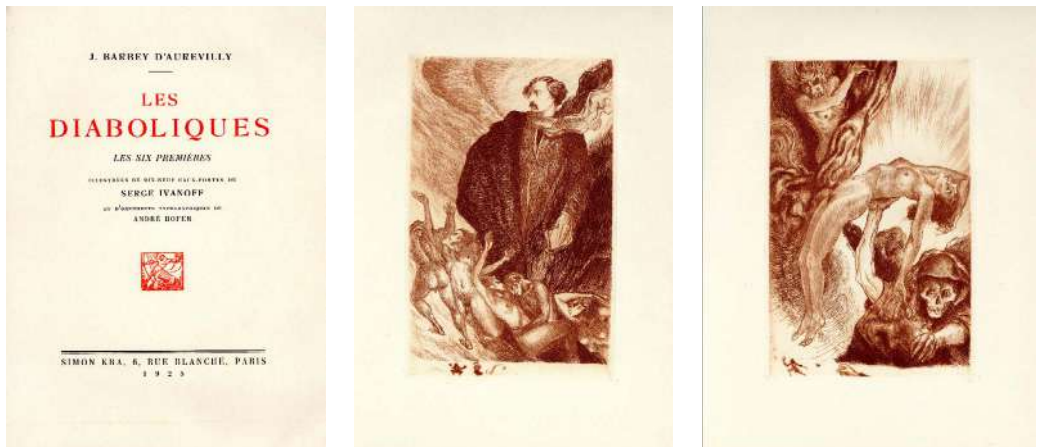
Русские художники книги И. Билибин, А. Шервашидзе, Б. Зворыкин, Ф. Рожанковский, Н. Парэн (Челпанова), Е. Гертик, Н. Альтман, А. Экстер, Е. Ивановская, А. Серебряков, А. Дюшен (Волконская), Ю. Черкесов, А. Шеметов, О. Ковалевская, С. Вишневецкий, Н. Менгден во многом определили развитие детской книги во Франции и, бесспорно, сыграли значительную

роль в этом процессе. Именно им удалось проникнуть в духовный мир ребенка, визуализировать и воспроизвести на бумаге уникальное детское мышление.

С 1930 года благодаря проекту Шифрина в издательстве «Галлимар» стали выходить детские книги, проиллюстрированные Н. Парэн. Первая из них – «Моя кошка» А. Бёклера, стала заметным примером эстетики конструктивизма в детской книге; вторая – «Баба-Яга» (1932) (в переложении Н. Тэффи), вышла одно-



Ил. 11. Ф. Рожанковский. БЕРАНЖЕ.
«ГАЛАНТНЫЕ ПЕСНИ». 1937



Ил. 12. С.П. Иванов (1893–1983). Жюль Варбе д’Оревильи. «Дьяволицы». 1925

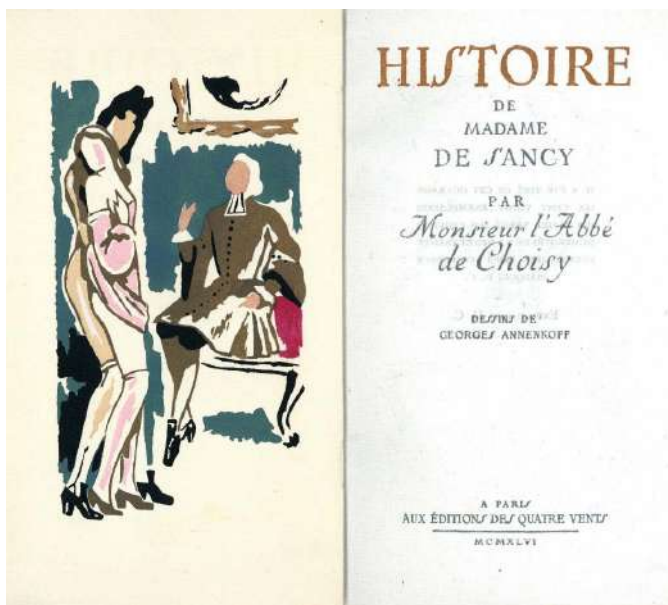
временно на французском и на русском языках, а 1935-м была издана и на английском в Нью-Йорке. Третья книга, проиллюстрированная Парэн, – «Каштанка» Чехова (1934), четвертая – «Правдивые истории. Рассказы из «четырёх книг для чтения» Л. Толстого (1936). С 1937 по 1958 год (в 1958-м художница умерла) Парэн оформляет более десятка томов «Сказок кота Мурлыки» Марселя Эме, которые до нее в издательстве «Галлимар» с 1934 года оформлял Н. Альтман.

Самый значительный вклад во французскую художественную иллюстрацию русские художники внесли своей работой над одной из наиболее популярных во Франции серий детских книг «Альбомы папаши Бобра» («Albums du Père Castor» и «Les Petits Père Castor») издательства «Фламарион». В 1931 году «Фламарион» приступает к выпуску этой знаменитой серии, для которой, по приглашению известного издателя и педагога Поля Фоше, Н. Парэн оформила, используя приемы русского авангарда, пять книжек-самodelок, куда вошли «Мои маски», «Я вырезаю», и еще одиннадцать альбомов.

Для той же серии три альбома выполнил И. Библин: «Золотая рыбка» (1933), «Ковер-самолет» (1935), «Русалочка» (1937); а также в разное время работали: Ф. Рожанковский:

«Даниэл Бун. Истинные приключения американского охотника среди индейцев» (1931); «В кругу семьи» (1934); «Фру заяц» (1935); «Плуф дикая утка» (1935); «Азбука» (1936); «Бурю бурый медведь» (1936); «Марган рыбац» (1938); «Куку» (1939); «Мишка» (1941) и др.; Е. Гертик: «Альбом Фея» (1933), «Животные, которых я люблю» (1934) и др.; Ю. Черкесов: «Песни для игр» (1933), «Все меняется» (1934) и др.; А. Шем (Шеметов): «Три медведя» и «Каждому свой дом» (1933); А. Экстер: «Мой сад» (1936), заметим здесь, что это не совсем книга, а набор листов с картинками для вырезания и три раскладные книги-панорамы, составленные из восьми или десяти квадратных листов: «Панорама реки» (1937), «Панорама горы» (1937) и «Панорама берега» (1938). Многие из этих работ в последующие годы неоднократно переиздавались огромными тиражами.

Вот что пишет Ариадна Эфрон в своей статье «О детской книге»: «Во Франции первую попытку издания широкой серии хороших книжек для детей младшего возраста сделало издательство Фламарион. Оно выпустило серию «Albums du Père



Ил. 13. Ю.П. Анненков (1889–1974). История Мадам де Санси рассказанная аббатом де Шуази. 1946



Ил. 14. А.А. ЭКСТЕР (1882–1949).
 Франсуа Вийон. «Лэ или Малое
 завещание». 1942.
 Рукописная книга. © Р. Герра

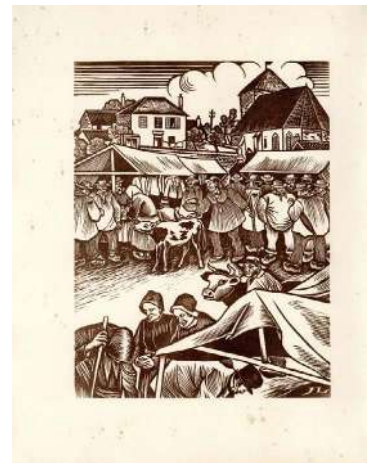
премии Столетия Французской академии художеств, а в 1944 г. – Академии изящных искусств, а творчество Ф. Рожанковского было отмечено в 1956 году высшей наградой для американских иллюстраторов детских книг – медалью Рэндольфа Калдекотта. Всего художник проиллюстрировал во Франции и в Америке более 130 книг для детей.

Было у русских мастеров и еще одно направление для творчества на благодатной ниве книгоиздания – книги фривольного и эротического содержания (Curiosa). Прославились в эротической иллюстрации многие художники: Б. Григорьев («Russische Erotik», 1921; «Московский эрос», 1924; «Буи Буи», 1924), М. Лагорио («Kikimora erotique», 1922), К. Сомов («Книга Маркизы», 1923; Лонг «Дафнис и Хлоя», 1931), С. Иванов (Ж. Барбе д’Ореви́льи «Дьяволицы», 1925; Б. Марко «Звездные арабески», 1926; Ш. Бодлер «Маленькие поэмы в прозе», 1933; Кребийльон-сын «Случай у камина», 1936), С. Черевков (Пьер Луис «Афродита», 1928), Н. Глущенко («Двенадцать ню», 1928), Ф. Рожанковский (Пьер Луис «Учебник вежливости для девочек, используемый в частном пансионе», 1926; А. Глатини, А. Моннье, Лемерсье де Нэвилль «Эротический театр на улице Санте», 1932; Р. Радиге «Свободные стихи», 1935; Теофиль Готье «Письмо президент-

Castor», включающую в себя, помимо разнообразных, богато иллюстрированных книг для чтения, также и набор всевозможных игр, вырезываний, наклеиваний для дошкольников. Это была первая попытка расширить книгу, сделать ее еще более доступной, превратив ее в своего рода «книжку-игрушку» («Наш Союз», 1936. Париж. № 7–8, С.19–21).

Весьма показательно, что книги, иллюстрированные И. Билибиным, Ф. Рожанковским, А. Экстер, Н. Парэн, А. Серебряковым, почти одновременно издавались в Париже, Лондоне и Нью-Йорке. Они стали классикой не только французской, но и мировой детской литературы, попали в «золотой фонд» французского и мирового книгоиздания.

В 1941 г. за работу в области детской книги в издательствах «Галлимар» и «Фламарион» Н. Парэн была удостоена

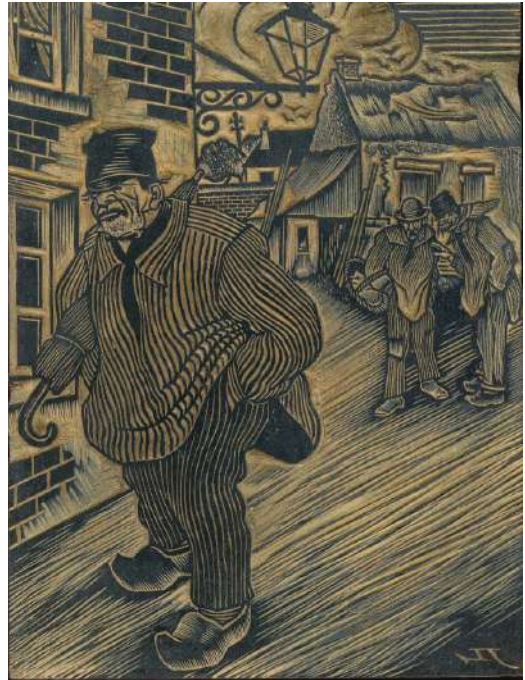


Ил. 15. И.К. ЛЕБЕДЕВ (1884–1972).
 Ги де Мопассан.
 «ВЕРЕВКА». 1936

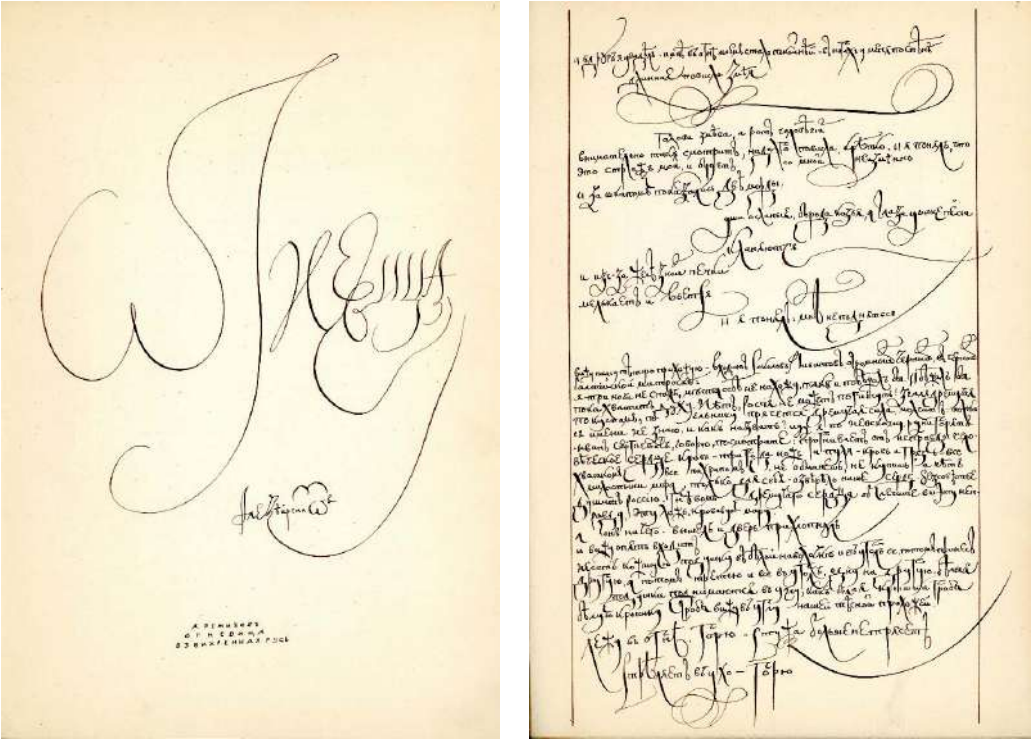
ше», 1935; «Весенняя идиллия», 1936; «Экзамен Флоры», б.г.; Пьер Луис «Эротические стихи», 1937; П.-Ж. Беранже «Галантные песни», 1937; Спадди «Бесстыдства», 1948), В. Ле Кампион (М. Кулон «Приапическая поэзия в античности и средневековье», 1932; «La girorée du sieur Ignotus», 1934; Луиз Лабе «Любовные сонеты», 1943; Анатоль Франс «Боги жаждут», 1946; К. Авелин «А все остальное ничего», 1947; «Письма португальской монахини», 1947), Ю. Анненков (Аббат Шуази «История графини де Барр», 1945; «История мадам де Санси», 1946), И. Греков («Tigrésias», 1954; «Еротораегния», б.г.), Е. Клементьев (Андреа де Нерсиа «Импровизированный докторат», 1956), Ж. Минаш (Пьер Луис «Песни Белитиса», 1947; Омар Хайям «Рубаи», 1957; «Кама Сутра», 1960; Дидро «Нескромные драгоценности», 1964; Дидро «Монахиня», 1970), Д. Соложев (Теофиль де Вьё «Сатирический Парнас», 1963).

В начале 1930-х годов появились книги, выполненные вручную; как правило, они создавались по заказу библиофилов или на правах подарка тиражом от 1 до 15 экземпляров. Среди них выделяются своим колористическим решением и оригинальными орнаментами книги А. Экстер. Автор каллиграфии к ним – ее ученик Гвидо Колуччи, стилизовавший книжный текст под средневековый документ. С его каллиграфией выходят также книги «Поэмы» А. Рембо (1933); «Катрены» Омара Хайяма (1936); «Ода к Вакху» Горация (1937); «Семеро против Фив» Эсхила (1937); «Таинство крови» А. Франса (1941); «Лэ, или Малое завещание» Ф. Вийона (1942); «Оды» Горация (1942); «Стихи» Сафо (1944); «Поэзия» Ронсара (1946).

С каллиграфией того же Колуччи и иллюстрациями И. Лебедева появляются: «Цветочный горшок» А. Байона; «Веревка» Ги де Мопассана; «Крестный ход» П. Клоделя. С оригинальными иллюстрациями Л. Зака выходит «Федра» Жана Расина, 1941; с работами Н. Исаева – «Лорет, или Красная печать» Альфреда де Виньи; «Бурбош и разные сказки» Жоржа Куртелина. Д. Соложев оформляет Шарля Бодлера, «Сплин и идеал», 1959, и «Цветы зла», 1961; Верлена – «Мудрость», 1966. Ф. Рожанковский создает оригинальные иллюстрации для нескольких авторских книг в одном единственном экземпляре. В том же жанре авторской книги Анна Старицкая оформила несколько десятков книг ведущих французских поэтов (Ронсара, Бютора, Гильвика, Сейфора). Художница переписывала вручную, буква за буквой, поэтический текст, добиваясь особой организации книжного пространства. Она создала несколько коллекционных книг ручной работы с гравюрами, среди которых «Ин-



Ил. 16. И.К. ЛЕБЕДЕВ. Ги де Мопассан.
«ВЕРЕВКА». 1936. Доска для гравировки.
© Р. ГЕРРА



Ил. 17. А.М. Ремизов (1877–1957). Сказка А. Ремизова «Огневица». 1933.
Уникальный экземпляр. Рукописная книга. © Р. ГЕРРА

тимный дневник Мишеля Сейфора» (1971) и др. Поэт Мишель Бютор посвятил ей поэму «Песня для Дон Жуана».

Отдельно в этом ряду стоят рукописные иллюстрированные книги писателя и художника Алексея Ремизова – оригинального, непревзойденного мастера коллажа, графики и каллиграфии. Со второй половины 1920-х годов его графика трансформируется и стилистически сближается с графикой сюрреалистов. Жанр иллюстрированных альбомов с коллажами напрямую типологически связан с традицией сюрреалистического «романа-коллажа». Вот большая часть этих альбомов с текстом на французском языке: «Менгир» (По карнизам), 1932; «Под автомобилем» (По карнизам), 1933; «Артамошка и Епифашка» (Посолонь), 1933; «Интерпенетрация» (По карнизам), 1933; «Мужик-медведь» (Посолонь), 1933; «Кучерище» (Посолонь), 1933; «Издали» (Голова львова), 1934; «Esprit : c'est bien lui» (По карнизам), 1935; «Solomonie» (1935); «Несторыч» (По карнизам), 1935; «И конец» (По карнизам), 1935 – подарен писателю Жану Полану; «На воздушном океане» (Учитель музыки), 1935; «Zaïka» (Посолонь), (1935) – подарен художнику и поэту Жоржу Унье; «Легенда о Китоврасе» (1937) – подарен поэту Рене Шару.

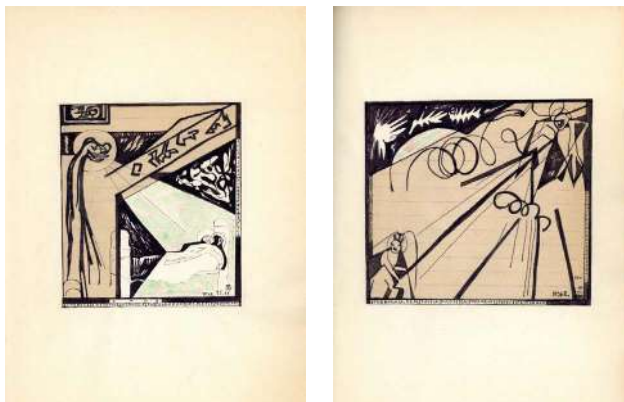
Еще один важный момент. Все эти рукописные книги – французские, и дело не в том, что текст в них на французском языке, а в том, что они естественно и легко вошли во французскую традицию графического книжного искусства, ведь в 1930-е

годы она проявила себя больше, чем когда-либо и где-либо, именно во Франции, где была отмечена такими шедеврами и именами, как Андре Лот, Жан Люрса, Андре Дерен, Анри Матисс, Пабло Пикассо, Жорж Брак, Хуан Миро, Андре Массон, Хуан Грис, Макс Эрнст, Сальвадор Дали...

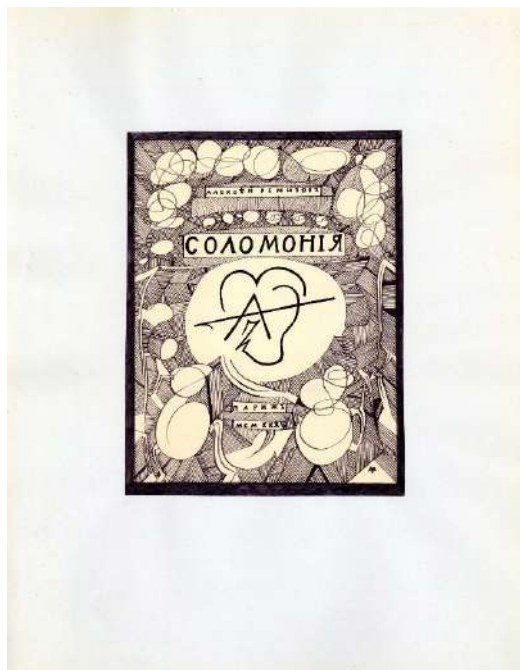
Итак, за полвека русские художники: Н. Гончарова, А. Экстер, И. Зданевич (Ильязд), А. Ремизов, М. Шагал, Л. Сюрваж, Б. Зворыкин, Н. Исцеленнов, Л. Зак, Ю. Анненков, А. Алексеев, Г. Пожедаев,

С. Иванов, Ф. Рожанковский, А. Ланской, Н. де Сталь, С. Шаршун, С. Поляков, К. Терешкович, О. Цадкин, И. Лебедев, А. Прегель, Ж. Минаш, Д. Соложев, А. Старицкая, С. Делоне, О. Цингер внесли свой немалый вклад в так называемый *Livre d'artiste*.

Нельзя забывать, что русские художники И. Билибин, Д. Стеллецкий, Ю. Анненков, М. Добужинский, Н. Гончарова, М. Ларионов, Б. Григорьев, Б. Зворыкин, Н. Исцеленнов, Н. Миллиоти, Ф. Рожанковский, Б. Сосинский, Р. Пикельный, И. Любич, А. Арнштам, П. Челищев, М. Урванцов, В. Белкин, Г. Глюкман, Л. Гомолицкий, Б. Гроссер, И. Лебедев, Н. Зарецкий, С. Иванов, А. Серебряков, Р. Добужинский, А. Шеметов, В. Нешумов, А. Старицкая, Е. Рубисова, А. Прегель, Н. Ремизов, Н. Николенко, С. Голлербах и др. считали своим долгом делать, часто по-дружески, обложки для русских литературных журналов, альманахов и сборников, а также для эмигрантских изданий И. Бунина, Б. Зайцева, И. Шмелева, Д. Мережковского, А. Ремизова, К. Бальмонта, Вяч. Иванова, А. Черного, М. Цетлина, В. Парнаха, Ф. Степуна, В. Ходасевича, С. Маковского, С. Лифаря, М. Чехова, Н. Тэффи, И. Одоевцевой, З. Шаховской, Н. Кодрянской, М. Осоргина, Т. Бакуниной, Г. Газданова, Дон-Аминадо, Т. Манухиной (псевд. Т. Таманин), Л. Львова, В. Мамченко, В. Корсака, Б. Лазаревского, Н. Бердяева, Г. Федотова, В. Ильина...



Ил. 18. А.М. Ремизов. Сказка А. Ремизова «Огневица». 1933. Уникальный экземпляр.



Ил. 19. А.М. Ремизов. «Соломония бесноватая». Рукописная книга. © Р. Герра



Ил. 20. И.Я. Билибин. И. Бунин. «Последнее свидание». 1927.
А. Черный. «Солдатские сказки». 1933

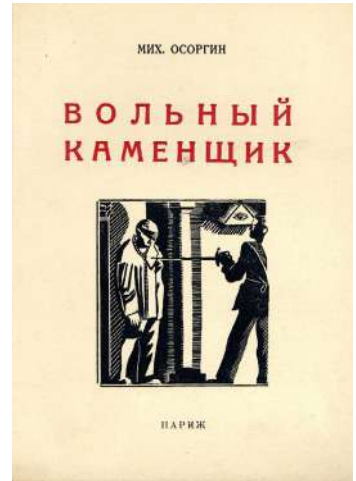
Ил. 21. М.В. Добужинский.
Б. Зайцев. «Италия». 1951

В советское время более полувека бытовало расхожее мнение, будто художник, бежавший на Запад, оторвавшись от корней своих, обречен на прозябание, деградацию, на неизбежный упадок и, одним словом, на творческое бесплодие. На самом деле, оказываясь в эмиграции, художник получал как бы двойную прописку в русской и французской культуре, а заодно и в мировом художественном пространстве. Русское искусство в изгнании – важнейший культурологический феномен XX века.

В лице русских мастеров книжной иллюстрации мы имеем удивительный и редкий сплав двух культур – русской и французской, русской и английской, русской и сербской, русской и чешской, русской и болгарской и т.д. Как было уже доказано, они были востребованы французскими издателями и часто оказывались в центре внимания художественной критики. Во всех французских работах о книжной графике имена русских художников занимают ведущее место, до сих пор специалисты и знатоки причисляют их работы к первому ряду достижений в этой



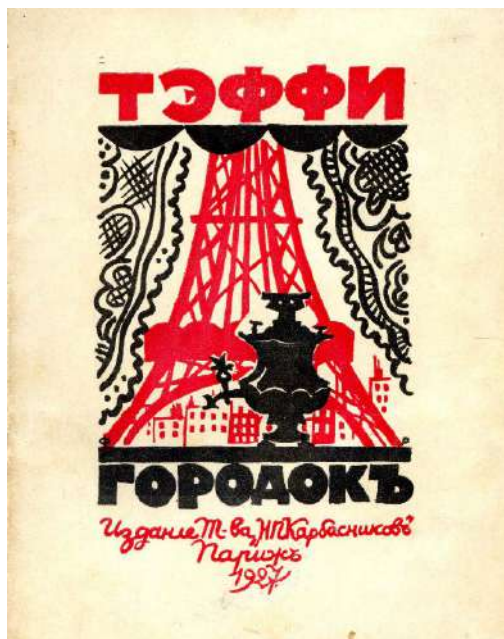
Ил. 22. Ю.П. Анненков. С. Маковский. «Вечер». 1941



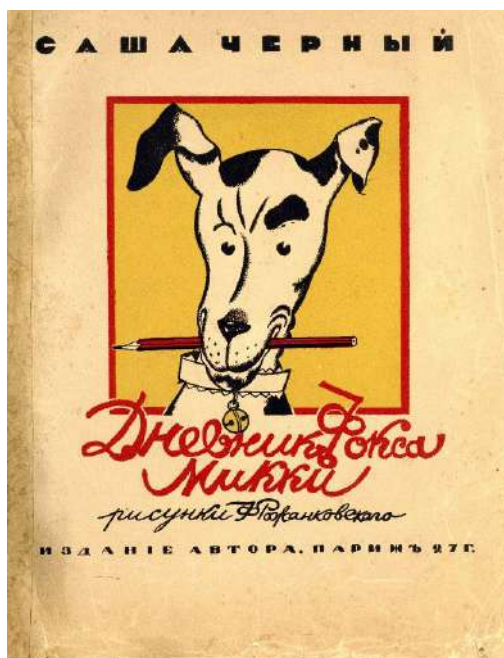
Ил. 23. Ф.С. Рожанковский.
М. Осоргин. «Вольный каменщик». 1937

области. Трудно переоценить их вклад в искусство мирового книгоиздания.

Я вправе гордиться тем, что лично знал больше сорока художников-иллюстраторов, а с большинством из них не только встречался, но бывал у них в мастерской, а они – у меня дома. Одним словом, имел счастье и честь дружить с Ю.П. Анненковым, М.З. Шагалом, С.П. Ивановым, Д.Д. Бушеном, С.И. Шаршуну, И.М. Зданевичем (Ильязд), П.А. Мансуровым, М.Ф. Андреевко, Н.А. Исаевым, М.А. Вербовым, Н.И. Исцеленновым, А.М. Ланским, К.А. Терешковичем, Л.В. Заком, Ф.Г. Гоziасоном, Бенном, Р. Пикельным, К.В. Беклемишевой, М.А. Лагорио, Е.Ф. Рубисовой, Т.В. Штильман, А.А. Дюшен-Волконской, О. Клейн, А.Г. Старицкой, О. Ковалевской, А.Б. Серебряковым, Е.Б. Серебряковой, Р.М. Добужинским, С.Н. Рерихом, П. Ино (П.В. Вычегжанин), Г.И. Шилтjаном, А. Труайя (Л. Тарасов), Д.А. Соложевым, О.А. Цингером, С.Г. Двигубским, И.Б. Номикосовой, Н.П. Глуценко, В.Ф. Дряхловым, Б.В. Сосинским, О.В. Соханевичем, Г.А. Женук, К.А. Арнштамом, С.Л. Голлербахом. Все они не только щедро дарили мне свои работы, но также по-дружески рисовали или писали маслом мои портреты (Ю. Анненков, С. Иванов, С. Шаршун, Н. Исаев, О. Цингер, С. Голлербах), лепили скульптурные бюсты (К. Беклемишева), делали для меня экслибрисы (Л. Зак, Д. Бушен, О. Цингер, С. Голлербах). О дружбе с ними красноречиво свидетельствуют многочисленные инскрипты и дарственные надписи на книгах с их иллюстрациями. В начале 1970-х годов Ю.П. Анненков, Д.Д. Бушен, С.И. Шаршун, М.Ф. Андреевко, Н.И. Исаев, Е.Ф. Рубисова вместе с писателями и поэтами: И.В. Одоевцева, Ю.К. Терапиано, С.Р. Эрнст, Я.Н. Горбов, В.С. Варшавский, Е.Л. Таубер, Л.А. Алексеева, С.Ю. Прегель, А.С. Шиманская,



Ил. 24. Ф.С. Рожанковский. Тэффи.
«Городок». 1927



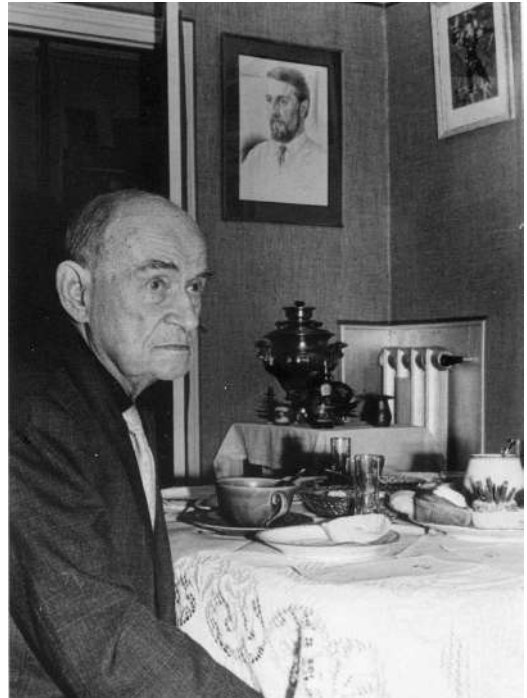
Ил. 25. Ф.С. Рожанковский. Саша Черный.
«Дневник Фокса Микки». 1927

Н. Ровская, А.Е. Величковский, И.П. Шувалов, Г.Е. Озерецковский с радостью согласились стать членами моего литературно-художественного кружка «Медонские вечера», организованного Р. Герра, на которых они выступали раз в месяц. Эти литературные вечера Ирина Одоевцева увековечила в своей книге мемуаров «На берегах Сены». Полвека тому назад я уже понял, что они унесли с собой Россию и тем самым принесли во Францию великую русскую культуру, которой они продолжали служить на чужбине.

Мой четырехтомник «Художники Зарубежной России в искусстве книги» прежде всего дань памяти великим изгнанникам, также, как и мои десятки книг и сотни статей о них, не говоря о четырнадцати выставках им посвященных (с 1974 по 2018 гг.), каждая с каталогом и моим текстом.

Следует напомнить, что в 1960–1980-е годы XX века ни один французский славист не заинтересовался судьбой и творчеством писателей и художников-эмигрантов. Увы, я был исключением. Непременно возникает вопрос: почему? Да потому что общаться, а тем более писать о них статьи, а еще хуже – книги, не «рекомендовалось». Это было не только не актуально и вредно, но и чревато для карьеры в прокоммунистически настроенных французских университетах. Десятилетиями французские слависты (ленинисты, троцкисты, сталинисты и маоисты) игнорировали, презирали и даже ненавидели эмигрантскую творческую интеллигенцию. Они меня также ненавидели и травили за то, что я общался

и дружил с писателями и художниками эмигрантами и писал о них статьи и книги. А сегодня, когда в постсоветской России большими тиражами печатают книги писателей-эмигрантов, те же самые слависты-коммунисты, как ни в чем не бывало, перестроились. Чтобы не быть голословным, приведу убедительный пример: И. Сокологорская ярая коммунистка-сталинистка, осведомительница и доносчица, долгие годы ректор «красного» университета (Париж VIII Vincennes-Saint-Denis), созданного после майских событий 1968 года, с командой своих единомышленниц, перевела в 2016 году «Дневник моих встреч: цикл трагедий» Ю. Анненкова, с которым она, конечно, даже не была знакома, презирала, впрочем как и всю Белую эмиграцию и естественно ни разу не пригласила его выступить в университете, т.к. он считался врагом советской власти. Впервые эта замечательная и правдивая книга была опубликована в Нью-Йорке в 1966 году и лишь после распада Советского Союза много раз переиздавалась в России.



Ил. 26. Юрий Анненков.
© Фото Р. Герра. 1970

Только мой четырехтогмник и выставки книг, оформленных и проиллюстрированных русскими художниками-эмигрантами, могут по-настоящему заявить о их роли и месте в искусстве книги на Западе, дабы, наконец, эта тема громко и внятно прозвучала не только на всю Россию, но и на весь мир.

Русские художники во Франции доказали, что книжная иллюстрация как самостоятельный вид искусства не является чем-то второстепенным, прикладным, и может стать вровень с подлинно признанными другими образцами многообразного изобразительного творчества. Здесь уместно вспомнить то, что писал поэт, литературный и художественный критик, редактор-издатель знаменитого петербургского журнала «Аполлон» (1909–1917) С.К. Маковский больше полувека тому назад, в предисловии к своей книге «На Парнасе Серебряного века» (Мюнхен, 1962): «Многие поэты, писатели, художники, музыканты, выразившие своим творчеством русский культурный подъем в предреволюционную эпоху, закончили на Западе свой творческий путь и утвердили в мировом сознании значение не только "Серебряного века", но и всей нашей художественной культуры... Все они в условиях эмигрантской жизни завершили свой труд, начатый на родине, что само по себе – явление необыкновенное для эмиграции; оно говорит об исключительной жизнеспособности русского человека, о верности себе и в самой чуждой для него обстановке, но указывает и на то, что Запад стал для нас "второй родиной". Попадая в "Европу", оторванные от отечества изгнанием, мы хоть и отстаиваем свою "нутряную самобытность", однако сознаем европейскую свою принадлежность, и продолжаем упорно русское дело, не чувствуя себя брошенными на произвол судьбы».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Герра Рене*. Когда мы в Россию вернемся... – СПб.: Росток, 2010.
2. *Герра Рене*. Культурное наследие Зарубежной России. – М.: МИК, 2017; изд. 2-е 2020.
3. *Герра Рене*. О русских – по-русски. – СПб.: Русская культура, 2015.
4. *Герра Рене*. Они унесли с собой Россию... Русские писатели и художники во Франции (1920–1970). – СПб.: Блиц, 2003, изд. 2-е 2004.
5. *Герра Рене*. Семь дней в марте. Беседы об эмиграции с А. Ваксбергом. – СПб.: Русская культура, 2010.
6. *Герра Рене*. Художники Зарубежной России в искусстве книги. В 4-х томах. – Алматы: Дэн, 2021.
7. *Звонарева Л.* Серебряный век Рене Герра. – СПб., Росток, 2012.
8. Они унесли с собой Россию... Русские художники-эмигранты во Франции 1920–1970. Из собрания Рене Герра. Каталог выставки в ГТГ. – М.: Авангард, 1995.

О. Владимир (Ягелло)

НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ГЛОБА И РУССКАЯ ЦЕРКОВЬ ЗНАМЕНИЯ БОЖИЕЙ МАТЕРИ НА БУЛЬВАРЕ ЭКЗЕЛЬМАНС В ПАРИЖЕ

Николай Васильевич Глоба – выдающийся деятель художественно-промышленного образования в России, как директор Московского Кустарного техникума был участником и лауреатом Международной выставки декоративных искусств и художественной промышленности, которая состоялась в 1925 году в Париже. По окончании выставки он получает предложение создать Школу декоративных искусств и решает не возвращаться в Россию – остается во Франции. В эмиграции он прожил до конца своей жизни (умер 28 сентября 1941 года [1]).

В Париже благодаря князю Феликсу Юсупову Николай Васильевич создает Русский художественно-промышленный институт. Помимо учебного заведения Юсупов вместе с женой – великой княгиней Ириной открывает Дом моды «Ирфе»¹.

В 1927 г. в Париже по инициативе князя Горчакова был основан приход Знамения Божьей Матери, который первоначально располагался на улице Одессы 18 (в подсобном помещении вроде склада или гаража). С 1935 г. церковь переместилась на улицу Буало 32 (rue Bualo), затем с 1940 г. – на улицу Микель-Анж 65 (rue Michel-Ange). В сентябре 1954 года состоялся переезд храма с улицы Микель-Анж на бульвар Экзельманс № 87 в собственный особняк. Этот обыкновенный жилой дом постройки 1875 года был немного перестроен для устройства храма, был сделан хороший фасад в русском стиле. В храме много старинных икон, принесенных или подаренных прихожанами.

Сооружение всей храмовой утвари и украшение храма было поручено Русскому художественно-промышленному институту под руководством Николая Васильевича Глобы (1859–1941). Вместе с учениками им были изготовлены почти все предметы утвари. Лично Глоба исполнил басменное обрамление икон иконостаса, запрестольный крест, рипиды. Он руководил исполнением плащаницы, шитьем завес под иконами иконостаса, изготовлением подсвечников, дарохранильницы, лампадок и других мелочей. Метровая цилиндрической формы тощая свеча, расписанная цветными красками и шитая плащаница с аппликациями отличаются особым мастерством и художественностью. Все, что было тогда исполнено в мастерской Института осталось в храме Знаменья в полной сохранности, и в случае надобности аккуратно реставрируется и чинится.

Написание икон для иконостаса был заказан художнику Дмитрию Семеновичу Стеллецкому (1875–1947) при участии княжны Елены Сергеевны Львовой (1897–1971). Аналойные иконы двенадцатых праздников были написаны студен-

том Института, художником Ростиславом Владимировичем Лукиным (1904–1988). Есть иконы, которые принадлежат руки современных иконописцев Л. Успенского, А. Морозова, А. Бенуа. Несмотря на переезды иконостас прекрасно сохранился.

Большая храмовая икона «Знамения» у входа была написана княжной Еленой Львовою (басма Н. Глобы), ее же «Голгофа» (басма все того же Глобы).

В храме находится икона и руки самого Н.В. Глобы – св. Пантелеймон в багряном обрамлении – к тому времени он был уже членом Общества «Икона».

Главную роль в оформлении храма играли иконы иконостаса, написанные Д. С. Стеллецким. Как вспоминает отец настоятеля храма – автора данной публикации: «Стеллецкому помогал наш инженер, Петр Сергеевич Никитин. И краски смешивал, и палитру готовил. Писали-то все на месте. Стеллецкий тогда как раз закончил работу в Сергиевском подворье. Устал, а все время приговаривал, мол, “Богу ждать некогда, жаждущих много”. Тогда большинство русских были верующими, а храмов не хватало. Это сегодня русских, хоть по-прежнему хватает, а в церкви их не дождешься. Я не осуждаю, у них своя жизнь, у нас – другая. Работы хватает. Про прихожан речи нет. Бывали и великие князья, и графы, простые же русские именно тут составляли большинство. Как, впрочем, и сегодня. Лучше говорить про священников. Например, про протоиерея Александра Семенова Тянь-Шанского, племянника знаменитого землепроходца. Офицер лейб-гвардии, в эмиграции ставший художником. В церкви дослужился до должности епископа Зилонского. Среди настоятелей оказался и архимандрит Савва, в царской России – поручик, артиллерист. Служил здесь и архимандрит Роман (Золотов), переведенный затем в собор святого князя Александра Невского. И бывший георгиевский кавалер, протоиерей Стефан (Книжников), и протоиерей Николай (Куломзин)» [2].

Далее вспоминает автор публикации: «В 1958 г. отец² меня направил к своему приятелю П.В. Сабо (1901–1975) – ученику Н.В. Глобы – учиться писать иконы. Петр Владимирович в свое время учил моего отца пошуарному делу в «Школе» Глобы.

Сабо был белым воином, Александрийским гусаром. В эмиграции стал художником, в частности резчиком и искусным мастером по маркетри, продолжал заниматься иконописью».

В альбоме «Emigration Russe en photos 1917-1947»... за 1935 год есть такая фотография – на бетонном заборе сидит парень, рядом еще двое, остальные распо-



Ил. 1. Р.В. Лукин. Икона Богородица со святыми Борисом и Глебом. Ок. 1928.
Храм Знамения Божией Матери
на бульваре Экзельманс в Париже

ложились внизу, во дворике с травой и какими-то цветами. Пояснение под фотографией: молодежный праздник русских художников в ателье В.Ф. Кривуца, где создавались рисунки тканей для различных французских фирм [3, с. 133]. Этот парень – мой отец В.П. Ягелло.

«Также меня очень заинтересовала деятельность Л.А. Успенского (1902–1987), позже я посещал его уроки, он похвалил меня за чутьё красок. С тех пор я не прекращал эту деятельность, несмотря на ограниченное время. Для нашего храма написал больше двадцати икон³.

В шестидесятых годах мое увлечение иконописью естественно привело в Общество «Икона», где была уже активной Зина Залеская, с 1979 года председатель этого Общества. Вспоминаю собрания на квартире у Исцелленова (1891–1981) на rue Guenegaud на Одеоне. Хорошую историю Общества составил Г.И. Вздорнов, но к сожалению, в этой книге, где несколько репродукций моих икон и фресок, сказано что я умер в 2003 году! Кто-то не досмотрел при редакции книги. В конечном итоге Вздорнов небезосновательно высказывает мнение, что свою историческую функцию поддержания очага духовной культуры, Общество «Икона» выполнило [4].

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. В этом Доме покупала себе одежду многие известные люди русской эмиграции, в том числе и певица Надежда Плевицкая, агент НКВД, сыгравшая роль в похищении генерала Миллера в 1937 г.
2. Ягелло Владимир Павлович родился в 1907 году в Вильно. Сын офицера. Окончил Первый русский кадетский корпус в 1926 году и Николаевское кавалерийское училище. Корнет 12-го гусарского полка. В эмиграции член полкового объединения. К 1967 году – сотрудник журнала «Военная Бель». Умер 26 февраля 2000 года в Париже.
3. Мною написано: «Древо Евсеево», «Обрезание», «Тайная вечеря», Рождество Иоанна Предтечи, Усекновение, Вечеря у Симона прокаженного, Семь спящих отроков в Эфесе, Воскрешение Лазаря, Уверение Фомы, Преполовление, Сошествие Святого Духа, Торжество православия, Мария египетская и Андрей Критский, Иоанн Лествичник, Спаситель и Закхей в Иерихоне, Исцеление слепорожденного, Исцеление расслабленного в Капернауме, Исцеление расслабленного у овчей купели, Христос и Самарянка, св.Отцов 1-го вселенского собора, Сорока мучеников Севастийских, Страшный Суд.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Астраханцева Т.Л.* Н.В. Глоба – выдающийся деятель художественно-промышленного образования в России и в эмиграции // Академик Императорской академии художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище / составитель Т.Л. Астраханцева. Изд. 2-е. – М: Индрик, 2017. С 21–42.
2. Архив семьи протоиерея о. Владимира (Ягелло).
3. Владимир Ягелло, протоиерей. Храм Знамения Божьей Матери в Париже // Академик Императорской академии художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище / составитель Т.Л. Астраханцева. Изд. 2-е. – М: Индрик, 2017. С. 131–136.
4. *Вздорнов Г.И., Залеская З.Е., Лелекова О.В.* Общество «Икона». В двух книгах. – М.: Прогресс-традиция, 2002.

НЕИЗВЕСТНЫЕ ФАКТЫ БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ВЫПУСКНИКА И ПЕДАГОГА СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА В.М. АНАСТАСЬЕВА (ПО АРХИВНЫМ МАТЕРИАЛАМ)

В последние годы имя художника-педагога Владимира Михайловича Анастасьева все чаще встречается в публикациях – в основном, справочного характера. Однако в представленной в них информации встречаются разного рода ошибки и неточности. В данной статье обобщаются и документально подтверждаются некоторые уже известные факты его биографии и творческой деятельности и вводятся в научный оборот новые, к настоящему времени не известные, уточняются принципиально важные даты его жизни.

Прежде всего, требует уточнения дата рождения Анастасьева. Наиболее часто в различного рода источниках указывается 1878 г. Эта дата фигурирует в работах Н.П. Крадина [16, с. 143; 17, с. 49], в словарях и справочниках, на различных Интернет-сайтах [см., например: 6, 7, 8]. В статье В.П. Микитюка, размещенной на сайте «Забывтые имена Пермской губернии» (категории: «Екатеринбургский уезд», «Преподаватели, учителя») говорится, что Анастасьев родился в 1876 г. [5].

В нашей статье, вошедшей в сборник материалов конференции «Академик Императорской академии художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище» (2012), было указано, что он родился в 1875 г. [15, с. 180]. Вероятно, эта дата была расценена обращающимися к данному материалу авторами как ошибочная и не была учтена в их публикациях [2, с. 83]. Между тем, она возникла в нашей работе не случайно – мы опирались на наиболее достоверные архивные источники – из фонда Строгановского училища в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ). Это два личных дела Анастасьева: первое было заведено при его поступлении сюда в качестве учащегося [26], второе – при поступлении его на работу в этом учебном заведении [27].

В первом деле имеется представленная Анастасьевым в Училище копия выписи из метрической книги таганрогской Греческой Цареконстантиновской церкви (Греческая церковь Святых царей Константина и Елены) за 1875 г., где в части первой о родившихся под № 56 записан следующий акт: «Месяца июля одиннадцатого родился и того же июля тринадцатого крещен Владимир родителями его таганрогский мещанин Михаил Ставров Анастасьев и законная жена его Варвара Иванова, оба православного вероисповедания. Восприемниками были ейский купец Иван Иванович Злов и дочь таганрогского мещанина Анна Тимофеева Шаронова. Крещение совершил священник Анастасий Магараки с дьяконом Захарием

Филипповым» [26, л. 3]. Таким образом, дата рождения Анастасьева – 11 (23) июля 1875 г. Впоследствии именно эта дата неоднократно будет упоминаться в различных документах из этих двух дел.

Авторы, называющие другие даты, вероятно, также опирались на документы, но значительно более поздние. Неизвестно, какие документы использует Микитюк, но если они подлинные, то можно предположить, что, приехав в Екатеринбург, Анастасьев уменьшил свой возраст на год (исправив цифру «5» на «6»). Н.П. Крадин, несомненно, опирался на документы из находящегося ныне в Государственном архиве Хабаровского края (ГАХК) [9] архивного фонда Бюро Российских эмигрантов в Маньчжурской империи (БРЭМ), основанного в 1934 г. в Харбине. Краткая справка об Анастасьеве представлена на сайте данного архивного учреждения в разделе «Российские эмигранты в Маньчжурии». Здесь так же указано, что он родился в 1878 г. [7] Этот факт вполне объясним: вероятно, оказавшись в Харбине в начале 1920 г., Анастасьев решил «помолодеть» уже не на один, а на три года (исправить цифру «5» или «6» на «8» в документах того времени было нетрудно). В нелегких условиях эмиграции более молодому человеку устроиться на работу и затем дольше на ней продержаться было легче.

Отметим, что в качестве восприемников при крещении Владимира Анастасьева указаны лица с известными в Таганроге фамилиями. Не исключено, что Злов принадлежит к роду, один их представителей которого держал парикмахерскую по соседству с лавкой отца А.П. Чехова, о чем вспоминал брат писателя – Александр Павлович: «...Иван Андреевич Злов был знаменит тем, что съездил в Париж и вывез оттуда целый склад керосиновых ламп, которые продавал тут же в парикмахерской. По вечерам он зажигал для приманки покупателей целый десяток этих ламп и устраивал таким образом иллюминацию, на которую стекался смотреть чуть ли не весь город» [28]. Шаронова, возможно, является родственницей адвоката Евгения Ивановича Шаронова, построившего в Таганроге в 1912 г. особняк, известный как «дом Шаронова». Автором проекта этого здания, ставшего одним из главных украшений города, был Ф.О. Шехтель. Связь великого архитектора с Таганрогом началась с его знакомства и дружбы с братьями Чеховыми – сначала с Николаем (с которым он вместе учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества), а затем и с Антоном. После смерти писателя – в знак его памяти – Шехтель спроектировал в Таганроге три здания. Важно подчеркнуть, что Анастасьев в свое время учился у Шехтеля (и, в частности, участвовал в строительстве русских павильонов на Международной выставке 1901 г. в Глазго по его проекту).

Нам удалось собрать сведения о семье, из которой происходил художник-педагог. Его дед – Ставр Анастасьевич Анастасьев (1797 – после 1842) был таганрогским купцом. Возможно, он имел греческие корни: об этом свидетельствует и его редкое для России греческое имя, и то, что его семья в 1860-х гг. поселилась в доме (№ 37, ныне № 61) на Греческой улице Таганрога, где в то время жили преимущественно греки, и то, что его внук был крещен в Греческой церкви, где священнослужителями были только лица греческого происхождения и служба велась на греческом языке. В 1842 г. Ставр Анастасьевич женился на некоей Александре, которая была младше него на 23 года [10]. В 1992 г. дом таганрогской купчихи Александры Анастасьевой был признан объектом культурного наследия регионального значения как мемориальное здание, являющееся памятником истории и культуры. Мемориальная значимость здания пока связывается не с именем В.М. Анастасьева (о котором,

вероятно, администрации города и местным краеведам ничего не известно), а с именем его бабушки и имеет сегодня уточненное официальное название «Жилой дом А. Анастасьевой, III четв. XIX в.».

Здание входит в комплекс из двух домов красного кирпича, построенных в 1860-х гг. в стиле раннего классицизма, имеющих одинаковое убранство фасадов: по сторонам парадного входа, акцентированного аттиком с треугольным фронтоном, размещаются трехчетвертные колонны. Окна украшены простыми наличниками и треугольными сандриками на кронштейнах. Под окнами и над ними – прямоугольные ниши, под свесом кровли – венчающий карниз с «сухариками». Первый дом комплекса (одноэтажный) принадлежал одному из богатейших помещиков Таганрога – дворянину, действительному статскому советнику Николаю Дмитриевичу Алфераки (1815–1863), затем его семье. В конце 1880-х гг. его приобрел греческо-подданный Антон Номикос. Второй дом (полуторазэтажный) принадлежал Анастасьевой (возможно, к началу 1860-х гг., когда был построен дом, ее мужа уже не было в живых). В 1880-х гг. (вероятно, после смерти Анастасьевой) дом был продан семье умершего к этому времени купца, турецко-подданного С.Е. Паласова (поэтому его часто называют «Дом Паласова»). Возможно, он был продан из-за необходимости раздела имущества между наследниками Анастасьевой. (Комплекс известен также тем, что во время фашистской оккупации здесь располагался бордель для немецких офицеров [21]. В настоящее время это жилые здания).

Сколько детей было у купчихи, нам выяснить не удалось. Достоверно известно имя лишь одного ее сына – Михаила Ставровича Анастасьева, который был (так же, как и Шаронов) адвокатом, частным поверенным. В памятной книжке Области Войска Донского на 1911 г. он указан как член Таганрогского общества взаимного кредита (Ведомство министерства финансов) [22, с. 258] и Таганрогского биржевого комитета [22, с. 262–263].

Не исключено, что его братом (дядей Владимира Михайловича) был известный в городе музыкант, регент церковного хора и преподаватель пения в классической гимназии Таганрога А.С. Анастасьев [13, с. 188]. Нам известны только инициалы данной персоналии, поэтому говорить с уверенностью, кем именно приходился этот человек художнику, мы не можем. А.С. Анастасьев известен, в частности, тем, что был первым педагогом по вокалу известного в свое время оперного певца, солиста Большого театра и оперы С.И. Зимина Д.Х. Южина (1863–1923) [25, с. 165].

Вероятно, до 1880-х гг. Михаил Ставрович Анастасьев жил в указанном доме по Греческой улице и здесь же родился и провел ранние годы его старший сын Владимир (церковь, где он был крещен, находится неподалеку, на той же Греческой улице). В 1880-х гг., после продажи родительского дома, Михаил Ставрович снял для своей семьи помещения в большом комфортабельном двухэтажном особняке на ул. Чеховской, д. 50 (ныне ул. Чехова, д. 68) [30]. С 1880-х гг. это здание оценивалось в 19200 руб. и принадлежало крестьянину И.П. Горбунову. Здесь Владимир Анастасьев жил в детстве и юности. Примечательно, что непосредственно напротив этого здания находится скромный домик (ул. Чеховская, д. 47, ныне ул. Чехова, д. 69), где родился А.П. Чехов.

В семье Михаила Ставровича и его жены Варвары Ивановны было семеро детей: три сына (Владимир, Николай (1882–?), Анатолий (1884–?) и четыре дочери: Лидия (1892–?), Ксения (1894–?), Евгения (1897–?), Ольга (1899–?) [7]. Как нам удалось выяснить, оба брата Владимира Михайловича до революции 1917 г. жили в

Таганроге. Анатолий Михайлович был юристом, работал в отделении Таганрогского окружного суда в слободе Дмитриевка (Дмитриевская) [22, с. 273], Николай Михайлович значится в Памятной книге Области Войска Донского на 1911 г. как член Комитета Таганрогского Мариинского общества «Ясли» (благотворительного общества с детским приютом) [22, с. 290]. Дальнейшая судьба родных Владимира Михайловича нам неизвестна.

В опубликованных источниках указывается, что Анастасьев окончил Таганрогскую классическую гимназию в 1896 г., Строгановское училище – в 1900 г.: по одной версии, прошел за два года четыре курса [19, с. 275], по другой – прошел полный курс училища с 1896 по 1900 г. [16, с. 143]. Однако, судя по документам из РГАЛИ, Анастасьев поступил в училище в 1895 г., следовательно, и гимназию он окончил не в 1896 г. (когда ему был 21 год), а несколькими годами ранее. Даты были изменены им позже, вероятно, по той же причине, что и дата рождения.

В личном деле Анастасьева-ученика сохранилось прошение о приеме в 1-й класс Училища (в число любителей) от «таганрогского мещанина Владимира Анастасьева», написанное красивым каллиграфическим почерком и датированное 25 августа 1895 г. [26, л. 1]. Проучившись один год, в апреле 1896 г. будущий художник был призван к отбытию воинской повинности. Вероятно, желая пройти военную подготовку в Таганроге у родителей, он представил в Училище свидетельство о приписке к призывному участку города Таганрога, Таганрогского округа, Области войска Донского, датированное 29 июля (10 августа) 1894 г., где указано: «Вероисповедания православного. Грамотен... Находится при родителях» [26, л. 5]. Тем не менее, 5 (17) апреля в Московской городской управе подписывается распоряжение, согласно которому «таганрогский мещанин Владимир Михайлович Анастасьев... 3 Апреля 1896 года... причислен для отбывания воинской повинности в текущем году в город Москву...» [26, 5 об.].

Отбыв воинскую повинность, 31 марта (12 апреля) 1897 г. Анастасьев подает на имя Директора Училища прошение о принятии его в число учеников, отметив, что он обязуется вносить «установленную плату за учебные материалы» [26, л. 2]. В прошении он указывает, что является «любителем рисования 4 класса» [26, л. 2], следовательно, поступив в 1895 г. в 1-й класс и проучившись всего один год, в 1897 г. он был переведен сразу в 4-й класс. В 1898 г. он – ученик 5-го класса [26, л. 6], в 1899 – 6-го класса [26, л. 7]; в январе 1900 г. получает отпуск для поездки в Петербург (до 10 (22) января) [26, л. 8], затем – в Таганрог (до 15 (27) января) [26, л. 9]. Стоит отметить, что на одном из последних документов личного дела сделана надпись карандашом: «Ивану Пашкову напомнить о высылке фотографий иконостаса» [26, л. 10 об.]. Речь идет об одном из представителей династии художников Пашковых – Иване Павловиче (1878–?). (Все четыре брата Пашковых были выпускниками Строгановского училища. Иван окончил училище в 1898 г., занимался иконописью, преподавал графику, с 1907 г. являлся членом Общества преподавателей графических искусств (ОПИ) [12, с. 264]). Вероятно, уже в это время иконопись входила в круг художественных интересов и Анастасьева.

Анастасьев окончил полный курс Училища в 1900 г., получив звание ученого рисовальщика. (Диплом датирован 20 ноября (3 декабря) 1900 г. [26, л. 11]). Позже в документах он указывал, что в 1900 г. изучал музейное дело в Англии и Франции [7]. Это, вероятно, соответствует действительности, поскольку следующее личное дело Анастасьева – уже как сотрудника училища – не сразу после получения им диплома,

а некоторое время спустя – 15 (28) мая 1901 г. В прошении на имя директора Училища, датированном этим числом, он пишет: «Имею честь покорнейше просить распоряжений Вашего Превосходительства об определении меня на вновь открывающуюся должность помощника хранителя художественно-промышленного музея Императора Александра II при вверенном Вам Училище... Ученый рисовальщик Владимир Анастасьев» (директором музея являлся в это время директор Училища Н.В. Глоба, хранителем музея – историк искусств, мастер архитектурного пейзажа С.В. Ноаковский [27, л. 4]). 13 (26) ноября 1901 г. Глоба направляет Московскому обер-полицмейстеру запрос, не встречается ли препятствий к определению в этой сверхштатной должности «предварительно представшего к утверждению в ней г. Анастасьева», проживающего «на Рождественке, в зоне Строгановского Училища» и просит «ознакомить в его политической благонадежности» [27, л. 5]. Препятствий не находят, и Анастасьева утверждают в должности. С 1 (14) июня 1901 г. он является помощником хранителя музея по найму, со 2 (15) марта 1902 г. становится штатным помощником хранителя двух музеев при Училище: Императора Александра II и им. К.С. Попова (особый отдел первого музея, основанный в 1899 г. на основе пожертвованной сюда частной коллекции произведений декоративно-прикладного искусства Китая, Японии, Персии, собранной известным московским предпринимателем, общественным деятелем, действительным статским советником Константином Семеновичем Поповым [27, л. 15]).

В Ивановском государственном историко-краеведческом музее, носящем сегодня имя Д.Г. Бурьлина, сохранилось адресованное этому известному иваново-вознесенскому фабриканту, меценату и коллекционеру официальное письмо на типографском бланке хранителя Художественно-промышленного музея императора Александра II. Оно датировано 21 февраля (6 марта) 1903 года и подписано Анастасьевым. На сайте Государственного каталога музейного фонда Российской Федерации документ представлен как «письмо Анастасьева В.М., хранителя... музея», однако автор четко подписывается: «за хранителя музея»: «По поручению Господина Директора имею честь сообщить Вам, что, к сожалению, училище на выставке в Иваново-Вознесенске участия принять не может вследствие совпадения одновременно открывшихся выставок Нового стиля кустарного музея, в Союзе кустарей и вследствие заготовления работ на предстоящую выставку в Петербурге, на предстоящий базар в Москве и к весенней выставке ученических работ в Императорском Строгановском училище» [23].

С 1 (14) сентября 1903 г. Анастасьев допущен также к преподаванию рисования в вечерних классах Училища, 25 ноября того же года (по постановлению Учебного Комитета Училища в заседании 18 ноября (1 декабря) 1903 г. ему выдается свидетельство «в том, что он, Анастасьев, во время практических занятий при означенном Училище в качестве преподавателя вечерних и воскресных классов приобрел <нрзб> опытного в преподавании рисования, в силу чего ему предоставляется право на занятие должности преподавателя художественных предметов в Императорском Строгановском Центральном Художественно-Промышленном Училище. Председатель Учебного Комитета, Директор Н. Глоба» [27, л. 8]). С 1 (14) января 1904 г. Анастасьев становится штатным преподавателем рисования вечерних классов, одновременно за ним сохраняется должность помощника хранителя двух музеев. На 15 (28) апреля 1904 г. он состоит в XII классе [27, л. 17], т.е., согласно таблицы о рангах Российской империи, – в чине губернского секретаря.

ХРАНИТЕЛЬ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО
МУЗЕЯ
ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА II.

Москва.

21 февраля 1903 г.

№ 299.

25
Его Высочайшему
Вашей Геннадьевой Бурелину
Милостивым Государю!

По поручению господина Директора, прошу честь
сообщить Вам, что из сожаления ушли из
выставки в Иваново-Вознесенск экспонаты
не могли, вследствие совпадения одновременно
открывшихся выставок Новой стили, кустарного
музея, в „Стан“ кустарей и вследствие
готовившейся работы на предстоящую выставку
в Петербург, на предстоящий базар в Москве
и к всемирной выставке. Угличская работа
в Императорском Александровском музее в
Западной музей Г.Маслаев.

Ил. 1. Письмо В.М. Анастасьева Д.Г. Бурелину от 21 февраля (6 марта) 1903 г.
Ивановский государственный историко-краеведческий музей им. Д.Г. Бурелина

18 (31) августа 1905 г. директор только что открытого частного семиклассного Коммерческого училища А.Н. Хохловкина в Симферополе направляет на имя директора Строгановского училища письмо с просьбой «не отказать в... согласии на перевод господина Анастасьева» в Симферополь [27, л. 19]. Молодого художника-педагога направляют туда с начала 1905/1906 учебного года в качестве штатного преподавателя чистописания и рисования [27, л. 16]. Он получает в этом учебном заведении также должность наблюдателя [27, л. 28].

Судя по документам, Анастасьев перевелся в Симферополь потому, что ему необходимо было пройти там лечение. В сентябре 1906 г. он направляет Глобе письмо: «Закончив курс лечения по предписанию врачей на юге России, имею честь покорнейше просить Ваше Превосходительство зачислить меня вновь на занимаемую мною раньше должность штатного преподавателя вечерних классов вверенного Вам училища с 1-го сентября сего года» [27, л. 31]. Просьба выполняется. В сентябре 1906 г. Анастасьева переводят, а в ноябре утверждают в должности штатного преподавателя вечерних классов рисования в Строгановском училище [27, л. 39], одновременно он становится преподавателем рисования в частной женской гимназии М.Г. Брюхоненко [27, л. 35]. 14 (27) ноября 1906 г. Н.В. Глоба направляет в Учебный отдел Министерства торговли и промышленности информацию о том, что «не имеющий чина В. Анастасьев... имеет 10 уроков в неделю», получая за это вознаграждение 312 руб., 50 коп., является также помощником хранителя художественно-промышленного музея Александра II (вознаграждение – 600 руб.) и музея им. К.С. Попова (вознаграждение – 480 р.) [27, л. 30–30 об.].

14 (27) апреля 1907 г. Анастасьев обращается к директору Училища с прошением о разрешении «на вступление в первый законный брак с девицей, домашней учительницей Александрой Степановной Степановой» [27, л. 40]. (Невеста родилась 27 апреля (9 мая) 1884 г. [27, л. 15]). В тот же день он получает разрешение на брак и увольняется в отпуск до 1 (13) августа [27, л. 41, 43, 43а]. 20 апреля (3 мая) в Феодоро-Стратилатовской церкви города Алушта Таврической губернии состоялось венчание Анастасьева (свидетельство об этом датировано 1 (14) мая 1907 г.) [27, л. 15, 42].

В Китае в документах Анастасьев указывал, что окончил естественное отделение университета А.Л. Шанявского в 1907 г. [16, с. 143], однако это учебное заведение было открыто лишь в 1908 г. В документах из личного дела Анастасьева в Строгановском училище нет упоминаний об этом.

Следует отметить, что Анастасьев профессионально занимался фотографией. С 1907 г. он являлся действительным членом Русского фотографического общества и затем отмечался в качестве члена общества в 1909 г. (работая в селе Большое Красное Костромской губернии) и в 1914 г. (работая в Екатеринбурге [24, с. 43]).

6 (19) июня 1908 г. Анастасьев получает отпуск «во все города и селения Российской империи» до 1 августа, «при нем находится его жена Александра Степановна» [27, л. 44]. Вскоре после возвращения из отпуска он получает назначение (с 1 (14) сентября 1908 г.) на должность заведующего художественно-ремесленной учебной мастерской золото-серебряного дела в село Большое Красное Костромской губернии «на место С.Г. Монастырского, оставляющего помянутый пост» [27, л. 45].

Как сложилась жизнь незаурядного художника-педагога в дальнейшем, описано в нашей статье [15]. Добавим лишь несколько новых штрихов.

В 1913 г. Анастасьев становится директором Екатеринбургской художественно-промышленной школы. В издании «Адрес-календарь. Общая роспись началь-

ствующих и прочих должностных лиц по всем управлениям в Российской Империи на 1914 г.» указано, что он имеет чин надворного советника [1, стлб. 825] – гражданский чин VII класса (равный воинскому чину подполковника), дающий право на личное дворянство. В Адрес-календаре Пермской губернии (в которую входил в то время Екатеринбург) за 1917 г. указано, что Анастасьев – коллежский советник [3, с. 68] (гражданский чин VI класса, соответствовавший чину армейского полковника). В Харбине при регистрации в БРЭМ он указывал, что имеет чин действительного статского советника [7] – чин V класса (занимавший промежуточное положение между армейскими чинами полковника и генерал-майора). Когда был получен Анастасьевым этот чин (и был ли он на самом деле получен), нам неизвестно.

Как выяснили уральские исследователи В.П. Микитюк и Е.Ю. Рукосуев, во время Первой мировой войны, с осени 1915 г. Анастасьев являлся членом Уральского областного военно-промышленного комитета [20, с. 61, 67, 71, 97–98, 176]. Названные авторы утверждают, что он представлял в данной организации партию социалистов-революционеров [20, с. 67]. Подчеркнем также, что, согласно обнаруженным ими документам, Анастасьев имел среднее специальное образование [20, с. 61], т.е. окончил только Строгановское училище. Диплома об окончании университета А.Л. Шанявского у него не было. Вероятно, Анастасьев включил этот факт в свой *curriculum vitae* уже в Китае с той же целью, с которой скрыл свой истинный возраст.

Являясь директором Екатеринбургской художественно-промышленной школы, после установления на Урале власти Верховного Правителя, Анастасьев одновременно был назначен особоуполномоченным Министерства народного просвещения в Уральском крае. Из ряда публикаций стало известно, что в мае 1919 г. в мастерских руководимой им школы был реализован заказ правительства Колчака по изготовлению пробных образцов учрежденного в апреле 1919 г. ордена «Освобождение Сибири». Дизайн ордена, представлявшего собой оправленный в серебро малахитовый крест, был разработан художником Г.А. Ильным, командированным в Екатеринбург 4 мая 1919 г. для «руководства процессом» [11, с. 207].

В результате наступления Красной армии на Екатеринбург Анастасьев вместе с частью преподавательского состава художественно-промышленной школы оказался в Чите, где с осени 1919 г. был уполномоченным Министерства народного просвещения правительства Колчака в Забайкальской области и преподавателем Читинского художественно-промышленного училища. Читинский исследователь К.В. Голев обнаружил его «след» в метрической книге Читинского кафедрального Александро-Невского собора за 1920–1921 гг.: «3/16 ноября <1920 г.> родился, 15/28 ноября крещен Владимир. Родители – гражданин Нижегородской области и уезда села Больших Терюшей Александр Иванович Михайлов и его жена Агафья Федоровна. Крестные – гражданин Таганрога Владимир Михайлович Анастасьев и дочь протоиерея девица Любовь Николаевна Тяжелова» (сведения предоставлены К.В. Голевым). Вероятно, родители дали своему ребенку имя крестного – Владимира Анастасьева. Кем были эти люди, неизвестно. Вероятно, в той ситуации, в которой они оказались в данное время и в данном месте, крестными их ребенка стали незнакомые или малознакомые для них люди, близкие к храму. Дата крещения ребенка – 16 ноября 1920 г. вызывает большие сомнения. Согласно всем известным на сегодняшний день данным, Анастасьев прибыл из Читы в Манчжурию в январе (феврале) 1920 г. С апреля 1921 г. Народно-революционная армия начала проводить наступательные операции на Читинском направлении, и 31 ок-

тября 1920 г. войска белых (Дальневосточная армия под командованием генерал-лейтенанта Г.М. Семенова) была полностью эвакуирована из Забайкалья. Скорее всего, запись о крещении была сделана не в 1920, а в 1919 г.

Пока нам не удалось выяснить судьбу первой жены Анастасьева. Остался ли он на определенном этапе своей жизни вдовцом или они расстались, неизвестно. Мы уже писали о том, что в Харбине он женился снова [15, с. 203]. В анкете БРЭМ в 1935 г. он указывает, что членами его семьи являются жена – Вера Андреевна (родившаяся 27 августа 1909 г. в Благовещенске) и Герман Козлов (родившийся 3 января 1925 г. в Харбине) [15, с. 203]. На сайте ГАХК указано, что год рождения жены Анастасьева – Веры Андреевны (урожденной Матаровой) – 1910-й; Герман Козлов, родившийся в 1925 г., назван его племянником; в числе членов семьи Анастасьева названа также его теща – Мария Михайловна Матарова, родившаяся в 1883 г. [7].

Вера Андреевна – дочь Андрея Марковича Матарова, счетовода хозяйственной части Управления по постройке средней части Амурской железной дороги [14, с. 374]. Известно, что он увлекался стрельбой (в 1902 г. стал победителем призовой народной стрельбе «по швырмам» во время первой народной маевки у памятника графу Н.Н. Муравьеву-Амурскому в казачьем лагере) [4]. Еще одно увлечение Матарова – конный спорт: некоторое время являлся вице-президентом Амурского общества поощрения коннозаводства [14, с. 369], в 1914 г. выпустил брошюру «Краткий очерк возникновения Амурского Общества поощрения коннозаводства ко дню его десятилетнего юбилея» [18]. Его дальнейшая судьба нам неизвестна, в БРЭМ в 1935 году были зарегистрированы его жена (вдова?) Мария Михайловна Матарова и еще одна дочь – Тамара Андреевна Матарова, а также некий Алексей Иванович Матаров – предположительно, их родственник [29, с. 501]. Возможно, Герман Козлов – это племянник жены Анастасьева.

Как уже известно, в 1939 г. Анастасьев с женой и племянником перебрались из Харбина в Шанхай [15, с. 203]. Известный исследователь русской эмиграции в Китае А.А. Хисамутдинов предоставил нам копию учетной карточки Анастасьева из Русского эмигрантского комитета в Шанхае, хранящейся сегодня в Федеральном архиве США (Коллекция «Shanghai Municipal Police Files»). К сожалению, некото-

ANASTASIEFF, Mr. Vladimir Mikhaylovich

21 JUNE 1940
Name: Анастасьев Владимир Михайлович

7 OCT 1941
Nationality: Russian

20 OCT 1943
Date of birth: 1 NOV 1943

Birth place: _____

Occupation: _____

Family Members (Name & Ago): Mrs Vera Andreevna 27 August 1909 Blagoveshensk
German Kozloff m 3/1 1925 Harbin

Address: _____

Remarks: _____

Signature: _____

Илл. 2. Учетная карточка В.М. Анастасьева из Русского эмигрантского комитета в Шанхае. 1940–1943 гг. Федеральный архив США (Коллекция «SHANGHAI MUNICIPAL POLICE FILES»). Копия предоставлена автору статьи А.А. Хисамутдиновым (Владивосток)

рые фрагменты машинописного текста на английском языке на карточке выцвели от времени и не прочитываются.

В графе «Национальность» едва видны два слова: «Greek» (?) и рядом (более отчетливо) «Russian» («грек», «русский»), различима дата рождения – 24 (не 23) июля (но не виден год), место рождения – «Таганрог», род занятий – учитель («teacher»). Часть текста, написанная чернилами от руки, прочитывается намного лучше: это имена родителей Анастасьева: «Михаил» и «Варвара»; в качестве членов его семьи указаны «миссис Вера Андреевна», родившаяся 27 августа 1909 г. в Благовещенске и Герман Козлов («Kosloff») мужского пола («m.»), родившийся 3 января 1925 г. в Харбине (при этом не указано, кем именно он официально приходится главе семьи – племянником или приемным сыном). Адрес, указанный на карточке, прочитать практически невозможно, примечание прочитывается: «женат» («married»). На карточку наклеены фотографии Анастасьева и членов его семьи. Карточка заполнена в апреле 1939 года, затем на ней проставлены отметки о перерегистрации (которую эмигранты должны были проходить ежегодно): 21 июня 1940 г., 7 октября 1941 г., 20 октября 1942 г. и 5 ноября 1943 г. Больше отметок о перерегистрации нет, хотя известно, что Русский эмигрантский комитет в Шанхае прекратил деятельность в 1945 г. Таким образом, мы можем сегодня с уверенностью констатировать, что Анастасьев ушел из жизни после ноября 1943 г. Что произошло с ним и его семьей после этой даты, пока остается неизвестным.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адрес-календарь. Общая роспись начальствующих и прочих должностных лиц по всем управлениям в Российской Империи на 1914 год. Ч. 1–2. СПб.: Сенат. тип., 1914. 1614 с.
2. Алексеев Е.П. От Урала до Харбина: художники-эмигранты Владимир Анастасьев и Николай Вьюнов // Актуальные проблемы теории и истории региональной архитектуры: Материалы междунар. конф. (Хабаровск, 10–12 нояб. 2020). – Хабаровск, 2020. С. 79–89.
3. Алфавитный указатель фамилий Адрес-календаря (Учреждения и должностные лица Пермской губернии) // Адрес-календарь и справочная книжка Пермской губернии за 1917 г. – Пермь, 1917. С. 1–128.
4. Амурский край (Благовещенск). 1902. 7 июня.
5. Анастасьев Владимир Михайлович // Забытые имена Пермской губернии. URL: <http://www.fnper.m.ru/анастасьев-vladimir-mihajlovich.aspx>
6. Анастасьев Владимир Михайлович // Искусство и архитектура Русского зарубежья. URL: <https://artz.ru/places/1804790143/1804864693.html>
7. Анастасьев Владимир Михайлович // Российские эмигранты в Маньчжурии. URL: https://gahk.ru/projects/brem/47667/?sphrase_id=83704
8. Анастасьев Владимир Михайлович // Коллекция русского шанхайца. URL: <https://russianemigrant.ru/book-author/anastasev-vladimir-mihajlovich>
9. Государственный архив Хабаровского края. Ф. Р-830. Оп. 3. Д. 1103.
10. Греческая улица, дом 61 // Исторический Таганрог. URL: <https://sites.google.com/site/istoriceskijtaganrog/greceskaa-ulica-1/dom-61>
11. Журавлев В.В. Симонов Д.Г. О наградной системе антибольшевистских режимов Востока России (середина 1918 – начало 1920 г.) // Трансформация российской политической системы в период революции и гражданской войны: сибирская специфика. Сб. науч. статей. – Новосибирск: Параллель, 2014. С. 179–213.

12. *Исаев П.Н.* Строгановка: Императорское центральное Строгановское художественно-промышленное училище, 1825–1918: биографический словарь. Т. 2. – М.: Лабиринт, 2004. 420 с.
13. История города Таганрога, составленная П.П. Филевским. – М.: Типо-лит. К.Ф. Александрова, 1898. 238 с.
14. *Кашуба С.А.* Становление и развитие конного спорта в Приамурье во второй половине XIX – начале XX вв. // Приамурье от первопроходцев до наших дней: Материалы регион. науч.-практ. конф. – Благовещенск, 2003. С. 368–374.
15. *Клюева И.В.* Художник-педагог В.М. Анастасьев: от Строгановки до Шанхая // Академик Императорской академии художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище. Отв. ред. Т.Л. Астраханцева. – М.: Индрик, 2012. С. 179–208.
16. *Крадин Н.П.* Харбин – русская Атлантида. – Хабаровск: Изд-во Хворова А.Ю., 2001. 354 с.
17. *Крадин Н.П.* Русские художники в Китае (236 персоналий) // История и культура Приамурья. 2012. № 2 (12). С. 40–136.
18. *Мастаров А.М.* Краткий очерк возникновения Амурского Общества поощрения коннозаводства ко дню его десятилетнего юбилея. – Благовещенск, 1914. 16 с.
19. *Мелихов Г.В.* Белый Харбин. Середина 20-х. – М.: Русский путь, 2003. 440 с.
20. *Микитюк В.П., Рукосуев Е.Ю.* Уральский областной военно-промышленный комитет: дела и люди. – Екатеринбург: УрО РАН, 2019. 228 с.
21. Немецкий публичный дом для господ офицеров в Таганроге // Дневник Таганрога. URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/592d3aa48e557de2f707bd98/nemeckii-publichnyi-dom-dliagospod-oficegov-v-taganroge-5d9a126d3d008800ae25b65d>
22. Памятная книжка Области Войска Донского на 1911 год. – Новочеркасск: Областная Войска Донского типография, 1911. 174 с.
23. Письмо № 292 от 21 февраля 1903 года от Анастасьева В.М., хранителя Художественно-промышленного музея Императора Александра II, адресованное Д.Г. Бурылину с отказом в участии Строгановского училища на выставке редкостей и древностей 1903 года. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=16283192>
24. *Попов А.П.* Российские фотографии (1839-1930): словарь-справочник. В 3 т. Т. 1: А–М [Мей]. – Коломна: Музей органической культуры, 2013. 815 с.
25. *Пружанский А.М.* Отечественные певцы, 1750–1917: П–Я. – М.: Советский композитор, 1991. 393 с.
26. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 677. Оп. 1. Д. 242. 12 л.
27. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 1. Д. 244. 61 л.
28. *Седой А.* Александр Чехов. Записки случайного туриста. URL: <http://chehov-lit.ru/chehov/vospominaniya/sedoj-chehov-zapiski-sluchajnogo-turista.htm>
29. *Чащин К.В.* Русские в Китае = Russians in China: генеалогический индекс: 1926–1946. – Нью-Йорк: Юго-Восток, 2014. 932 с.
30. Чехова улица, дом 68 // Исторический Таганрог URL: <https://sites.google.com/site/istoriceskijtaganrog/cehova-ulica/dom-68>

К АТТРИБУЦИИ НЕИЗВЕСТНОГО ЖЕНСКОГО ПОРТРЕТА РАБОТЫ Н.В. ГЛОБЫ

Оказавшись в 1925 г. в эмиграции, в прошлом директор Императорского Строгановского училища Николай Васильевич Глоба не только продолжил свою феноменальную педагогическую деятельность, но и раскрылся как разносторонний художник: живописец, мастер театрального костюма и декораций, иконописец. После закрытия в Париже в 1930 г. возглавляемого им Русского художественно-промышленного института Николай Васильевич обратился к живописи. Как сообщала тогда «Иллюстрированная Россия» «Глоба снова взялся за кисть» ... Снова «с юношеским пылом даровитый художник пишет, полные свежести, прекрасные портреты-этюды» [3]. В основном это были изображения русских эмигрантов – обитателей «Русского дома» из Сент-Женевьев-де Буа: Зинаиды Германовны Философовой, врача-священника церкви в Русском доме Льва Лийперовского, капитана 1 ранга С.П. Доможирова и др. До сих пор эти портреты находятся в зарубежных частных собраниях.

В Париже, в доме Дмитрия Михайловича Домбровского – внучатого племянника Глобы¹, унаследовавшего его коллекцию, авторам публикации удалось обнаружить незаконченный, действительно «полный свежести» портрет миловидной молодой женщины. По словам наследника этот не завершенный, не подписанный и не датированный портрет принадлежит кисти самого Николая Васильевича и близок по стилю и колориту его зрелым работам второй половины 1930-х гг. Как известно, Глоба подписывал только законченные произведения. Именно они помогут идентифицировать авторский почерк художника, а имеющиеся в распоряжении документы и письменные источники дадут возможность установить личность героини портрета и наиболее вероятные хронологические рамки его написания.

Прежде чем перейти к установлению личности, анализу манеры и техники, стоит внимательно рассмотреть портретируемую. Это молодая светловолосая женщина с короткой стрижкой. Ее живой, открытый взгляд полон любознательности. Не просто лицо – сами ее глаза улыбаются, излучая ощущение счастья. Образ исполнен телесной красоты и достоинства – по сути, перед нами идеал женственности! Вся картина дышит нежностью и любовью... Совершенно очевидно, что такой натуральный этюд не мог быть постановочным. Возникает закономерное желание выяснить – кто же эта прекрасная дама, вдохновившая художника?

При изучении писем и близкого круга Глобы выяснилось, что он испытывал большую привязанность и нежные чувства к Елизавете Георгиевне Григорьевой (урожденной Элле Марии Антонине фон Браше), жене знаменитого русского художника Бориса Дмитриевича Григорьева. Все трое были связаны со Строгановским училищем: Елизавета училась на кафедре прикладного искусства (1901–1907), Борис – на кафедре живописи (1903–1907), Николай Васильевич Глоба, как уже упоминалось, был его директором.

В этой связи важно также изучить биографические сведения о семейной жизни Григорьевых в России и в эмиграции, ибо они во многом являются ключом к взаимоотношениям и встречам Глобы и Елизаветы.

Сразу после окончания Строгановского училища Елизавета фон Браше и Борис Григорьев поженились и переехали в Санкт-Петербург. Их семейная жизнь сложилась не очень счастливо, главным образом – по вине Бориса, который постоянно увлекался другими женщинами. Однажды в свой день рождения Елизавета изобличила его в измене! Похоже, именно этот жестокий удар привел к тому, что ее случайное знакомство в августе 1913 года с Рудольфом Руммелем, «холостым и состоятельным человеком», переросло в любовную связь. Позже она сделала в дневнике такую запись: «Боже, как я была счастлива в мае 1914 г. Веселая, стриженная, капризная, хорошенькая и избалованная поклонниками, а в особенности Рудольфом» [2]. Любовник делал ей роскошные подарки и часто пересылал большие суммы денег, тогда как у Бориса очень часто возникали финансовые трудности. Имеются сведения от самой Елизаветы, что муж знал о ее связи с Руммелем. Несмотря на столь тяжелую ситуацию, она все же питала в душе надежду о возможности обрести счастье в браке с Борисом. Оказавшись с мужем в Бретани под Парижем, Елизавета записала в свой дневник строчки, насквозь пронизанные мукой и отчаянием: «Мне было обидно видеть равнодушное лицо Бориса, а когда приехала американка и он, увлекшись ею, совершенно игнорировал меня – мне стало невыносимо тяжело. Она [американка – ред.] уехала, он стал писать мой портрет и я позировала, позировала. Выслушивала его едкости и тихо у себя плакала. Зачем мне хотелось его любви, на что она мне, но это меня заедает всю жизнь. Хочу любви Бориса, а ее нет и нет и не будет никогда. <...> Я его держу рядом с собой, но не любовью, а деньгами. И вспомнила я еще одно последнее средство мне об этом говорили старые тетки и жены-еврейки. Чтобы заставить мужа любить семейный очаг и жену – надо иметь ребенка... Началась война и в день мобилизации Великой всемирной войны я забеременела своим Кирилльчиком [2]. <...> А он – он всецело живет на мои деньги – по прежнему не бывает дома и я так одинока, Боже как одинока <...>» [там же].

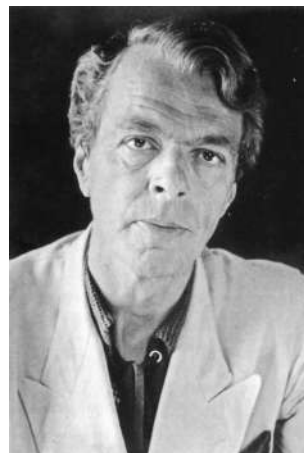


Илл. 1. Е.Г. Григорьева с сыном Кириллом
в ПАРИЖСКОЙ КВАРТИРЕ-АТЕЛЬЕ НА
11 RUE DES SABLONS, 22–23. Ок. 1922.
ФОТОГРАФИЯ ИЗ СОБРАНИЯ ПОТОМКОВ

В 1915 году в семье Григорьевых родился сын Кирилл. Совет занять ребенка ради того, чтобы привязать к себе мужа, оказался недейственным. «... Я не люблю быть втроем, ты это знаешь ...» – написал однажды Борис своей жене [2].

Но семейные проблемы Григорьевых на этом не заканчиваются – худшее ждало их впереди, во время самого разгара войны. Речь пойдет о малоизвестном и драматичном эпизоде: осенью 1915 года Елизавета с младенцем на руках была арестована по подозрению в шпионаже. В одном из писем к баронессе М.Д. Врангель Григорьева утверждала, что «понятия не имела, за что (ее – ред.) арестовали...». Оказалось, что ее любовник, Рудольф Рудольфов Руммель, был лейтенантом германской армии и вместе с другими тайными немецкими агентами занимался на территории России шпионажем. После обнаружения этой информации властями была проведена проверка всех связанных с разведчиком лиц на предмет оказания ему какого-либо содействия. В этот критический момент за жену и их малыша заступился Борис, проявив подлинное добросердечие и человечность. Именно его поддержка во многом определила благополучный исход дела. В частности, он нанял хорошего адвоката (Владимира Беренштама), которому в качестве платы за услуги написал его портрет. После тщательной проверки следователь пришел к выводу, что письма и посылки денег в Россию были связаны лишь с рождением у Григорьевой ребенка, которого Руммель считал своим: его интересовали не военные данные, а сведениями о здоровье молодой матери и ее младенца. Таким образом, расследование позволило установить, что история этих отношений имеет не шпионскую, а исключительно романтическую подоплеку. Таким образом, Григорьеву можно было обвинить разве только в измене мужу, но никак не Отечеству. Уже менее чем через три месяца после ареста Елизавету выпустили из тюрьмы, а дело против нее прекратили.

Впрочем, не только документальные сведения служат свидетельством напряженных отношений между супругами Григорьевыми. Вглядываясь в полные психологизма григорьевские портреты жены, реалистичные и авангардные одновременно, можно отчетливо прочитать в них степень напряжения и разлада, граничащего с пропастью. Очень показательно сравнение картины «Мать и дитя» 1918 г., где изображена Елизавета за шитьем и их еще маленький сын, с очень похожей фотографией 1922 г. Видно,



Ил. 2. Б.Д. ГРИГОРЬЕВ. 1938.
ФОТОГРАФИЯ ИЗ ОР ГРМ



Ил. 3. Б.Д. Григорьев с супругой Е.Г. Григорьевой и сыном Кириллом в парижской квартире-ателье на 11 rue des Sablons. Ок. 1922.
ФОТОГРАФИЯ ИЗ СОБРАНИЯ ПОТОМКОВ

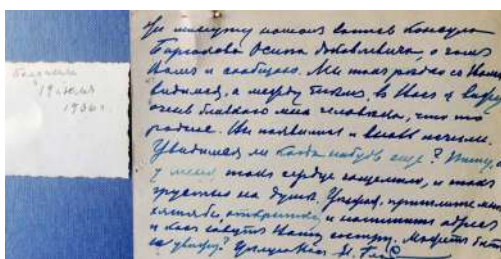
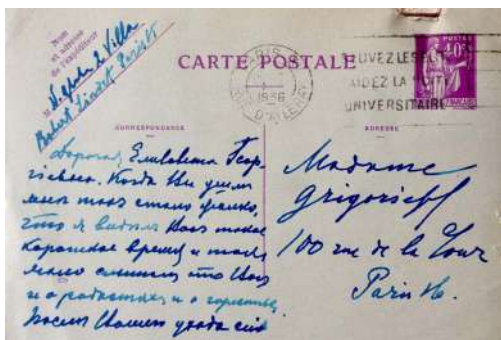
насколько они милы и прекрасны в реальности и насколько безразличны для внутреннего мира Бориса. Холодные оттенки красок и отстраненность взглядов пропитывают картину типичным для его работ духом уныния. Порой возникает чувство, что Борис и вовсе не был способен любить кого-то.

Практически творчество художника состоит из «неправильных» образов, где внимание заостряется прежде всего на негативном аспекте образов и настроения.

Эмигрировали Григорьевы раньше Глобы – в 1922 г, сначала они жили в Париже, в квартире-ателье на 11 rue des Sablons, а с 1928 в Бретани, в Кань-сюр-Мер, на вилле Borissela. Позже снимали мастерскую в Париже на rue de la Tour.

О взаимоотношениях супругов свидетельствует переписка Григорьева с баронессой М.Д. Врангель, которая очень симпатизировала Елизавете Георгиевне и знала много тайн из ее жизни. Так в письме к Борису Григорьеву от 13 сентября 1930 год она замечает: «Ну и счастливцев же и Вы, Бог наградил Вас неисчислимыми дарами: и талант всеми признанный, и слава в цвете лет, и возможность писать...здоровье, милый сын и такая умница, чуткая и мягкая, все понимающая и извиняющая жена...Не стыдно – скучаю, скучаю» [4, с. 62–63]. Б. Григорьев же в письмах, если они вдвоем приехали в Париж, упоминает о жене очень лаконично и безымянно: «Мы оба в Париже» [4, с. 63]. Либо: «... мы оба в Париже и очень веселимся» [4, с. 61].

Но вернемся к нашему портрету. Предположительно, первая встреча Елизаветы с Глобой в Париже могла состояться в 1926 г., когда Николай Васильевич приступил к организации своего нового института – Русского художественно-промышленного института. В рамках своей деятельности он пригласил на собрание всех лучших русских художников-эмигрантов, среди которых был и Борис Григорьев. Елизавета, как выпускница Строгановского училища, могла с легкостью войти в круг помощников или даже учеников – Глоба открывал школу в том числе и для взрослых, чтобы те могли приобретать новые специальности для заработка в этой чужой стране. В пользу ее ученичества очевидно говорит письмо Бориса, датированное 1926 г.: «Ты пишешь, что только 1 марта будешь свободна и сдавать будешь экзамены» [5].



Ил. 5. Н.В. Глоба. Письмо к Е.Г. Григорьевой. 1936. Из архива Аркадия Зозулинского (Париж)

О встречах Григорьевой с Глобой есть и другие свидетельства – письма к баронессе М.А. Врангель [1], из которых мы узнаем, что Елизавета Георгиевна помогает Николаю Васильевичу составлять для Словаря художников его автобиографию и даже пишет ее собственной рукой. Это происходило летом 1931 года. И наш портрет, вероятнее всего, был написан в это время.

В пользу такой идентификации героини портрета говорят и фотографии Елизаветы, обнаруживающие множество общих черт с образом на картине. Самая очевидная среди них – характерная прическа с завивающимися волосами: ее пышные локоны доходят до уровня ушной мочки, обнажая крепкую шею. Также заметное сходство, если не идентичность, выражают большой открытый лоб и округлый овал лица, вторящий мягким округлым крыльям носа.

Как и в других живописных портретах Глобы 1930-х гг., мы видим в этой картине поворот головы в три четверти – излюбленный композиционный прием художника. Его же можно обнаружить в уже упомянутых портретах З.Г. Философовой, священника Л.Н. Лийперовского и др.

В этой работе Глоба пишет Григорьеву реалистично, но видит ее с самой лучшей стороны, раскрывая красоту ее образа – именно такого взгляда она всегда искала и остро в нем нуждалась в перипетиях своей драматичной личной жизни. С нескрываемой любовью написан широкий рот в легкой улыбке, черные дугообразные брови и лучезарные глаза с опущенными уголками, которые Елизавета так часто любила подводить стрелками. Во время работы над портретом Глоба и портретируемая откровенно смотрели глаза в глаза и взаимное чувство нежности и симпатии отражалось в ее взгляде, заставляя душу цвести, как расцветают прекрасные цветы на весеннем солнце. Выбранный художником теплый колорит красок дополнительно подчеркивает характер его чувства.

Скорее всего Глоба знал о несчастном замужестве и кошмарном аресте Григорьевой и очень жалел ее. В архиве Аркадия Зозулинского (Париж) есть уникальная почтовая открытка 1936 года, которая была написана рукой Николая Васильевича и адресована Елизавете Георгиевне. В ней он напрямую изъясняется в своей привязанности: «Дорогая Елизавета Георгиевна. Когда Вы ушли, мне так стало жалко, что я видел Вас такое короткое время и так мало слышал... и о радостях, и о горестях. После Вашего ухода сию же минуту нашел запись консула Бирюкова Осипа Яковлевича (консул Советского посольства в Париже – ред.), о чем Вам и сообщаю². Мы так редко с Вами видимся, а между тем (?), в Вас я вижу очень близкого мне человека, что-то родное. Вы появились и вновь исчезли. Увидимся ли когда-нибудь еще? Пишу, а у меня так сердце защемило, и так грустно на душе. Уезжая, пришлите мне хотя бы открытку и напишите адрес и как зовут Вашу сестру. Может быть ее увижу? Целую Вас Н. Глоба».

Теперь несколько слов о живописной технике портрета. Среди немалого числа живописных работ Н.В. Глобы, в целом подобных друг другу и по технике, и



Ил. 6. Е.Г. Григорьева.
Ок. 1924. Фотография
из собрания потомков

по манере, есть один подписанный художником пейзаж, который ближе всего сходится по всем параметрам с портретом Елизаветы Григорьевой и служит несомненным подспорьем в его атрибуции. Прежде всего, обе работы были выполнены на пленэре. Их основа – проклеенный коричневый картон без использования грунта. Этюды написаны маслом, скорее всего жесткими щетинными кистями – такие кисти очень четко выявляют длину и ширину, а также направление мазков, которые на портрете и на пейзаже ложатся идентичным образом. Виден одинаковый рыхловатый характер линий рисунка.

Столь обширная совокупность значимых признаков позволяет констатировать: эти этюды выполнены в единой живописной манере и технике, а значит их автор – сам Николай Васильевич Глоба.

Таким образом, представленные в исследовании свидетельства и аргументы дают убедительное основание считать данный портрет работой Николая Васильевича Глобы, на котором изображена Елизавета Георгиевна Григорьева, жена известного русского художника Бориса Дмитриевича Григорьева. Вероятнее всего, портрет был написан в Париже, в 1931 г. Главной его художественной целью было передать образ любимой женщины, ее натуру и характер, с чем художник успешно справился – даже несмотря на то, что по неизвестным причинам не завершил начатое.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Д.М. Домбровский (1940–2018, Медон, Франция), внучатый племянник Глобы, был последним хранителем его наследия. В коллекции находились архив Н.В. Глобы, предметы декоративно-прикладного и театрального искусства, живописные портреты и пейзажи, графика. С июня 2017 года архив перевезен в Россию (РГАЛИ). Домбровский жил в знаменитом Русском доме, в Медоне под Парижем. Именно туда селились эмигранты из России, среди которых было не мало известных людей.
2. Видимо, Григорьевы, также как Шухаевы, собирались возвращаться на родину.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Архив Д.М. Домбровского. Франция.*
2. Вакар И.А. Быть художником в век торговли. Наше наследие. 2008. № 87–88. С. 110–115.
3. Сахаров В. Н.В. Глоба и Строгановское училище. К 80-летию художника // Иллюстрированная Россия. – Париж, 1939. № 26. С. 12.
4. Антипова Р.Н. Псковская выставка Бориса Григорьева. – М.: Астрейя-центр. 2015. 216 с.
5. Антипова Р.Н. // Переписка Бориса Григорьева с баронессой Марией Врангель // Новый журнал. – Нью-Йорк. 2010. № 261. С. 85–127.
6. X Петербургские военно-исторические чтения. Всероссийская научная конференция с международным участием. С.-Петербург, 21 марта 2014 г. Сб. научн. ст. / Ред. кол: А.Б. Николаев (отв. ред. и сост.), А.В. Аранович, Д.А. Бажанов. – СПб., 2015. С. 88-99.
7. Астраханцева Т.Л. Живопись Николая Васильевича Глобы (1859–1941). Поиски и открытия // Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова 4-1/2019.
8. Капустина М.Р. Из семейного архива. К биографии Е.Г. Григорьевой, р. фон Браше // Борис Григорьев и художественная культура XX в. Материалы II Григорьевских чтений. – Псков, 2001. С. 10–11.
9. Галеева Т.А. Творческий путь Б.Д. Григорьева (1886-1939 гг.): автореф. дисс... канд. искусствоведения. – СПб., 2000.

ИВАН ПУНИ И ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СООБЩЕСТВО В БЕРЛИНЕ В 1920-Е: ДИСКУССИЯ О СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ

Иван Пуни, один из лидеров художественного авангарда, организатор выставок «Трамвай В» и «0,10», вместе с супругой Ксенией Богуславской и своими друзьями Верой и Василием Шухаевыми¹ бежали из Петрограда зимой 1919/1920 гг. В октябре 1920 года ему удалось добраться до Берлина, одного из центров художественной эмиграции начала 1920-х. Отъезду художника из советской России предшествовал период активного участия в формировании новых культурных институций. В 1917–1919-е годы Пуни проявил себя как сторонник революционных перемен: художник был делегирован во Временный комитет уполномоченных Союза деятелей искусств, участвовал в праздничном оформлении Петрограда к первой годовщине революции, преподавал, писал статьи пропагандирующие идеи футуризма и левого искусства в петроградские и витебские периодические издания. Это время стало решающим в оформлении художественного стиля Пуни, отличного от его футуристических и супрематических живописных работ и асамбляжей, экспонировавшихся на «Последней футуристической выставке 0,10». В 1919 году художник написал три наиболее известные из сохранившихся в российских музейных коллекциях вещи: «Красную скрипку», «Композицию с черным столом» и «Бегство форм» (все – собрание ГРМ). Используя традиционную для себя палитру и разрабатываемые ранее колористические приемы, он создает очень лаконичные, выразительные, эстетически близкие к плакату произведения. Пуни возвращается к изображению предметного мира в двух из вышеперечисленных картин, но предметы на них выглядят предельно отвлеченно, оказываются вне окружающей среды, вне какого-либо контекста. Новое видение мира художника созвучно идеям зародившегося в то же время во Франции пуризма.

В третьей работе он использует для создания образа трафаретные буквы, разлетающиеся по поверхности холста, но при этом складывающиеся в слова: «спектр», «бегство», «форм». Вероятно, украшения городов (Петрограда и Витебска) к первой годовщине революции и к празднику 1-го мая оказали непосредственное влияние на художника. Развивая эту мысль, можно утверждать, что создание плакатов и афиш с пропагандистскими лозунгами изменили отношение к тексту, превращая его в конечный художественный продукт, наделенный абсолютным смыслом [24]. Эскизы Пуни к оформлению Охтинского моста и Литейного про-

спекта к ноябрьским праздникам 1918 года из собрания Государственного Русского музея, также как его рисунки для альбома «Герои и жертвы революции» [7] – это фигуративные изображения, демонстрирующие поиск нового художественного языка и образов, отражающих характер времени. Рабочие и красноармейцы, автомобили и здания, якорь, пила, молоток и другие фигуры, и предметы на рисунках Пуни – формы, не имеющие опоры – плывут в воздушном пространстве, утратив стабильное положение (илл. 1).

Жизнь в эти первые послереволюционные годы также не отличалась стабильностью. В 1918 году И. Пуни был назначен профессором Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских, где начал преподавать в декабре того же года, но уже в январе следующего по приглашению Марка Шагала переехал в Витебск и открыл мастерскую в Народной художественной школе города. Часть учеников из только что набранного в Петрограде класса последовала за художником. Один из них, Яков Шапиро (Жак Шапиро)² в апреле 1919 года написал письмо хозяйке художественного салона Надежде Евсеевне Добычиной, в котором просил передать с оказией рисунки Ивана Альбертовича Пуни. Письмо это отправлено из Витебска. В начале его автор извиняется, что лично не успел забрать рисунки [19]. У Добычиной работы Пуни могли храниться после одной из выставок с его участием: «Русский пейзаж» (8 декабря 1918 – 8 января 1919) или «Выставки современной живописи и рисунка» (июль 1918). По всей видимости, Пуни и Богуславская во время отправки этого письма еще преподавали в Витебском училище и не собирались уезжать, однако им не суждено было задержаться там надолго. Выполнив, по меткому выражению А. Шатских, «своеобразную роль Иоанна-Предтечи, посвятив многих будущих уновисцев в художественные страсти, бушевавшие в столицах, возвестив им о совершившейся в искусстве революции» [20, с. 62] и предвосхитив тем самым появление К. Малевича, Иван Пуни и Ксения Богуславская вернулись в Петроград, где в течение нескольких месяцев лета и осени до отъезда за границу он продолжал преподавательскую деятельность в ГСХУМ. Судя по воспоминаниям художницы Александры Бельцовой³, мастерская Пуни в Петрограде пользовалась популярностью. Сама Бельцова во время пребывания в городе хотела записаться к нему в ученики, но свободных мест в его классе уже не оказалось и в итоге начинающая художница в течение небольшого промежутка времени училась у Н. Альтмана [1; 26, с. 486]. Всего в мастерской Пуни числилось 22 студента [6].

В ноябре 1919 года состоялась первая выставка работ учащихся, приуроченная к годовщине существования мастерских. Открытие выставки планировалось 19 октября 1919, но ввиду боев с войсками Юденича было отложено и состоялось в середине ноября. В заметке о выставке Николая Пунина мы встречаем упоминание мастерской Пуни: «...Из мастерских, представленных на выставке, разрабатывающих материал и поверхность холста, особенно успешно работают мастерские Альтмана, Матюшина и Ивана Пуни. У этих руководителей имеются работы, хорошо сделанные талантливыми учениками» [14, с. 4]. Сам Пуни в статье, напечатанной в «Искусстве коммуны» и посвященной анализу актуальной художественной ситуации, констатирует появление новой художественной группировки, условно названной им «конструктивный натурализм». «Симптомы» этой тенденции он обнаружил, «как в подрастающем поколении (из опыта мастерской в академии), так и среди художников, очень искусственных» [12, с. 2–3]. Препода-

вательская деятельность Пуни и его общение с молодыми художниками несомненно оказывали влияние на эволюцию его собственного стиля, о которой говорилось выше и которая получит дальнейшее развитие в эмиграции.

Причины и обстоятельства поспешного бегства Пуни и Богуславской в Финляндию, где они дожидались европейской визы в доме отца Пуни в поселке Куоккала, остаются окончательно непроясненными. Конечно, гражданская война и тяжелые бытовые условия вынуждали многих покинуть Петроград в это время. Можно предположить, что критическая полемика против футуризма, развернувшаяся в ответ на пропагандистские статьи И.Пуни в витебской прессе [5, с. 66–87], а также негативные отзывы соратников на представленный им на Первой Государственной



Ил. 2. И.А.Пуни в своей мастерской в Берлине. Воспр. по: [23, с. 132] (BERNINGER H., CARTIER. J.-A. PUGNY. JEAN PUGNY (IWAN PUNI) 1892–1956. CATALOGUE DE L'OEUVRE. TOME 1: LES ANNÉES D'AVANT-GARDE, RUSSIE-BERLIN, 1910–1923. – TÜBINGEN, 1972. — P. 132)

Свободной выставке в Петрограде (апрель 1919) ассамбляж с тарелкой [9, с. 2; 10, с. 2], сыграли свою роль в принятии решения об отъезде. Нельзя не упомянуть и начавшуюся весной 1919 года по всей стране кампанию по изгнанию футуристов из государственных органов, инициированную «пролетарской общественностью». Одним из результатов этой кампании стало закрытие газеты «Искусство коммуны», в которой Пуни публиковался несколько раз.

Трехлетнее пребывание Ивана Пуни в Берлине нередко рассматривается исследователями как вершина карьеры художника [2; 17]. В это время Берлин был одним из главных центров русской эмиграции, восстановить контакты с художниками, писателями, поэтами, критиками – выходцами из Российской империи – не представляло труда. Тем не менее, в каталоге-резоне, видимо со слов Ксении Богуславской, описывается, как сразу после приезда Пуни первым делом отправился к послу Советской России и благодаря этому установил первые контакты с «товарищами из Петрограда» [23, с. 120]. Этот факт, как и многое другие факты биографии художника, изложенные в вышеупомянутом каталоге, не находят документального подтверждения, а порой, кажутся и вовсе недостоверными. Советский полпред прибыл в Германию только в июне 1922 года, маловероятно, что Пуни и Богуславская могли обратиться в официальные инстанции сразу после своего приезда. Какое-то время потребовалось им, чтобы устроиться и восстановить некоторые связи. Вскоре круг их общения включал В.Шкловского, А.Ремизова, П.Богатырева, А.Белого, А.Толстого, Р.Якобсона, П.Челищева, Э.Лисицкого и других соотечественников. Отдельно стоит отметить дружбу Пуни с латвийским скульптором Карлом Зале (Залитом)⁴, знакомство с которым состоялось еще в Петрограде. Через Зале он сблизился с несколькими молодыми латвийскими ху-

дожниками (А.Дзиркалом, Р.Сутой, Н.Струнке), также ставшими частью его берлинского круга [4, с. 107–111]. Пуни активно включился в общественную жизнь соотечественников, войдя в число учредителей и члены Совета «Дома искусств», основанного осенью 1921 года культурного сообщества. Его супруга Ксения Богуславская была избрана одним из трех членов «контрольной комиссии», о чем сообщалось в издаваемой с января 1922 «Бюллетени Дома искусств».

Несомненно, Пуни и Богуславская пользовались большой популярностью, выходящей за границы эмигрантской среды. По свидетельствам современников, их мастерская на Кляйштштрассе (илл. 2) стала местом встречи немецких, русских, латвийских и венгерских художников. Как носители левых взглядов, только что прибывшие из советской России, Пуни и Богуславская были интересны радикально настроенной европейской интеллигенции с большим любопытством и нередко симпатией следившей за происходившими после революции переменами. Одним из проявлений такого интереса стала выставка в знаменитой галерее Херварта Вальдена «Der Sturm», открывшаяся в феврале 1921 года, и ставшая, возможно, самым ярким событием творческой биографии художника.

Но откуда немецкому арт-сообществу могло быть известно имя Пуни? Другими словами, вполне закономерен вопрос о том, что именно позволило супругам, никогда не жившим и не участвовавшим в выставках в Германии до этого, столь быстро обрести нужными контактами? В упоминавшейся выше галерее Вальдена нередко устраивались выставки с участием художников из России, а также персональные выставки представителей русского авангарда. Галерея открылась в марте 1912 года экспозицией «Синего всадника»; в октябре 1912 и в сентябре 1916 состоялись персональные выставки Василия Кандинского; в июне 1914 и в октябре 1917 – Марка Шагала; в сентябре 1913 и в марте 1921 – Александра Архипенко, с которым Иван Пуни был дружен со времен своего пребывания во Франции в 1912 и 1914 годах. На протяжении всего существования галереи Архипенко поддерживал с ней связи, предоставляя работы на множество групповых выставок, открывавшихся Вальденом ежемесячно. С большой долей вероятности, можно предположить, что Александр Архипенко стал для четы Пуни тем самым связующим звеном между старой жизнью на родине и новой – в эмиграции⁵. К этому времени позиции Архипенко на европейской арт-сцене укрепились благодаря удачным выставкам в Швейцарии, участию в организации объединения «Золотого сечения», экспонированию 28 своих работ на Венецианской биеннале 1920 года. С 1921 по 1923 Архипенко большую часть времени проводил в Берлине, где открыл собственную школу. В каталоге-резоне опубликована карикатура Пуни на Архипенко [23, с. 121], датированная 1921 годом, рядом с карикатурами на Херварта Вальдена. Эти два человека сыграли ключевую роль в берлинском периоде жизни художника.

В некоторых рисунках Пуни 1921–1922 годов появляется ранее не свойственная ему плавная, непрерывная линия контура, из которой вырастают изображения предметов (бутылки, перчатки, кувшина и др.), распластанных на бумаге. Эти натюрморты отличает декоративность позднего кубизма и стремление к органической «живой» меняющейся форме. Можно, предположить, что стиль подобных работ возник под влиянием парижской школы, переданным через Архипенко, а плавные силуэты предметов родились под непосредственным впечатлением от его рисунков и скульптур (илл. 3).



Ил. 4. Вход в галерею «DER STURM» в Берлине во время выставки Ивана Пуни

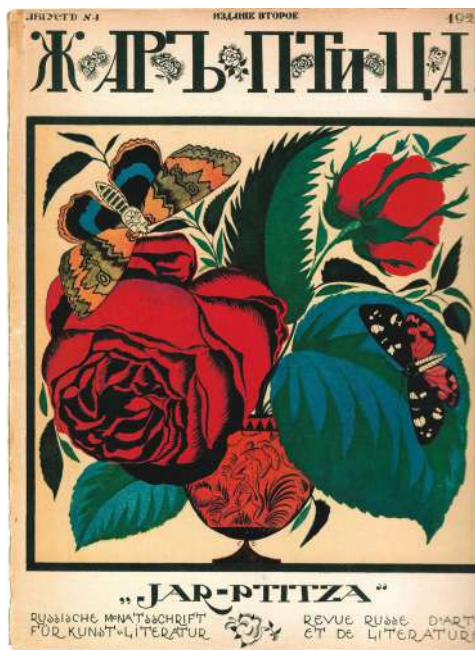
Вероятно, Архипенко познакомил Пуни с владельцем галереи «von Garvens» в Ганновере, с которой он также начал сотрудничество⁶. Постепенно круг общения Пуни и Богуславской расширялся. Благодаря переписке из архива Пуни-Богуславской, переданного в Национальную библиотеку Франции [29], и воспоминаниям современников [21, с. 57-58], мы знаем, что он включал Ханса Рихтера, Ханса Арпа, Рауля Хаусмана, Ласло Мохой-Надя, Наума Габо, Викинга Эггелинга.

Выставка в галерее «Der Sturm», способствовала росту известности Пуни в Германии. Это была первая персональная выставка художника, событие крайне важное для него. В собрании Отдела рисунков Государственного русского музея хранится альбом Пуни с карандашными набросками и записями, предположительно датированный 1917–1919 годами. В этот сложный период художник обдумывал собственную ретроспективу: сколько картин и каких стилей надо показать, сколько из них есть, их местонахождение [11]. Альбом представляет огромный интерес для исследования и, конечно, показывает, что мысли о персональной выставке зародились у Пуни уже в России. Однако в связи с поспешным отъездом из Петрограда, большая часть произведений художника остались на родине. Ивану Пуни пришлось проявить чудеса изобретательности, чтобы заполнить пространство галереи «Der Sturm», оформив его вырезанными из ткани и картона геометрическими фигурами и масштабными аппликациями в виде акробатов, жонглеров, канатоходцев, цифр и надписей. Абстрактные супрематические и фигуративные рисунки, представлявшие этапы творческой эволюции художника, были вписаны в эти декорации. Пуни всегда придавал большое значение символике цифр и знаков. Многие его картины представляют собой сложные ребусы с числами, буквами, нотными символами, атрибутикой игральных карт, шахмат, бильярда. Дизайн выставки был, вероятно, также остроумно зашифрованным посланием, включавшим, в частности цифры 2 и 8, которые Дж.Боулт ассоциировал с возрастом Пуни на тот момент [2, с. 182]. Однако, учитывая недавно обнаруженное свидетельство о рождении И.А.Пуни⁷, в котором указана дата 22 марта 1890 года (а не 1892, как читалось до сих пор), эти цифры могли быть связаны с количеством дней в месяце, на протяжении которого демонстрировалась выставка. Вход в галерею был украшен кубофутуристической конструкцией, также включавшей цифру 8 (илл. 4). По улицам для привлечения внимания к выставке расхаживали люди, одетые в сложно сконструированные костюмы с буквами и цифрами. Экспозиция, созданная Пуни, явилась одним из первых примеров новаторского подхода к организации выставочного пространства, получившего развитие в XX–XXI веках и соединившего в себе черты тотальной инсталляции и перформанса.

К выставке был издан каталог, включавший 215 работ Пуни [27], большинство из которых – рисунки: супрематические и фигуративные, эскизы абстрактных скульптур и театральные костюмы. На последней странице издания анонсировались будущие выставки галереи: сразу после Пуни – Александр Архипенко в марте, а за ним, в апреле – экспозиция Курта Швиттерса, с которым Пуни и Богуславская также завязали дружеские отношения. Сохранились две открытки, отправленные Швиттерсом на берлинский адрес Пуни. В наиболее ранней из них от 31 мая 1921 года Швиттерс пишет, что «радуется, глядя на рисунок Пуни, полученный им в обмен на свой» [29, л. 173, л. 31]. В собрании Швиттерса долгое время хранились две работы Пуни: линогравюра и супрематический рисунок 1915 года, упоминавшийся в открытке и, по всей видимости, оказавший определенное влияние на его творчество (илл. 5, 6).

Признание соотечественников и европейских коллег было весьма значимым фактором для только что обосновавшегося в Берлине художника. В этот успешный творческий период Иван Пуни занимается переосмыслением не только собственной деятельности (своеобразный итог которой подводила экспозиция в галерее «Der Sturm»), но и оценкой роли авангардных течений, рассуждениями о стилях и направлениях в искусстве и «современном моменте в живописи», весьма актуальными в связи с начавшейся в художественной среде дискуссий.

В октябре 1921 года в журнале «De Stijl» был опубликован «Призыв к Элементарному искусству» (Aufruf zur Elementaren Kunst), подписанный четырьмя художниками: Раулем Хаусманом, Хансом Арпом, Ласло Мохой-Надем и Иваном Пуни [25, с. 156]. Имена Хаусмана и Арпа прочно ассоциировались с дадаистскими кругами Берлина и Цюриха. Ласло Мохой-Надь, испытав влияние кубизма и супрематизма в родной Венгрии, перебрался сначала в Вену, потом в Берлин, где пробыл до 1923 года, после чего присоединился к Баухаузу. Четыре автора воззвания представляли собой практически идеальный срез художественной жизни Берлина 1920-х: интернациональной, бурлящей новыми идеями, разноплановой. Их не объединяли ни школа, ни выбор материалов, ни стилистические находки. И как раз именно возможность и необходимость стилового разнообразия провозглашали они в своем коротком манифесте: «Нам нравятся смелые открытия, обновление искусства. Искусства, которое является выражением сил своей эпохи. Поэтому мы требуем возможности выражать наше время с помощью искусства, которое мы сами создаем, которое не существовало до нас и не может продолжаться после нас – не приходящей моды, но искусства, основанного на понимании того, что искусство всегда рождается заново и не может удовлетворяться способом выражения из прошлого. Мы отдаем себя Элементарному искусству. Оно элементарное, потому что оно не философствует, потому что оно строится только на своих собственных элементах. Уступать элементам формы – значит быть художником... Художники, заявите о себе для искусства! Отвергайте стили. Мы требуем свободы от стилей, чтобы провозгласить СТИЛЬ. СТИЛЬ – это никогда не плагиат...». Появление подобного рода заявления в журнале «De Stijl», издаваемом Тео ван Дусбургом с 1917 года, выглядит весьма естественным шагом. Ван Дусбург был в это время одним из самых активных сторонников интернационализации искусства, объединения прогрессивных художников из разных стран на основе платформ,



Ил. 7. Обложка журнала «ЖАР-птица», Берлин, 1921, №1. Обложка и книжные украшения воспроизведены с рисунков С.Чехонина, выставленных в 1914 году на Международной выставке книги и гравюры в Лейпциге

предлагаемых его журналом. Ему было свойственно достаточно обобщенное понимание идей конструктивизма и дадаизма, распространенное в Германии. Однако, как показали дальнейшие события, художники авангарда могли иметь абсолютно полярные взгляды на развитие искусства, несмотря на формальную схожесть их экспериментов и теорий. Наиболее жаркие споры возникали как раз между выходцами из одной страны.

В центре разворачивающейся в российской эмигрантской среде полемики оказался проживающий в Берлине с ноября 1921 года писатель Илья Эренбург, опубликовавший на страницах берлинского журнала «Русская книга» ряд текстов в поддержку молодого советского искусства, в частности статью «О некоторых признаках расцвета русской поэзии». Вдохновленный подъемом творческих сил «на всем культурном пространстве советской России», Эренбург приравнял «Памятник III Интернационалу» Татлина к вершинам революционного поэтического творчества [22, с. 1–5]. Против подобных заявлений решительно выступил главный редактор «Русской книги» А.С.Яценко. В январе 1922 г. Эренбург опубликовал ответ Яценко, в котором всячески превозносил монумент В.Татлина и в то же время критиковал ряд деятелей русского искусства за рубежом, олицетворением которых выступал журнал «Жар-птица», выходящий в издательстве «Русское искусство» Александра Когана с 1921 г. и отличающийся «программно неавангардным оформлением и полиграфическим исполнением, живо напоминавшим об облике лучших изданий Серебряного века – “Мир искусства”, “Золотое Руно”, “Аполлон”» [18, с. 89] (илл. 7).

Через несколько недель после публикации письма Эренбурга на страницах февральского выпуска «Бюллетеня Дома искусств» появилась ироническая заметка А.М.Ремизова⁸, информировавшая читателей о создании сенсационного художественного артефакта «Памятника погибшим анархистам». Описание монумента, существовавшего только в фантазии Ремизова, – «...состоит из сплава птичьих костей, перетертых перьев и свинцовых коньячных бутылочных ярлыков (на пробке). Памятник вертится. А стоит он на особой газообразной динамической массе без видимого фундамента. Масштаб – 500 метров» [3] – позволяет легко догадаться, что автор в свойственной ему абсурдистской манере высмеивает «Башню Татлина».

Наконец, в марте вышла в свет книга И. Эренбурга «А все-таки она вертится!» (илл. 8), явившаяся своеобразной апологией конструктивистских идей и послужившая прологом к появлению журнала «Вещь», издававшегося им совместно с Эль Лисицким. Публикация книги сопровождалась разгромной рецензией Ивана Пуни, размещенной на страницах «Новой русской книги». Пуни утверждал, что



Илл. 8. Обложка книги И.Эренбурга
«И все-таки она вертится», 1922.
Рисунок Ф.Леже

Эренбург «смешивает две точки зрения» его собственную и «Пунина-Маяковского», а серьезно говорить о его произведении «не приходится», т.к. оно «может послужить только поводом для полемики с определенной идеологией» [8, с. 11]. Статья написана иронично и достаточно резко. Автор предлагает Эренбургу поразмыслить, не является ли конструктивное искусство отражением психологии бюрократии, которая играет организующую роль в современном обществе. Как и в цитируемом выше «Призыве к Элементарному искусству», Пуни защищает индивидуализм и возможность художественного самовыражения.

Вскоре дискуссия приобрела более широкий охват. В мае 1922 года Пуни принял участие в Международном съезде прогрессивных художников, организованном «Ноябрьской группой» (нем. *Novembergruppe*) в Дюссельдорфе. На заседании съезда разразился спор между организаторами, выступившими с инициативой подписания единой прокламации, сторонниками конструктивизма и утилитаризма (Эль Лисицкий, Ханс Рихтер, Тео ван Дусбург) и теми, кто выступал за приоритет иррациональности, экспрессивного начала в искусстве (в числе последних был И.Пуни). Этой дискуссии предшествовала публикация в апрельском, посвященном съезду, номере «*De Stijl*», обращения к художникам, подписанного И.Пуни и его латвийскими коллегами Карлом Зале и Арнольдом Дзиркалом. В этом тексте вновь провозглашался приоритет индивидуализма, отрицалось деление на прогрессивных и не прогрессивных художников, «высокое и низкое искусство» и содержался призыв «быть личностью» и не отождествлять массовое (коллективистское) с радикальным и современным [28, с. 53–55]. По всей вероятности, столь враждебная позиция Пуни в отношении советских конструктивистов и распространения их идей была также спровоцирована участием художника в «Первой русской выставке» в Берлине и его общением с бывшими соратниками, прибывшими из советской России в том числе и с пропагандистскими целями – Н.Альтманом, В.Маяковским, Д.Штеренбергом и др.

В ноябре того же года в «Доме искусств» Иван Пуни прочитал получивший широкую известность доклад «Современная русская живопись и русская выставка в Берлине», основные положения которого были направлены против высказанных И.Эренбургом идей и в целом, против концепций советских производственников и беспредметников. Доклад вызвал бурную реакцию слушателей и столкновения между К.Зале и Н.Альтманом и между В.Маяковским и А.Белым. Этот инцидент произошел практически параллельно со скандалом, связанным с публикацией статьи фельетониста И.Василевского (Не-Буквы) «Тартарен из Таганрога (О двенадцати новых книгах г. Ильи Эренбурга)» в Литературном приложении к «Накануне» (№ 24, стр. 4–7). Как можно догадаться по названию, автор ехидно выщучивал все творчество писателя, обвиняя его в саморекламе, низкопробной порнографии и беспринципности. Раскол в эмигрантском сообществе, центром которого был



Ил. 9. И.А. Пуни. Натюрморт с бутылкой, линейкой и черным столом. 1923. Холст, масло. 70x45 см. Коллекция И. и Т.МАНАШЕРОВЫХ

«Дом искусств» стал очевиден. За месяц до того избранный президиум «Дома искусств» ушел в отставку.

Выступления и тексты Пуни также выявили суть противоречий, зревших в среде авангардистов, часть которых с восторгом следила за развитием искусства в советской России и внедрением идей когда-то элитарного модернизма в массы. Изложенные Пуни в опубликованной на французском языке в конце 1922 г. книге «Современная живопись» положения основаны на критическом осмыслении эволюции беспредметничества, обращения к массовому производству и реализации лозунга «искусство в жизнь». Он обрушился с критикой на бывших соратников – К.Малевича, Д.Штеренберга, В.Татлина: «художественное произведение не оправдывает себя больше и вот все беспредметники захотели быть и инженерами, и философами, и проповедниками, и организаторами, и вышивальщиками, и акушерками. Мило. Это в общем крах, так как эти люди видят, что им в живописи делать больше нечего, это поколение для искусства больше не существует. Существует ли оно в качестве дилетантствующего инженера мне глубоко безразлично» [13, с. 16]. Вопрос о соотношении искусства и производства, и роли художника в создании вещей массового потребления интересовал Пуни и в первые послереволюционные годы. Так, в написанной для витебского сборника «Революционное искусство» в 1919 году статье Пуни заявлял: «...Нужно предоставить формам жизни развиваться естественно. Производство, поставленное в условие массового, экономного и т.д., естественным путем приведет к упрощению уже существующего костюма, к «об'удобливанию» его. Поэтому нужно «угадать», нужно помочь в родах новых внешних форм жизни. И вот, это может и должен сделать художник. Однако, этот художник должен одновременно быть производителем-техником, должен работать на заводе, а не у себя в кабинете. Но самое главное – художник не должен стоять на точке зрения «красивости», «изящества», но на позиции утилитарности. Это подсказывается самой жизнью. Художник-техник, чувствующий, что нужно современному новому широкому потребителю, но не художник-эстет» [16, с. 1]. Эти две цитаты, как нельзя лучше, демонстрируют эволюцию взглядов Пуни, разочаровавшегося в возможностях «художника-техника» и в его продукте. В книге «Современная живопись» он называет советских абстракционистов «в теории и напоказ материалистами, на практике мистиками, символистами, романтиками машино-поклонниками и проповедниками». В итоге он утверждает, что «не против беспредметничества в живописи,... только оно есть теперь лишь лабораторное искусство, искусство вспомогательное». В письме к своему другу критику Николаю Пунину Пуни поясняет свою позицию следующим образом: «Я с беспредметным искусством распрощался, то есть не зарекаюсь от него, как от искусства «аналитического», но будущего в самом искусстве у него не вижу для себя, синтетическое искусство не там, по-моему. Интересно, что простые беспредметные живописи выдерживаю, а чуть-чуть сложные становятся декоративными, ковром» [15, с. 92].

В целом эти мысли Пуни оказываются созвучны идеям возвращения к предметности и поискам нового синтеза в живописи, ставшими популярными в начале 1920-х годов в Европе. Реализация высказанных им идей на практике привела к созданию серии натюрмортов, представленных в том числе на «Первой русской выставке» в Берлине, «Первой интернациональной выставке» в Дюссельдорфе и «Большой берлинской выставке» и опубликованных в 1923 г. в журналах

«Kunstblatt» и «L'Esprit Nouveau» (илл. 9). Одной из самых популярных на тот момент попыток осуществления синтеза в живописи стала работа «Синтетический музыкант», весьма благосклонно встреченная европейской критикой.

Книга Пуни была издана на русском в 1923 году. К этому времени дискуссия в берлинской эмигрантской среде начала затухать, многие ее представители (включая самого автора) уже покинули «поле битвы», разъехавшись в разных направлениях – в Советский союз или в другие зарубежные страны. Дальнейшие пути развития советского и европейского искусства разошлись более чем на полвека, продолжив, по выражению Пуни, «движение, по неизвестному направлению».

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. В.И. Шухаев (1887–1973) после окончания Строгановского училища по классу чеканки (1906 г.) поступил в Императорскую Академию художеств; в 1912 г. получил звание художника и двухлетнее заграничное пенсионерство в Италии, где, вероятно могла произойти его встреча с И.А. Пуни, совершившим путешествие из Парижа в Италию приблизительно в то же время. С Верой Фёдоровной Шухаевой (до замужества – Гвоздёвой) Пуни был знаком еще раньше, т.к. у их семей были дачи неподалеку друг от друга в Куоккале. После революции художники, принадлежавшие к различным стилевым течениям, оказались вовлечены в работу Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских и участвовали в праздничном оформлении Петрограда к 1-й годовщине Октября. Гражданская война, голод и общая нестабильность ситуации, видимо, вынудили супругов Пуни и Шухаевых принять решение о совместном бегстве в Финляндию. В 1921 г. Шухаевым удалось перебраться в Париж благодаря помощи А.Е. Яковлева, вместе с которым они открыли собственную художественную школу-мастерскую. В 1926–1930 гг. В.И. Шухаев был приглашен Н.В. Глобой преподавать рисунок в Русском художественно-промышленном институте. Отношения Шухаевых с супругами Пуни возобновились после переезда последних в Париж в 1923 году и с перерывами продолжались долгое время, о чем свидетельствует, в частности, письмо Веры Шухаевой Ксении Богуславской 1960 г. (архив Пуни-Богуславской, Париж).
2. Я.А. Шапиро (1897–1972) в 1920-е гг. занимался сценографией в московских театрах, оформлял постановки К.С. Станиславского и В.Э.Мейерхольда. В 1925 г. покинул Россию и поселился в колонии художников «La Ruche» в Париже, участвовал в парижских салонах и в групповых выставках русских художников в галереях «d'Alignan» (1931) и «Zak» (1936), в которых также принимал участие И.А. Пуни наряду с другими представителями русского авангарда: Н. Гончаровой, М. Ларионовым, Р. Фальком, П. Мансуровым и т.д. В 1960 г. выпустил книгу мемуаров «Улей», переведена и издана в России в 2020.
3. А.М. Бельцова (1892–1981) училась в ПХУ, где познакомилась со своим будущим мужем латвийским художником Р. Сутой. В 1918–1919 гг. посещала мастерскую Альтмана в ГСХУМ. 1922 г. вместе с мужем совершила путешествие в Берлин, где произошла их встреча и общение с И.А.Пуни и К.Л.Богуславской. Книга Пуни «Современная живопись» и его воззрения на искусство по всей видимости оказали влияние на дальнейшее творческое развитие Бельцовой, которая вслед за автором выделяет для себя Жоржа Брака, Альбера Глэза и Фернанда Леже и увлекается пуризмом.
4. К.Ф. Зале (лат. – Kārlis Zāle) (1888–1942) учился в Художественной школе ОПХ (1915) у Г.Р.Залемана, в Академии художеств и Государственных свободных мастерских в Петрограде, участвовал в реализации ленинского плана монументальной пропаганды, в оформлении города к 1-й годовщине Октября. В 1921 году вместе с Арнольдом Дзиркалом приехал в Берлин, где знакомство с супругами Пуни было продолжено и, видимо, переросло в дружбу Ивана Альбертовича с кругом молодых латвийских художников,

которые благодаря ему были приглашены участвовать в Большой Берлинской художественной выставке 1923 г. в составе объединения «Novembergruppe». Фотографии трех скульптур К.Зале и одной скульптуры А. Дзиркала Пуни опубликовал в качестве иллюстраций в своей книге «Современная живопись» (1923) наряду с живописными произведениями П. Пикассо, Дж. Северини, Ф. Леже, А. Архипенко и Н. Альтмана. Подробнее о Пуни и латвийских художниках – см. [4].

5. Более детальное изучение биографии А.П.Архипенко, учившегося в Киевском художественном училище и в МУЖВЗ и с 1908 года жившего в Париже, позволяет утверждать, что он способствовал не только установлению связей И.А.Пуни с представителями европейской художественной среды, но и знакомству последнего с бывшими учениками МУЖВЗ и Строгановского училища, уехавшими за границу.
6. В конце 1920 – начале 1921 года Пуни принял участие в групповой выставке «Russische Kunst. Ikone. Volkskunst. Neue Gemäld» в галерее «Von Garvens».
7. Свидетельство о рождении И.А.Пуни была найдено Алексеем Родионовым, любезно поделившимся этими новыми данными с автором статьи.
8. А.М. Ремизов (1877–1957) – прозаик и драматург – с юности мечтал стать художником. Слабое зрение не позволило ему получить художественное образование, однако на протяжении всей жизни свои литературные произведения он сопровождал рисунками, делал коллажи и иллюстрации к сказкам. В 1921 г. уехал в эмиграцию, как И.А. Пуни, сначала в Берлин, а в 1923 г. в Париж, где его художественное творчество заинтересовало П. Пикассо, А. Бретона, П. Элюара, Н. Гончарову и М. Ларионова. В 1927 г. его рисунки демонстрировались в галерее «Der Sturm».

И. Пуни был дружен с Ремизовым и посвящен последним в торжественные члены Обезьяньего ордена – БЕЗВЕЛВОЛПАЛ (Обезьянья Великая и Вольная палата), шуточного «тайного» общества, придуманного им самим. Членами Ордена были несколько сот человек, среди которых М. Горький, А.Н. Толстой, И.А. Бунин, А.А. Ахматова, А.А. Блок, А. Белый, Ю.П. Анненков, Л.С. Бакст и другие.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Бельцова А.* Автобиография. – СВМ, inv. пг. SB/D-440.
2. *Боулт Дж.* «Бегство форм». Иван Пуни в Берлине. 1920–1923 // Вопросы искусствознания. – 1997. – Вып. 2. – С. 179–184.
3. Бюллетени Дома искусств. – Берлин, 1922. № 1–2. 17 февраля. Стлб. 38.
4. *Евсеева Н.* Иван Пуни и латвийские художники в начале 20-х годов XX века. – Бюллетень Музея Марка Шагала. – Выпуск 21. 2013. – Витебск, 2013. – С. 107–111.
5. Изобразительное искусство Витебска. 1918–1923 в местной периодической печати. – Библиографический указатель и тексты публикаций. / Сост. В.А.Шишанов. – Минск, 2010.
6. *Крусанов А.* Русский авангард, 1907–1932: В 3 т. – СПб., 1996. – Т. 2, кн. 1. 2003.
7. *Маяковский В.В.* Герои и жертвы революции: октябрь 1917–1918 / рис. Богуславской, Козлинского, Маклецова и Пуни, текст В.В. Маяковского. – Пг.: Издание отдела изобразительных искусств комиссариата народного просвещения, 1918.
8. Новая русская книга. – 1922. № 2.
9. Первая свободная художественная выставка // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. – 1919. № 105. 13 мая.
10. Праздник искусства // Северная коммуна. – 1919. № 82.
11. *Пуни И.А.* Альбом 1917–1919 (?). – Отдел рисунка и акварели ГРМ. – Инв. № 17112–17149.
12. *Пуни И.* Современные группировки в русском левом искусстве. // Искусство коммуны. – 1919, № 19. 13 апреля.
13. *Пуни И.* Современная живопись. – Берлин, 1923. (репринт, воспроизвед. изд. 1923 г. см. Сарабьянов Д.В. Указ. соч.).

14. Пунин Н. К новому искусству // Красная газета. – 1919. № 278. 4 декабря.
15. Пунин Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма. – М., 2000.
16. Революционное искусство. Издание Витебского Губернского Подотдела Изобразительных искусств. Сборник первый. – Витебск, 1919.
17. *Сарабьянов Д.В.* Иван Пуни. – М., 2007.
18. *Толстой А.* Художники русской эмиграции. – М., 2017.
19. *Шапиро Я.* Письмо к Добычиной Н.Е. 2 апреля 1919 г. 1л / Архив Добычиной Надежды Евсеевны. – Ф. 420. 1580. РФБ.
20. *Шатских А.С.* Витебск, жизнь искусства, 1917–1922 гг. : диссертация ... доктора искусствоведения: 17.00.04. – М., 2001. – 375 с.
21. *Шкловский В.* Zoo, или Письма не о любви. – СПб., 2009.
22. *Эренбург И.* О некоторых признаках расцвета российской поэзии. – Русская книга. 1921. № 9. Сентябрь. – С. 1–5.
23. *Berninger H., Cartier J.-A.* Pougny. Jean Pougny (Iwan Puni) 1892–1956. Catalogue de l'oeuvre. Tome 1: Les Années d'avant-garde, Russie–Berlin, 1910 – 1923. – Tübingen, 1972.
24. *Bowl J.* Transcending Reason // 0,10: Iwan Puni and Photographs of the Russian Revolution: exhibition catalogue / Museum Jean Tinguely, 11 April – 28 September 2003 / with foreword by G. Magnaguagno. – Bern: Benteli Verlags AG, 2003. – p. 36–53.
25. *R. Hausmann, Hans Arp, Iwan Puni, Maholy-Nagy.* Aufruf zur Elementaren Kunst // De Stijl. № 10, 1921. – S. 156
26. *Jevsejeva N. Aleksandra Belcova.* – Riga, 2019.
27. *Jwan Puni.* Petersburg. Gemälde / Aquarelle Zeichnungen. – Der Sturm. Berlin, 1921.
28. *Puni Iwan, Zalit Karl, Dzirkal Arnold.* Proclamation der Gruppe von Kuenstlern uber Fragen, die der Beurteilung des Kingress nicht unterliegen // De Stijl. VIJFDE JAAGANG, 1922. № 4. April. – S. 53–55.
29. *Slave 171–173.* Ivan Puni et Xénia Bogouslavskaia, Papiers. – Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits.

РАЗДЕЛ 5

**ТРАДИЦИИ ДОРЕВОЛЮЦИОННОГО
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО
ОБРАЗОВАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННО-
ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ
СОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ**

ТРАДИЦИИ СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ СОВЕТСКОЙ РОССИИ (1918–1925-е годы)

По некоторым статистическим данным в сфере кустарной промышленности Российской империи (до революции 1917 года) было занято от 4-х до 7,5 миллионов человек, только в Московской губернии насчитывалось 140 тысяч кустарей. Кустарная промышленность развивалась в русле повышения стандартов производства и качества продукции, обмена опытом, общественных дискуссий. В то же время в конце XIX – начале XX века, кустарная промышленность испытывала упадок, связанный с обострившейся конкурентной борьбой с производителями из Европы: состоятельный потребитель делал выбор в пользу европейских изделий.

Подготовка специалистов для кустарных производств велась либо способом изустной передачи традиции, либо в учебных мастерских. Строгановское училище играло важную роль в деле подготовки мастеров для кустарных предприятий и служила своеобразным центром по организации образования кустарей и ремесленников. Строгановка на выставках показывала высокое качество кустарных изделий – с точки зрения художественной ценности и приемов производства. Образцы этого стандарта любой производитель, кустарь могли увидеть на всероссийских выставках, ярмарках, в Кустарном музее, который начал действовать в Москве в 1885 году и выполнял роль витрины лучших образцов этого производства. Для коллективного обсуждения вопросов о повышении конкурентоспособности в 1902 был созван первый Съезд деятелей кустарной промышленности (съезды также состоялись в 1910 и 1913). В круг вопросов, по которым дискутировали делегаты съезда, внесли и тему развития системы образования для начинающих и опытных мастеров. Для подготовки специалистов на местах Строгановское училище развивало свои филиальные отделения. Этот пункт впервые появился в редакции Устава 1899 года. Филиалы создавались в местах развития промыслов. Филиальные отделения постепенно появляются в селах Московской губернии: Рецицы, Лигачеве, Аксиньине и Сергиевом посаде, в гор. Острогожске Воронежской губернии, в с. Большое Красное Костромской губернии и Нахичеване-на-Дону в Новороссии. Во всех отделениях учащиеся получали «теоретическое художественное и практическое образование с узко специальными целями в зависимости от местных кустарных производств» [2]. По Уставу обучение предоставлялось бесплатно. Руководителями филиальных отделений являлись преподаватели Строгановского училища, специально откомандированные для занятий в них. Развитие



Ил. 1. Здание Кустарного музея в Леонтьевском переулке, нач. XX в.
Фотография из архива ВМДПНИ

кустарной промышленности выполняло и такую важную функцию как организация рабочих мест для женщин на промыслах кружевоплетения, вышивания и других, связанных с привычным женскими ремеслами.

В ходе реформы художественного образования, которую Наркомпрос запустил в 1918 году, в здании бывшего Строгановского училища на ул. Рождественка (как выражались активисты, «на пепелище») развернулись I-е государственные свободные художественные мастерские (ГСХМ). Революционный настрой потребовал от руководителей реформы дальнейших действий по внедрению радикальных идей, чтобы воспитывать художника-революционера-новатора-передовика. Масштаб изменений носил глобальный характер. Реформа предполагала не только отказ от традиций старой академической школы, но и создание прецедента по подготовке художника из любого желающего таковым стать. На смену устоявшимся методам пришли экспериментальные попытки, не имеющие четкой методологии и ясной программы.

С ноября 1918 года Художественно-производственный подотдел ИЗО начинает организацию школ-мастерских по художественному производству. Субъектом художественно-промышленного образования выступали рабочие художественных специальностей. Немаловажной задачей стала отстройка от кустарничества и создание производственных рабочих коллективов. Представители левого искусства

не жаловали кустарничество, усматривая в нем оплот самых отсталых, примитивных проявлений художественного производства. О. Брик, взявший на себя роль рушителя нового, пролетарского искусства, с одной стороны требовал от пролетарского художника «материальную вещь», с другой стороны высказывал крайне едкие замечания про «фокусы кустарничающих индивидуумов». Скорее всего ключ к этой реплике нужно искать именно в отрицании прошлого I-х ГСХМ, в попытке разорвать связь новых мастерских и «устаревшего» Строгановского училища. А традиции Училища действительно были очень сильны. Например, в записке уполномоченного районных мастерских Мстеры (1919 год) в числе необходимых для изучения «наряду с Греческим, Московским, Новгородским стоит и Строгановский стиль», как отдельное самостоятельное художественное явление¹. Стоит отметить, что выпускники Строгановки занимали ключевые посты в системе Наркомпроса и Главпрофобра. Алексей Моргунов, выпускник Строгановского училища 1902 года, занимал различные руководящие должности в системе Наркомпроса, преподавал в СГХМ. Иван Аверинцев (выпуск 1907 года) с ноября 1918 руководил художественно-производственным подотделом ИЗО Наркомпроса. Александр Барышников (годы учебы 1892–1898) с 1900 преподававший в Училище по классам «Композиции» и «Русского стиля», с 1918 года занимает руководящие должности в ОХОБРе и Главпрофобре. Николай Соболев, выпускник 1893 года и преподаватель Строгановского училища с 1897, служил в НарКомЗеме, имел решающий голос в Кустарно-промышленной секции. Этот небольшой отряд воспитанников Строгановского училища можно рассматривать как хранителей дореволюционной традиции.

Новое время требовало «искусства конструктивного воображения». В художественных мастерских городов России это требование принималось очень медленно: руководители и специалисты здесь пока еще мыслят привычными категориями, а наследие ремесленных традиций до сих пор было живо и актуально. В 1920-м году под управлением Подотдела находилось весьма разнородное по составу собрание мастерских: здесь и I-е Государственные, и те, что были организованы в местах традиционных российских ремесел – Абрамцево, Мстёра, Холуй, Палех, Богородск. Ожидалось, что мастерские, входящие в систему Наркомпроса, будут выполнять программу Подотдела, развитую по особой схеме, принятой Главпрофобром и ВСНХ на две части – для «чисто производственных» и «научно-лабораторных художественно-производственных мастерских».

Определенную ясность в судьбу кустарной промышленности внесло постановление ВЦИК от 26 апреля 1919 года «О мерах содействия кустарной промышленности», где изложен достаточно подробный список отраслей промышленности, изделия которых относятся к кустарным: «гончарной, посудной, кирпичной, черепичной, мела, извести, рогожной, мочальной, производства кадок, бочек, чанов, лаптей, косяков, саней, телег, дровней, корзин, мебели, плетеных изделий, колес, ободьев, досок, теса, клепки, лопат, принадлежностей ткачества, сундуков, гробов, сох, борон, скрипок, балалаек, гармоний и музыкальных инструментов, столярного промысла, угольного, смоляного, дегтярного, плотничного, судостроительного, корьевого, производства изделий из соломы, ювелирного промысла, часового, веревочного, производства сетей и веревок, вышивок, щеток, волосных сит, гребней, иконописного промысла, игрушечного и производства художественных изделий и т. п.» [6]. Если представить этот перечень в цифрах – штуках и рублях, то получится немалый объем производства.

Следующим шагом стало постановление ВСНХ и Наркомзема о полномочиях Главного управления по делам кустарной и мелкой промышленности и промысловой кооперации – Главкустпрома (от 20. 05.1920). В § 5 регламентируется «Принятие мер к широкому распространению среди кустарей технических познаний, путем издания соответствующих пособий, справочников, брошюр, периодических органов, организации инструкторских школ, периодических курсов, учебно-показательных мастерских, постоянных и передвижных выставок и музеев» [7]. Естественно, что постановление требует немедленных мер, и на повестке дня встает вопрос о создании специального учебного заведения, каковым и стал Московский техникум кустарной промышленности. Положение о техникуме утверждено 5 июля 1920 года, для учебных занятий он открылся 5 ноября². Техникум кустарной промышленности учредил Совет промысловой кооперации (он находился в ведении Главкустпрома под непосредственным контролем и руководством Главпофобра).

История Техникума, наверное, не самая громкая и известная, становится крайне интересной в силу некоторых фактов. Как ни странно, именно идеи, заложенные в фундамент Техникума кустарной промышленности, могут претендовать на опыт внедрения традиций Строгановского училища в систему советского художественно-технического образования. Этот техникум кажется клоном Строгановки, насколько его возможно представить в системе советского художественного образования. В тексте Положения нового учебного учреждения декларируются цели и задачи, созвучные строгановским. Положение по сути носит не революционный, а скорее гуманистический характер: не сломать принятый порядок вещей, а продолжать и развивать сложившиеся традиции в новых условиях.

Из положения о Техникуме: «Техникум кустарной промышленности имеет целью: 1. научно разрабатывать технические, художественные и экономические вопросы в области кустарной промышленности и 2. давая всю полноту ремесленного кустарно-кооперативного знания, готовить инструкторов и ответственных руководителей по соответствующим отраслям кустарной мышленности. Техникум является автономной организацией в сфере своей учебной и научной деятельности»³.

Структура Техникума во многом опиралась на положения строгановской школы. Предполагалось, что для успешной деятельности в состав техникума должны войти «испытательная станция, студия художественных исканий, физико-химическая лаборатория, мастерские, кабинеты учебных пособий / библиотека, музей образцов кустарных изделий, музей образцов материалов и склад материалов, потребных для обучения»⁴. Особый контекст создает специальная оговорка о праве



Ил. 2. Иван Платонович Лосев (1878–1963)

техникума на свои филиальные отделения в центрах кустарной промышленности. Намного раньше инициатива учреждения подобных филиалов при Строгановском училище принадлежала его директору Николаю Васильевичу Глобе.

Отзвуки строгановской политики слышны и в следующих параграфах Положения, закрепляющих что «Обучение в техникуме состоит из практического изучения какого либо кустарного производства и теоретического изучения научных дисциплин, тесно связанных с техникой и экономикой производства, а также в изучении художественных предметов, могущих оказать влияние на производство как в смысле развития техники, так и красоты и изящества изделий»⁵. В состав Техникума входят мастерские: деревообделочная, металло-обрабатывающая, ткацкая и женских рукоделий, гончарно-керамическая и камнеобделочная и по производству изделий из кожи⁶.

Первым заведующим Техникума назначен Иван Платонович Лосев, выпускник химического факультета Казанского университета, будущий изобретатель первых советских пластмасс. Его кандидатура назначения совпадала с привлечением специалистов инженерно-технического профиля к преподаванию в системе художественного образования: достижения технического прогресса становились неотъемлемой частью любого производства, в том числе и художественного. Этим же объясняется установка Художественно-производственного подотдела развивать специальные лабораторные отделения при всех видах мастерских.

Конечно, в реальной жизни Техникум испытывал серьезные трудности, связанные с созданием запланированной инфраструктуры. Долгое время он не имел собственного помещения. Во временном пользовании находились помещения Союза производительных артелей, Главного управления кустарной промышленности, Михайловской артели кружевниц. «О своих же мастерских Техникум пока и мечтать не может», – констатировал Лосев в одной из служебных записок. – «Несомненно на преподавателей и студентов... тяжело ложится необходимость устройства лекций то на Б. Никитской, то на Неглинном, то на Ульяновской улице. А к этому прибегать приходится, потому что в распоряжение Техникума поступило 7 небольших комнат на Б. Никитской (д. 48)»⁷. Известно, что в мае 1921 учебное заведение так и существовало без постоянного здания. Занятия проводились в помещениях, которые занимали организации из системы Главкустпрома.

№№	Назв. факультета	Адрес теоретических занятий	Адрес практ. занятий
1	Металлообрабатывающий	Неглинный проезд, 14	Артель Металлоштамп Покровская, д. 92
2	Деревообрабатывающ.	Б. Никитская, 48	Леонтьевский пер. 7
3	Минералообрабатывающ	Неглинный проезд, 18	Неглинный проезд, 18
4	Кожевенный	Б. Никитская, 48	Сыромятники Мельницкий пер. 12
5	Художественной игрушки и научных пособий	Собачья пл. 12	Собачья пл. 12
6	Женских рукоделий	Ульяновская, 11	Ульяновская, 11

Техникум использовал также в качестве учебно-вспомогательных ресурсов Центральную испытательную станцию и Деревообделочную мастерскую Галькустпрома, Мастерскую металлической Артели Металлоштамп. Учащиеся занимались и в Михайловской артели (женские рукоделия), и в Сыромятнической артели (кожевенники). Также в учебном процессе участвовала студия художественных изысканий Музей Главкустпрома (кстати, заместителем руководителя Студии был А.П. Барышников). Судя по географии классов и масштабу деятельности, учебная жизнь в техникуме “кипела”, несмотря на трудности с помещениями и прочим. 5 июля 1921 г. Техникум получил удостоверение о том, что П/Отдел ИЗО Главпрофобра включил его в группу ударных учебных заведений Главпрофобра⁸.

В 1922 году в поддержку кустарной промышленности прозвучало выступление И.В. Жолтовского в научно-художественной академии и на заседании Государственного ученого совета, которое затем было опубликовано в газете «Известия» под заголовком «О кустарной художественной промышленности»⁹. Известно, что инициатором этого выступления был А.В. Луначарский. Жолтовский (статья подписана Желтовский) с позиций экономической политики государства объясняет роль и место кустарной промышленности в промышленном благополучии Республики: «Кустарная художественная промышленность должна стать первой цитаделью возрождения народного хозяйства. Художественное возрождение русской промышленности будет совершаться через промышленность кустарную»¹⁰. Принципиально взгляд И. Жолтовского расходится с негативным отношением к кустарной промышленности как мелкособственнической ремесленной занятости. В его тезисах, подтвержденных объемами производства, прибылью от товарооборота, описанием сложившейся структуры промыслов, кустарная промышленность, наконец, становится серьезной силой, способной спасти экономическую ситуацию. В итоге И. Жолтовский предлагает создать идейный, художественный руководящий центр. В поддержку Жолтовского Луначарский добавляет: «...в деле этом заинтересовано несколько наркоматов прежде всего ВСНХ, НКВТ и НКЗем, которые, однако, никак не смогут обойтись в этом деле без Наркомпроса с его художественно-научной академией и его художественными учебными заведениями, фактически объединяющими всех теоретиков и практиков, могущих быть привлеченными к этому делу»¹¹. Согласованная позиция двух «европейски известных» влиятельных представителей Наркомпроса привела к новому этапу развития Техникума кустарной промышленности. Известно, что государственные деятели Советской республики, слов на ветер не бросали, за каждой фразой стоял определенный (порой скрытый) смысл. Можно предположить, что в словах Луначарского о «фактически всех теоретиках и практиках» уже заложено намерение вернуть в систему образования Николая Васильевича Глобу, который покинул Москву в 1917, никогда не скрывал того, что он искренний монархист, и был причислен к белогвардейцам, то есть врагам революции¹².

Поэтому Акт по обследованию техникума от 30 апреля 1923, содержащим сведения о Мастерской художественной вышивки при Художественном отделении, становится важнейшим и уникальным документом, в котором имя Глобы не просто упоминается, а набрано в официальных документах советской номенклатуры полностью заглавными буквами, что свидетельствует о его роли в деятельности Техникума¹³.

Документ звучит так: «Мастерская организована 15 ноября 1922 г. В мастерской по списку числится 56 чел. Налицо 30. Состав учениц дети рабочих и крестьян 10 чел. дети совслужащих. Мастерская берет заказы от Экспортного отдела Кузпромторга и от разных центральных и местных госучреждений. Последние выполненные заказы – знамена для Красной Армии. Во главе мастерской стоит бывш. директор Строгановского училища Н.В. ГЛОБА»¹⁴.

Есть причины предполагать, что полномочия Глобы в техникуме не ограничивались официальным статусом руководителя мастерской. Известно, что Глоба поддерживал инициативы, связанные с устройством различных курсов и школ для женщин. Будучи директором Строгановского училища Глоба принимал заинтересованное участие в работе школ Общества распространения между образованными женщинами практических знаний. Это включало посещение экзаменов и составление подробных отчетов в Министерство. То есть Глоба и в новых условиях остался верен своим приоритетам.

В системе образования произошли перемены, которые не только идеологически, но и эмоционально Глоба воспринимал с трудом. Здание Строгановского училища занимали учебные аудитории ВХУТЕМАС. Есть сведения о том, что по приказу первого ректора ВХУТЕМАС Е. Равделя архивы ученических работ Строгановки, находившиеся в подвале здания, пострадали от потопа, поэтому были вывезены и сданы как макулатура на московскую картонажную фабрику. [5] Очевидно, что для человека связавшего свою жизнь с умножением славы Строгановского училища, многие явления вызывали резкое неприятие и страдание.

Техникум тем временем процветал. К 1925 г. он окреп настолько, что собрал экспонаты для участия в Парижской выставке. Это говорит о том, что Техникум не был аутсайдером в художественной среде. Педагогическому коллективу, руководству, представителям комитетов при участии заинтересованных лиц удалось создать жизнеспособную модель образования, основанную на традициях Строгановки но в прогрессивном духе.

В 1925 г. Глоба окончательно покинул Россию и до конца своих дней жил в Париже (до 1941 года). С 1926 г. профиль Кустарного Техникума изменился в сторону подготовки специалистов по индустриальному производству, вышивальная специальность и живописное отделение были ликвидированы. В Адресной и справочной книге «Вся Москва» за 1927 год Московский техникум кустарной промышленности, находящийся в Леонтьевском переулке, 7, указан в графе «Художественно-промышленные техникумы». Руководит им все тот же И.П. Лосев. (Техникум находился в Леонтьевском переулке до 1929 года). С 1929 года в нем была создана строительная специальность. В 1931 году техникум прежнего типа был ликвидирован, а на базе художественно-текстильного отделения было организовано Московское промышленное художественное отделение им. М.И. Калинина¹⁵.

В переломный момент под напором идей о поисках новых форм и путей вся система кустарной промышленности оказалась под угрозой деградации. Двигателем для ее развития служили традиции, и передача опыта была основополагающей для подготовки и обучения специалистов. Благодаря слаженной работе, привлечению лучших кадров, неординарным решениям и энтузиазму Н.В. Глобы в 1920-х годах удалось выполнить важную задачу по восстановлению и развитию художественных промыслов России.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. ГАРФ. Ф. 1565. Оп. 9. Д.1. Л. 36.
2. ГАРФ. Ф. 1565. Оп. 9. Д. 42. Л. 8.
3. ГАРФ, Ф. 1565. Оп. 9. Д. 42. Л. 93.
4. Там же.
5. Там же.
6. Там же.
7. Там же.
8. ГАРФ, ф. 1565, оп. 9, д. 106, л. 1.
9. Известия ВЦИК, 10 июня 1922 г., № 127, стр. 3.
10. Там же.
11. Там же.
12. В конце 1921 года Н.В. Глоба уже вернулся из Владикавказа в Москву. В своей автобиографии он пишет, что его вызвали в Москву для руководства Кустарным техникумом. «В 1921 году, переехав Москву, я со своими бывшими учениками открыл техникум кустарной художественной промышленности в московском регионе». В техникуме помимо отделений обработки дерева и кожи, женских рукоделий, художественной игрушки Глоба создал художественно-декоративное отделение и отделение художественной вышивки, которое сам возглавил. // Астраханцева Т.Л. «Николай Васильевич Глоба и принципы российского художественно-промышленного образования. Поиски национального стиля» // Николай Васильевич Глоба и российское художественное образование». Наст. изд.
13. Других документов, свидетельствующих о руководстве Н.В. Глобой техникумом и мастерскими, пока обнаружить не удалось, ибо после не возвращения его в Россию в 1925 году, все свидетельства о его деятельности в советских учреждениях практически уничтожены. – прим. Т.Л. Астраханцевой.
14. ГАРФ. Ф. 1565. Оп. 9. Д. 364. Л. 5.
15. ЦГА Москвы. Ф. 41. Оп.1. Историческая справка.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Астраханцева Т.Л.* Н.В. Глоба – выдающийся деятель художественно-промышленного образования в России и в эмиграции. Возвращение на родину // Академик Императорской академии художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище / отв. ред. и сост. Т.Л. Астраханцева. Изд. 2-е, испр. – Москва: Индрик, 2017. С. 21–42.
2. Проект нового устава Строгановского центрального художественно-промышленного училища в Москве. – Москва, 1898.
3. Строгановка. Императорское Центральное Строгановское художественно-промышленное училище, 1825–1918: биогр. слов. / П.Н. Исаев. – Москва: [б. и.], 2004- (ППП Тип. Наука).
4. *Штеренберг Д.* Искусство в производстве: сборник Художественно-производственного совета. Отд. изобразительных искусств Наркомпроса. – М.: [Худ.-производ. сов. Отд. изобразительных искусств Наркомпроса], 1921.
5. *Шульгина Е.Н., Пронина И.А.* История Строгановского училища: 1825–1918. – М.: Рус. слово, 2002.
6. Постановление Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета. О мерах содействия кустарной промышленности. 1919.04.26. № 140. Проект «Исторические материалы». Дата обращения 20.04.2020.
7. Постановление Высшего Совета Народного Хозяйства и Народного Комиссариата Земледелия. О Главном Управлении по делам кустарной и мелкой промышленности и промысловой кооперации (Положение). 1920.05.20. № 218. Проект «Исторические материалы». Дата обращения 20.04.2020.
8. *Коккина Л.М.* Подготовка кадров для кустарных промыслов (1917–1927 гг.) // Альманах современной науки и образования. – Тамбов. 2012. № 6 (61) 201. С. 74–78.

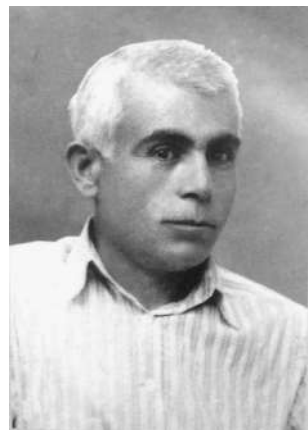
ВОСПИТАННИКИ ИМПЕРАТОРСКОГО СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА У. БОДАНИНСКИЙ И А. АБИЕВ КАК ОСНОВАТЕЛИ КРЫМСКОТАТАРСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЙ ШКОЛЫ В КРЫМУ

Строгановское училище в начале XX века стало источником распространения художественно-промышленного образования далеко за пределами Москвы. Воспитанники, завершив учебу, ехали в разные уголки России. Они работали преподавателями, помогали в организации художественного образования в существующих учебных заведениях, и нередко становились основателями региональных художественных школ. Устройство на работу, предоставление вакантных должностей и места службы осуществлялось через ходатайство руководства Строгановского училища (по распоряжению или с разрешения Министерства Финансов, позднее – Министерства Торговли и Промышленности), командировавшего лучшие кадры в регионы и поднимая там уровень образования. После Октябрьской революции и реорганизации училища, в сложный период реформирования, такая система продолжала работать. Одни воспитанники возвращались к себе на родину, другие же, в 1920-х годах оказались за рубежом и создавали очаги русской культуры в эмиграции. Таким образом, заложенные и накопленные в дореволюционный период Строгановским училищем опыт и потенциал, а также традиции этого учебного заведения способствовали широкой просветительской работе в области художественного образования, которая непрерывно продолжалась даже в трудных условиях и за рубежом. Мы знаем немало имен выпускников СУ, которые считаются основателями той или иной художественной школы в разных регионах России и далеко за ее пределами.

Не стал исключением и Крым. Здесь воспитанники Строгановского училища Усеин Боданинский и Абдурефи Абиев стали основателями художественно-промышленной школы, которая была организована ими в важном центре крымскотатарской художественной культуры, в Бахчисарае. В данной работе нам хотелось бы обратить внимание и сделать акцент именно на том опыте организации образования, который был приобретен Боданинским и Абиевым в стенах Строгановского училища, т.е. рассмотреть их работу в контексте той образовательной системы, восприимчивыми которой они, безусловно, ощущали себя, транслируя полученные культуру, знания, опыт впоследствии у себя на родине.

К настоящему времени деятельность У. Боданинского и А. Абиева в Крыму в 1920–1930-х достаточно широко и полно освещена в трудах крымскотатарских исследователей-историков Р.Р. Эминова [32], Д.П. Урсу [29], Д.И. Абибуллаевой [10], У.К. Му-

саевой [24], Р. Аирчинской [12–14], и др. Об учениках Строгановского училища восстановлена память, подчеркнута значение их огромного вклада в области исследования и развития крымскотатарской художественной культуры и музейного строительства. Среди многочисленных публикаций выделяются работы Р.Р. Эминова, в которых проясняются многие факты биографии Боданинского, рассматривается его тесная связь с семьей Фоминых, а также подробно анализируется его деятельность на посту директора Бахчисарайского дворца-музея. Р.Р. Эминову удалось опубликовать интереснейшие дневники Боданинского 1920-х годов, сохранившиеся в фондах Бахчисарайского дворца-музея [30], а также сопроводить эту публикацию подробной вступительной статьей и копиями важнейших документов из фонда Строгановского училища (Ф. 677), хранящихся в РГАЛИ. Что касается А. Абиева, то его биография и вклад в организацию художественно-промышленной школы в Бахчисарае отражены в работах Р. Аирчинской [14] и Г. Бекировой [19].



Илл. 1. Усеин Абдурефиевич Боданинский (1877–1938)

Большинство названных исследователей отмечают учебу Боданинского и Абиева в стенах Строгановского училища – как уже отмечалось, основные современные публикации крымскотатарских историков посвящены зрелому периоду их просветительской, научной и творческой деятельности, протекавшей в 1920–1930-х годах в Крыму, либо связаны с обстоятельствами трагической гибели обоих в 1938 году (оба были обвинены в буржуазном национализме и расстреляны, их семьи репрессированы). Никто из исследователей не предпринимал попытку проанализировать очевидную преемственность усилий крымскотатарских деятелей по созданию художественно-промышленной школы в Крыму как следование традициям именно Строгановской школы художественно-промышленного образования. Попытаемся рассмотреть этот аспект. Помогут нам в этом сохранившиеся в РГАЛИ личные дела Усеина Боданинского [1–4] и Абдурефи Абиева [5]. Материалы, которые хранятся в московском архиве, являются основополагающими в изучении судеб обоих крымскотатарских деятелей искусства и культуры.

Среди названных документов безусловный интерес представляет автобиография У.А. Боданинского, составленная им в марте 1927 года при подаче документов для получения звания член-корреспондента ГАХН [4; Приложение: Автобиография]. Так как автобиография составлена им уже после Октябрьской революции, то некоторые факты в ней сознательно опущены автором, и мы попробуем, по возможности, дополнить и прокомментировать изложенные им сведения, опираясь на документы из других архивных дел РГАЛИ, в том числе на формулярные списки Боданинского, составлявшиеся при его устройстве на службу преподавателем Императорского Строгановского училища [3].

Как уже отмечалось, Усеин Абдурефиевич (Абдуль-Рефиевич) Боданинский является ярчайшей фигурой крымскотатарского национального и культурно-просветительского движения (илл. 1). Он родился 1 декабря 1877 года (в своей автобиографии он, вероятно, ошибочно указал 1878) в Симферополе в семье личного дворянина, народного учителя Абдуль Рефии Боданинского, который в 1840-х годах работал в

Ногайской орде, на северных берегах Азовского моря. Усеин рано потерял родителей. Как сам он пишет: «Воспитывался в деревне у старшей сестры, в трудовой крестьянской семье татарской деревни “Сарайлы-Кыят” под Симферополем в Крыму. Учился в Начальной школе “Мектебе” сначала в деревне, позже – у старшего брата-учителя в г. Армянске (северн. часть Крыма) и в г. Бахчисарае. В 1888 году был отдан в Татарскую Учительскую школу в г. Симферополе, где проучился 7 лет» [Приложение: Автобиография]. В школе, как отмечает Боданинский, он выказал трудоспособность и любовь к рисованию: «Несмотря на узкоспециальный характер, школа эта была поставлена хорошо, имела хороших, образованных учителей – востоковедов, художника-учителя, прекрасную библиотеку и ряд учебных мастерских» [там же]. По окончании школы, получив здесь сравнительно неплохую подготовку и выказав успехи в учебе, в 1895 году Боданинский был послан на общественный счет стипендиатом в Московское Строгановское художественно-промышленное училище. Окончив его в 1901 году со званием «ученого рисовальщика», он продолжил свои занятия, перейдя в мастерские преобразованного в этом году Строгановского училища, которыми в тот период, по его словам, «руководили тогда: недолго – М.А. Врубель, 4 года К.А. Коровин, С.В. Иванов, Ф.О. Шехтель, Ф.Ф. Горностаев и др.» [там же].

Абдурефи Абиев, в отличие от своего соотечественника Боданинского, происходил из совершенно простой, небогатой семьи (илл. 2). Он родился 30 мая 1879 года в деревне Чукурча близ Симферополя в семье чабана. Известно, что с раннего детства Абдурефи страстно увлекался рисованием. В его судьбе, как и в судьбе Боданинского, ключевую роль сыграла поддержка видного крымского мецената полковника Измаила Муфтий-заде, который поддержал и оплатил учебу обоих в Строгановском училище. Как и Боданинский, Абиев окончил полный курс наук в Таврической учительской школе в Симферополе. В возрасте 19 лет, в 1898 году он приехал в Москву и был зачислен во 2-й класс Строгановского училища [5, л. 22]. В личном деле Абиева, хранящемся в РГАЛИ, сохранилась переписка между Измаилом Муфтий-заде и директором училища Н.В. Глобой, где в том числе, идет речь о продлении образования У. Боданинского. Полковник пишет из Симферополя 17 сентября 1902 года, обращаясь с просьбой к Н.В. Глобе: «...Из письма моего стипендиата вверенного Вам училища Усеина Боданинского видно, что он в этом году кончил курс училища и со званием ученого рисовальщика должен оставить Москву для приискания себе места в провинции. Слыша от некоторых, видевших его работы, похвалы и зная его желание продолжать дальше свои занятия для усовершенствования своего, им любимого искусства, я обращаюсь к Вам с убедительной просьбой, если только у него есть способности, талант и призвание к этому – да можно что-нибудь ожидать в будущем – то не оставить его насередь дороги, по возможности оказать ему свою начальническую и отеческую поддержку советом и возможным делом. Если Вы, со своей стороны, одобрительно смотрите на его будущее



Илл. 2. Абдурефи Абиевич Абиев (1879–1938)

занятие, то я охотно предложил бы ему субсидию еще года на три. Но все зависит от Вашего просвещенного взгляда, если Вы на то найдете его способным и достойным безнапрасной потери времени и денег» [там же, л. 26–27]. Ответ Н.В. Глобы не заставил себя долго ждать. 23 сентября он пишет полковнику Муфтий-заде, что Усеин Боданинский «несомненно обладает художественным талантом» [там же, л. 28]. «Я не только полагаю, – отзываясь о нем Н.В. Глоба, – что для него было бы в высшей степени полезно продолжить свое художественно-промышленное образование в Строгановском училище, чтобы /быть/ вполне подготовленным в области прикладных искусств, но и со своей /стороны/ убедительнейшее просил бы Вас дать Боданинскому /.../ возможность закончить полный курс названного Училища по новому уставу, на прохождение которого потребуется еще минимум 3 года. По окончании этих последних 3-х лет курса Боданинский может получить звание художника по прикладному искусству». [Там же]



Ил. 3. С.В. Ноаковский с учащимися Императорского Строгановского училища. 1900-е гг.

И Боданинский, и Абиев в итоге закончили полный курс Строгановского училища со званиями «художников по прикладному искусству». Период, на который выпала их учеба, был связан с серьезными реформами профессионального образования, которые постепенно начали проводить под руководством Н.В. Глобы с 1898 года. Одновременно, время их учебы оказалось связанным с подготовкой и

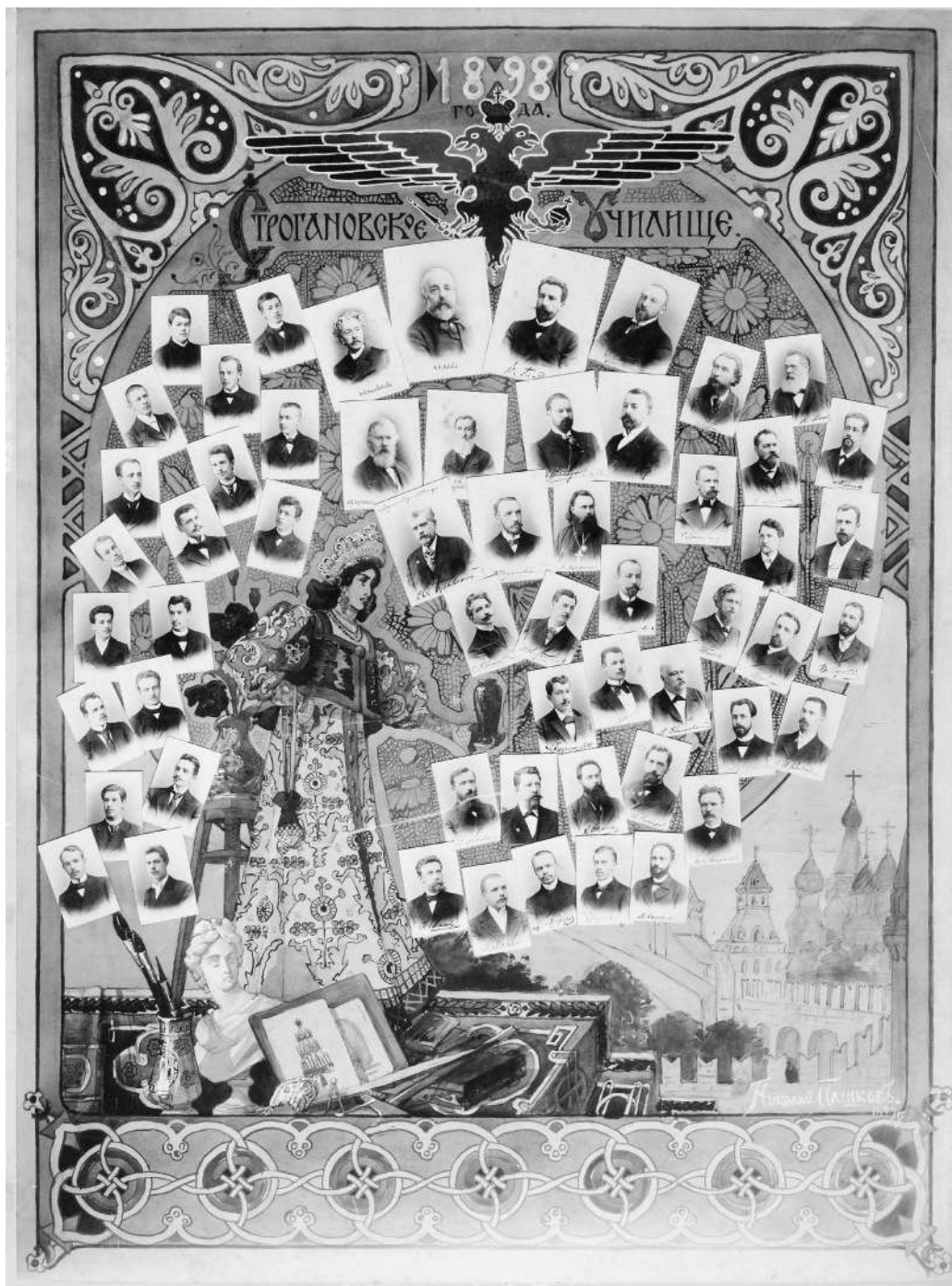
участием училища в ряде крупных всероссийских и международных выставок, прежде всего – с организацией Всемирной Парижской выставки 1900 года.

Именно в Строгановке, одной из первых, появились новые формы и методы обучения, в первую очередь – близкое знакомство с практикой художественно-промышленного производства. С 1898 года ввели совместное обучение девочек и мальчиков, бывшее до того времени раздельным, – это был смелый шаг для того времени, ведь учеба начиналась с 12–15 летнего возраста и общепринятым было раздельное обучение. Стали преподавать новые предметы – «изучение стилей» (вместо «истории орнамента») и «стилизацию цветов». Последний курс явился данью декоративному методу рисования, широко входившему тогда в практику, в отличие от предыдущего, натуралистического. Именно «стилизацию цветов» некоторое время преподавал в Строгановке М.А. Врубель [28], а «изучение стилей» на протяжении ряда лет вели многие видные художники-архитекторы своего времени, среди которых Ф.О. Шехтель, Л.Н. Кекушев, С.В. Ноаковский и др.

Период директорства Н.В. Глобы считается блистательным в истории Строгановского училища. Архитектор С.В. Ноаковский, в 1899 году получивший должность хранителя музея и библиотеки Строгановки (илл. 3), в автобиографическом наброске, составленном им в эмиграции, написал: «...Золотая эра этого училища: великий расцвет, великие педагогические таланты (Коровин, Врубель)» [25].

В музее РГХПУ им. С.Г. Строганова хранится очень интересная, художественно оформленная коллективная фотография, свидетельствующая об этом времени (илл. 4). Небольшие отдельные фотографии педагогов и воспитанников – выпускников 1898 года – размещены на крупном листе с изображением девушки в нарядном русском национальном костюме, на фоне Кремля в окружении атрибутов искусств и художественных изделий. Оригинальное оформление фотографии выполнено выпускником Строгановского училища 1898 года Николаем Пашковым, одним из четырех братьев-художников (все закончили СУ в разное время). Справа от фигуры русской девушки размещены фотопортреты преподавателей училища: вверху директора – Ф.Ф. Львов и Н.В. Глоба (сменивший Львова на директорском посту в 1896 году), а также архитектор С.У. Соловьев. Рядом с ними, также в верхней части, старейшие педагоги училища: М.В. Васильев, С.Ф. Щеголев, С.Т. Манков. В отличие от студентов-выпускников (их фото находятся слева), портреты преподавателей имеют автографы. Мы видим не только старших, убеленных сединами учителей-художников, но и молодых талантливых преподавателей (многие пришли по приглашению Н.В. Глобы): Н.А. Андреева, Н.Н. Соболева, А.А. Фомина, Л.Н. Кекушева, Ф.О. Шехтеля, С.А. Виноградова, Д.П. Сухова, Н.И. Козлова и др. К сожалению, на коллективной фотографии не запечатлены С.В. Ноаковский, М.А. Врубель и К.А. Коровин, которые придут преподавать в Строгановское училище в 1899 году, еще более укрепив его блистательный преподавательский состав.

Следующим немаловажным шагом стало возбуждение в 1900 году вопроса о преобразовании училища из 6- в 8-классное учебное заведение, в программу которого «...входит еще открытие специальных мастерских для образования мастеров-специалистов, а именно литейной и чеканной и более широкая постановка существующей гончарной. Ученики, прошедшие 5 классов училища, получают право вступить в мастерские» [20, с. 42–43]. После первых пяти лет обучения общеобразовательным и специальным дисциплинам (перспектива, «ордера», история теней, начертательная геометрия, история искусства), в следующие три года более пристальное внимание



Ил. 4. Коллективная фотография выпускников Строгановского училища 1898 г. с преподавателями. Автор оформления Н. Пашков

уделялось творческим заданиям, специальным дисциплинам (такими как «карандаш») и занятиям в мастерских. Мы можем предположить, что Усеин Боданинский заинтересовался декорационными работами и художественной обработкой дерева, т.к. в дальнейшем, по завершении учебы, его преподавательская деятельность в Строгановке будет связана со столярно-резчицкой мастерской (это направление станет первым в основанной им Бахчисарайской художественно-промышленной школе), а творческая работа – с декоративными росписями интерьеров.

Активной организации мастерских в училище поспособствовало «Положение о художественно-промышленных учебных заведениях», утвержденное в 1902 году Министерством Финансов, которое закрепило уже фактически существовавшую и, можно сказать, разработанную в Строгановском училище учебную программу. Новый циркуляр окончательно подвел базу для осуществления необходимого принципа: «одно теоретическое специальное художественное образование (...) без соответствующего практического применения и технических знаний, недостаточно для лиц, посвящающих себя (...) художественной промышленности» [26, с. 22–23]. Одновременно «Положение» дало импульс образованию новых мастерских в стенах Строгановки. В 1908 году их становится 14, а к началу Первой Мировой войны – около 20.



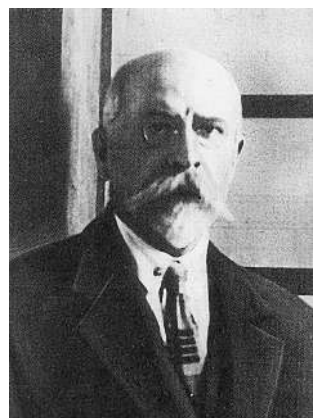
Ил. 5. У.А. Боданинский. Интерьер сказочного терема. 1903 г. Картон, акварель, карандаш. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова

В собрании музея РГХПУ им. С.Г. Строганова хранится редкая ученическая работа – графический лист Усеина Боданинского 1903 года (илл. 5), в котором прослеживается заметное влияние «театральной» грани творчества педагогов Боданинского по Строгановке М.А. Врубеля и К.А. Коровина (их уроки он посещал, а в 1905 году в мастерской Коровина он завершил свое образование). Указанный графический лист представляет собой иллюстрацию или, возможно, театральную декорацию к одной из опер Н.А. Римского-Корсакова или А.С. Даргомыжского, ставившихся в то время в Москве. На листе изображен интерьер сказочного терема, напоминающий палаты царя Берендея из оперы «Снегурочка». Здесь Боданинский отдает своеобразную дань русскому стилю – основному направлению, в котором работала большая часть преподавателей и воспитанников училища. На переднем плане – накрытый стол, уставленный нарядными сосудами, ковшами, братинами, словно вышедшими из керамической мастерской СУ. Общая гамма – изысканная, серебристо-голубая, кое-где тронутая старым золотом. Композиция и отчасти колорит работы близки эскизу 1900 года «Город Леденец» М.А.Врубеля к постановке оперы Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» (илл. 6), а также напоминает декорации А.Я. Головина «Хоромы княгини» к III действию оперы А.С. Даргомыжского «Русалка», датирующиеся тем же, 1900 годом (илл. 7).

Завершив свое образование в Строгановском училище, У. Боданинский, как и многие выпускники, занялся преподавательской деятельностью. С 1906 по 1907

год он был учителем рисования в частной школе А.И. Хохловкина и в Коммерческом училище Симферополя. Следует отметить, что в этот период в симферопольском учебном заведении сложился очень интересный преподавательский коллектив, имевший непосредственное отношение к Строгановскому училищу, и поддерживавший с ним тесные связи. Примечательно, что в 1905 году в училище А.И. Хохловкина директором был назначен А.А. Фомин, до этого работавший в Строгановском училище преподавателем русского языка, географии, арифметики и заведовавший ученической библиотекой (илл. 8). В 1905 году туда же был направлен В.М. Анастасьев, являвшийся с 1901 года помощником хранителя музея СУ, (сперва внештатным, а с 1902 г. штатным) [6; 21]. Анастасьев прослужил в симферопольском училище около года, а затем его сменил Боданинский. И Фомин, и Боданинский, и Анастасьев были рекомендованы и посланы в Симферополь, благодаря ходатайствам Строгановского училища в различные министерства¹ для подъема художественного образования в Крыму. В Симферополе единомышленники-строгановцы организовали литературно-художественный кружок «Чатырдаг»². Рукописный альбом того времени с одноименным названием хранится ныне в Российской государственной библиотеке искусств в Москве (он происходит из архива А.А. Фомина, который считается ее основателем) [22; 23]. Страницы альбома «Чатырдаг» наполнены литературными заметками и рисунками, в том числе У. Боданинского, он заметно напоминает студенческие рукописные литературно-художественные журналы строгановцев начала XX века: «Окно», «Миг» и «Лель», хранящиеся ныне в музее Строгановской академии.

Анастасьев и Боданинский проработали в Симферополе недолго³. В 1907 году оба вернулись в Москву в Строгановское училище и стали заведовать его филиальными отделениями: Боданинский – в Лигачево, а Анастасьев с 1908 года – в Красном селе. Отметим, что рассмотренные эпизоды биографии У. Боданинского находят подробнейшее отражение в документах нескольких его личных дел, в особенности, самого объемного, которое отражает период времени, связанный с его трудоустройством в качестве преподавателя в Императорское Строгановское училище. В деле содержится его переписка с Н.В. Глобой, его прошения и ходатайства: «справить паспорт», разрешить уехать на каникулярное время в путешествие, и даже «испрашивание» разрешения жениться [3].



Илл. 8. Александр Александрович Фомин
(1868–1929)

Следует отметить, что в публикациях ряда крымских исследователей есть информация, что Боданинский и Абиев участвовали в революционных событиях 1905 года: «По некоторым свидетельствам, друзья (...) даже были арестованы и приговорены к высылке и каторжным работам...» [19]. Однако никаких подтверждающих документов об их аресте, предъявленных им обвинениях, суде, заступничестве высоких лиц, высылке из Москвы (кроме ходатайств об устройстве Боданинского на службу в Симферополь, а Абиева – на учебу за рубеж) нами выявлены не были и не находят фактологического подтверждения. Тем не менее, это правда, что революционные брожения не обошли стороной Строгановку, учитывая преимущественно демократи-



Ил. 9. Столярно-резчицкая мастерская Императорского Строгановского училища.
Фотография 1908–1912 гг. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова

ческий состав учащихся. Одним из печальных итогов студенческих волнений стал взрыв в Художественно-промышленном музее в марте 1906 года, уничтоживший ряд ценных экспонатов. В табелях воспитанников Строгановского училища, сохранившихся в архиве, отсутствует 1905–1906 учебный год, т.к. учебное заведение было волевым решением Н.В. Глобы закрыто. С трудом преодолев неспокойное время, директор разрешил занятия только с сентября 1906 года.

Завершив учебу в училище, А. Абиев, судя по сведениям, сохранившимся в РГАЛИ, продолжил свое образование за рубежом. В его личном деле находится его письмо из Парижа, датированное апрелем 1907 года, на имя Н.В. Глобы с просьбой выхлопотать ему «стипендию на два года, и этим дать возможность поучиться и вернуться в Россию знающим и полезным работником в области художественно-промышленной индустрии» [5, л. 7]. Финансовую поддержку Абиеву удалось получить, благодаря многочисленным ходатайствам от училища и лично Н.В. Глобы, который писал письма в Министерство Торговли и Промышленности, симферопольскому меценату полковнику Измаилу Муфтий-заде и другим возможным спонсорам. В деле имеется интересное письмо из Екатеринбургского торгового дома «Братья Агафуровы» на имя Н.В. Глобы о том, что Абиев обратился к ним с просьбой «о субсидии на предмет окончания им своего образования в Париже»: «Он пишет нам, что чувствует в себе силы и талант, но не имеет ни с какой сто-



Ил. 10. Столярно-резчицкая мастерская Императорского Строгановского училища. Младшие классы. Фотография 1908–1912 гг. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова

роны материальной поддержки» [5, л. 6]. Братья Агафуровы просили директора Строгановского училища высказать им об Абиеве свое «компетентное мнение, как о художнике, так и о человеке» [там же]. И Н.В. Глоба дал свою рекомендацию. Абиев смог завершить свою двухгодичную стажировку в Париже, а в 1909–1910 году получил место преподавателя в Среднетехническом и ремесленном училище в Ростове-на-Дону (по сведениям, он руководил художественными мастерскими, выполнял эскизы для местной мебельной фабрики) [19].

Боданинский продолжает в это время свою педагогическую деятельность. В своей автобиографии он пишет: «С 1907–1908 г. руководил филиалом Строгановского училища в селе Лигачево, населённом кустарями-деревообделочниками, под Москвой. С 1909 по 1911 г. работал в качестве преподавателя вечерних классов рисования и руководил деревообделочной мастерской Строгановского училища в Москве (илл. 9–10). В то же время, работал помощником у художника И.И. Нивинского по росписи дома б. Тарасова, в Тарасовском пер. (строил архитектор И.В. Желтовский) и по росписи музея на Волхонке – ныне музей Изящных искусств (строил архитектор Клейн)» [Приложение: Автобиография].

В то же время, Боданинский много путешествовал с художественными и образовательными целями. Нужно сказать, что руководство Строгановского училища регулярно отправляло своих сотрудников и учеников в образовательные путешествия по Европе. Так, Боданинский сообщает, что в 1907–1909 годах он «жил и

работал в Константинополе, Париже, Мюнхене и Дрездене [там же]. А в 1913 году, уже покинув к тому времени Строгановку, он «совершил поездку в Италию по специальному заданию изучить монументальную живопись Римскую и Итальянского Возрождения – был в Венеции, Сиене, Риме и Флоренции» [там же].

В начале 1910-х годов Боданинский окупился в художественную жизнь обеих российских столиц. В 1911 году он переезжает в Санкт-Петербург, где сотрудничает с архитекторами М.М. Перетятковичем и И.А. Фоминым. В своей автобиографии Боданинский подробно перечисляет свои работы, выполненные им в течение семи лет, – это декоративные росписи общественных зданий, банков и городских особняков состоятельных и знатных особ: княгинь Шаховской и Щербатовой, С.С. Абамелек-Лазарева, Я.В. Ратькова-Рожнова и др. [там же]. Теснейшее и долготелее сотрудничество с архитектором Иваном Александровичем Фоминым, с семьей которого Боданинский познакомился через его брата Александра Александровича, было обусловлено еще и тем, что они породнились, благодаря женитьбе Усеина Абдурефиевича на сестре братьев Фоминых – Ольге Александровне (1873–1927). Брак У.А. Боданинского и О.А. Фоминой был заключен 22 июля 1909 года в Константинополе в приходской мечети Камер-Хатун в Бей-оглу (Пере) имамом Магомет-Вехби⁴. Этому событию предшествовало прошение Усеина Боданинского, в то время преподавателя филиального отделения СУ в Лигачево, адресованное «Его превосходительству Господину Директору Императорского Строгановского художественно-промышленного училища Н.В. Глобе», датированное 2 мая 1909 года: «Имею честь покорнейше просить Ваше Превосходительство разрешить мне вступить в первый законный брак с дочерью действительного статского советника Ольгой Александровной Фоминой» [3, л. 75]. Резолюция Н.В. Глобы гласила: «Разрешаю, 4 мая 1909 г. Москва» [там же]. Заграничный отпуск Боданинскому «вместе с Соболевым» (Скорее всего, Н.Н. Соболевым, в то время преподавателем Строгановского училища – А.Т.) был оформлен с 20 мая по 15 августа 1909 года по всем правилам «протокола» того времени (испрошен директором в Министерстве Торговли и Промышленности, после соответствующего прошения от Боданинского «выхлопотать заграничный паспорт»). Поражает значительный документооборот, который велся канцелярией училища, то огромное количество писем, входящих и исходящих, по совершенно разным вопросам, которые ежедневно читал и писал Н.В. Глоба, будучи на директорском посту.

Таким образом, многие повороты судьбы Боданинского оказались связаны со Строгановским училищем и лично с Н.В. Глобой. Однако после Октябрьской революции 1917 года их пути на несколько лет расходятся. Усейн Боданинский был вызван Центральным Исполнительным комитетом в Крым и назначен директором бывшего Ханского Дворца в Бахчисарае, Глоба же указом Временного правительства уволен с поста директора Строгановского училища. Но схожесть их судеб все же заметна – Н.В. Глоба в 1921 году станет руководителем Кустарного техникума в Москве, а в эмиграции в 1926 организует Институт декоративного искусства в Париже [17, с. 30–31], в то время как У. Боданинский учредит Татарскую художественно-промышленную школу в Крыму. Названные учебные заведения имели много общего со Строгановским училищем.

Бахчисарайская художественно-промышленная школа (которая имеет еще название Крымская областная татарская художественно-промышленная школа, а позже получит название Кустарно-промышленного техникума народов Востока)



Ил. 11. Учащиеся у здания Бахчисарайской татарской художественно-промышленной школы Фотография 1923 г.
Государственный архив КРЫМА

была открыта 3 ноября 1917 года. Об этом сообщал в своей докладной записке в Таврическую губернскую земскую управу соратник Боданинского по Строгановскому училищу Абдурефи Абиев, назначенный директором этой школы [14]. Первоначально был открыт 1-й класс на 25 учащихся и одна мастерская по столярному резному делу. В дальнейшем, ее организаторы планировали открывать каждый год по одному классу, а в целом школа должна была состоять из 5 классов. Таким образом, обучение должно было составить пять лет, и приравнялось к 5 классам гимназии.

Как и в Строгановском училище, в системе образования открывшейся школы важную роль должны были играть мастерские, организованные с учетом местной специфики кустарных производств по следующим специальностям: столярной, вышивальному, ткацко-ковровому, чеканке металлов, выделке кож и сафьяна, гончарному делу. Выбор этих направлений был обусловлен тем, что в Крыму издавна у местного населения и главным образом в Бахчисарае, существовали эти ремесла, «уровень которых хоть и снизился, но все же держался на населении очень прочно» [там же]. Боданинский и Абиев видели и экономическую целесообразность для края в их поддержании. Они считали, что именно Художественно-промышленная школа, выпуская хорошо подготовленных работников по существующим местным ремеслам, поддержит и поднимет уровень кустарных производств полуострова.

Следует отметить, что изделия художественных ремесел крымских татар еще до революции вызывали интерес у ценителей восточного искусства и этнографов. Организовывались экспедиции по изучению быта местного населения Крыма, пусть и не масштабные, но имевшие серьезное значение, проводилась фотосъемка, издавались статьи и книги [33].

В.В. Скурлов в своем исследовании «К вопросу о подарках из Кабинета Его Величества во время Высочайших визитов Императора в Крым. 1881–1917 гг.» говорит о неоднократных приобретениях крымско-татарских медных и серебряных изделий, а также вышивок царской семьей и приближенными императорского двора в начале XX века⁵. Он пишет о том, что в Ялте в 1910-х годах существовало «Общество поощрения крымского татарского кустарного производства» и делает замечание, что деятельность этого общества «в сборниках научных статей южнобережных музейных конференций вообще не освещена» [27], но есть предположение, что покровительницей этого общества была княгиня М.В. Барятинская. Сохранились дореволюционные фотографии, свидетельствующие о посещении императорской семьей благотворительных базаров и выставок в Ялте. На одной из таких выставок, – пишет Л.И. Прокопова в своей статье «Первый благотворительный базар императрицы в Ялте», – «выделялись павильоны крымских ку-

старных изделий княгини М.В. Бяратинской, серебряных изделий княгини З.Н. Юсуповой и Черноморского флота с морскими вещицами» [цит. по: 27]. Еще одно упоминание о посещении императором Николаем II с детьми выставки «Общества поощрения крымского и татарского кустарного производства» содержится в газете «Сибирская жизнь» от 15 (02) октября 1913 года: «Его Величество был встречен княжною Мариной Петровной (дочерью великого князя Петра Николаевича), а также вице-председательницей общества княжною Багратион и членами общества. Пробыв на выставке более часа, Государь Император с Августейшими дочерьми изволил отбыть в Ливадию» [там же].

Таким образом, нельзя исключать, что инициатива по организации художественно-промышленной школы в Крыму, которая бы способствовала развитию местных художественных ремесел, могла возникнуть как на волне оживления художественно-промышленного образования, поднявшейся по всей России в начале XX века, так и благодаря возникшему интересу к местным крымским ремеслам, искусству и культуре, а также поддержке различных обществ и художественных объединений в Крыму. Открыть такую школу планировалось еще до Октябрьской революции. Из крымских архивных документов следует, что в 1915 году и все лето 1916 года председатель правления Бахчисарайского мусульманского благотворительного общества Сулейман-мурза Крымтаев и художник Усеин Боданинский разрабатывали проект художественно-промышленной школы в Бахчисарае. 20 октября 1916 года У. Боданинский сделал доклад по этому вопросу в Таврической губернской земской управе, но предложенный им проект сочувствия не встретил и остался без последствий. С изменением политической ситуации в 1917 году, Усеин Боданинский вновь обратился с докладом уже во Временный Крымско-Мусульманский Исполнительный комитет, который обсудив положение, признал желательным открытие в г. Бахчисарае Художественно-промышленной школы и постановил отпустить 2000 рублей на оборудование столярно-резной мастерской при ней [11].

Устав крымской школы во многом был аналогичен уставным положениям Строгановского училища: «Состоит в ведении Министерства Торговли и Промышленности по учебному отделу; в школу принимались дети обоего пола не моложе 12 лет, окончившие начальную школу или выдержавшие испытание в объеме курса названной школы; обучение в школе платное; выказавшие хорошие успехи, могут быть освобождены от платы, школа может принимать заказы, соответствующие ее учебным целям» [14]. Согласно архивным сведениям, школа была открыта частью на пожертвования (3110 рублей), частью на деньги мусульманского комитета (2000 рублей). Есть сведения, что преподавателями были приглашены художники А. Куприн, В. Яновский. В 1920-х годах здесь преподавали русский,



Ил. 12. Вышивальная мастерская Бахчисарайской татарской художественно-промышленной школы. Фотография 1923–1925 гг.
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АРХИВ КРЫМА



Ил. 13. МАСТЕРСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ШИТЬЯ ИМПЕРАТОРСКОГО СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА.
ФОТОГРАФИЯ 1908–1912 ГГ. МУЗЕЙ РГХПУ ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

крымско-татарский, иностранные языки, географию, математику, рисование и черчение. Работа с учениками к тому времени осуществлялась в мастерских: столярной, коврово-ткацкой, вышивальной, а также по обработке кожи и сафьяна. При школе имелась типография с русским и крымско-татарским шрифтами⁶.

Не следует забывать, что Боданинский был не только основателем школы, прежде всего он занимался организацией музея. Как уже отмечалось, он стал первым директором «Национального татарского музея в Ханском дворце», открытого в Бахчисарае в тот же день, что и школа, 3 ноября 1917 года.

Особенно следует отметить, что учебное заведение было тесно связано с музеем, и в этом еще одна особенность, сближающая методики преподавания в Строгановском училище и в художественно-промышленной школе в Бахчисарае. У. Боданинский в одном из своих докладов отмечал, что «художественно-промышленная школа <...> воспитывает на музейных образцах своих питомцев, будущих мастеров-художников по разным отраслям прикладного искусства. Школа неразрывно связана с музеем, как это принято в школах прикладного искусства России и Европы. Дворец оказывает этой же школе материальную поддержку представленными инструкторами, мастерскими, временными помещениями для жилья» [11].

Стоит сказать, что ряд современных крымско-татарских исследователей называют турецкую школу «Sanayi-i Nefise Mektebi», открытую в Стамбуле в 1883

году, образцом организации образования и методики преподавания, взятым за основу У. Боданинским при разработке проекта крымскотатарской школы. Однако с большей определенностью можно утверждать, что и ему, и А. Абиеву, в первую очередь, была близко знакома постановка дела в Строгановском училище, где они сами получили образование, и где также большое внимание уделялось занятиям в художественно-ремесленных мастерских. В Государственном архиве Крыма хранятся четыре уникальные фотографии 1923–1925 годов, запечатлевшие учащихся Бахчисарайской татарской художественно-промышленной школы (илл. 11). Сравнение фотографий, зафиксировавших занятия в мастерских бахчисарайской школы, пусть даже с довольно скромной постановкой дела, отсылает нас к аналогичным мастерским в Москве в Строгановском училище (илл. 12–14). Одна из фотографий запечатлела учащихся школы, которые делают зарисовки в Бахчисарайском ханском дворце (илл. 15). Безусловно, эти уроки были организованы Боданинским и Абиевым, понимавших их важность, под влиянием их собственных занятий в богатейшем музее Строгановского училища.

Середина 1920-х годов ознаменовалась большими успехами школы и признанием ее деятельности на различных выставочных площадках. Изделия не только школьных мастерских, но и крымских кустарей в целом были признаны конкурентоспособными как на местном рынке, так и в качестве экспортной продукции. Бахчисарайский дворец-музей принимал непосредственное участие в организации крымского отдела I Всероссийской художественно-промышленной выставки в 1923 году, а в 1925 году под руководством У. Боданинского для участия в Международной кустарно-промышленной выставке в Париже были изготовлены различные изделия, принесшие крымским экспонентам третье место и бронзовую медаль [9]. Отметим, что в подготовке этих выставок принимал участие и Н.В. Глоба, который с конца 1921 года руководил работой Кустарного техникума в Москве [17, с. 31]. Коллекцию в Париже должен был сопровождать сам У. Боданинский, но ему не позволили выехать за пределы страны (Н.В. Глобе же в 1925 году удалось уехать в Париж, и он решил не возвращаться в Россию).

После успешного участия в крупных выставках в Москве и Париже возникла необходимость в расширении учебных задач школы. Она была переименована в Бахчисарайский кустарный художественно-промышленный техникум народов Востока, в котором к тому времени обучались не только крымские татары, но и казанские, астраханские татары, азербайджанцы, узбеки, кавказские горцы и др. (всего 22 национальности). Из переписки 1927 года Всекомпромсоюза с председателем КрымЦИКа В. Ибраимовым следует: «Необходимо, чтобы данное учебное заведение было поставлено на должную высоту, как в отношении учебной части, так и в обеспечении его с мате-



Илл. 14. Кожевенная мастерская Бахчисарайской татарской художественно-промышленной школы. Фотография 1923–1925 гг. Государственный архив Крыма

риальной стороны. Сейчас здесь обучается 115 человек из коренного населения Крыма и др. национальных районов. В нынешнем году открыты также и подготовительные курсы при техникуме» [14]. В 1928 году Центральный Совет Народного Хозяйства Крыма «находит необходимой всемерную поддержку со стороны госорганов Крыма и Крымской промкооперации техникуму, который должен дать подготовленных татарских инструкторов-техников для обслуживания важнейших татарских промыслов, в первую очередь на учреждение стипендий, части зарплаты преподавателям и инструкторам...» [там же].

1920-е годы можно назвать счастливыми и плодотворными как для А.

Абиева, так и У. Боданинского, как руководителя музея, ученого, художника. Не случайно период 1923–1928 годов носит название «татарского ренессанса» [15, с. 108]. Боданинский выполняет в то время массу общественной и научной работы, пишет статьи, делает доклады. Он подробно перечисляет их в своей автобиографии и пишет о себе: «В настоящее время работаю над трудом «Искусство Крымских татар» по заданию Крым-Госиздата. В 1927 г. принимаю участие (эскизы костюмов и декораций) в новых постановках татарской группы Госдрамтеатра в Симферополе» [Приложение: Автобиография]. Добавим, что 5 декабря 1927 года Боданинский был избран членом-корреспондентом Государственной академии художественных наук по Отделу изучения искусства национальностей (ГАХН или ГОСАКАДХУДОЖНАУК Наркомпроса). Сюда он избирался вместе с Ф.Л. Эрнстом – историком, музееведом и деятелем в области охраны памятников истории и культуры.

Двумя годами ранее, в жизни Боданинского произошло еще одно интересное событие, которое сблизило линии его судьбы и его ровесника-строгановца Владимира Евгеньевича Егорова – одного из первых художников отечественного кинематографа, который принес в эту область искусства театральную и декоративную культуру, внимание к деталям, смелость и гибкость художественного осмысления природы. Егоров начал работать в кинематографе гораздо раньше Боданинского, в 1915 году, а к середине 1920-х годов за его плечами уже насчитывалось около двадцати кинокартин, включая первую экранизацию «Матери» Горького (1920).

В 1925 году У.А. Боданинский приступает к художественной постановке исторической кинокартины «Алим», снимавшейся на второй Госкинофабрике Всеукраинского фото-кино-управления (ВУФКУ) в Ялте. Сценарий фильма, посвященного «крымскотатарскому Робину Гуду», Алиму Айдамаку, был написан украинским поэтом Николаем Бажаном по одноименной пьесе Умера Ипчи 1925 года. Режиссером выступил Георгий Тасин. Сценарий фильма был согласован Татарской секцией академического совета Народного комиссариата просвещения Крымской АССР, его художественная постановка вплоть до малейших деталей подробно обсуждалась



Ил. 15. Учащиеся Бахчисарайской татарской художественно-промышленной школы делают зарисовки в Ханском дворце-музее.

Фотография 1923–1925 гг.

Государственный архив Крыма

крымскотатарской общественностью, и было решено внести в картину историческую и бытовую достоверность (на чем особо настаивал У. Боданинский, отвечая за ее «художественную, историческую и бытовую часть») [1, л. 1]. Съемки фильма, проходившие 1925–1926 году в Крыму на Ай-Петри, Чатыр-Даге, селе Ворон и бахчисарайском рынке, совпали с кампанией «по коренизации», когда имелся запрос на сюжеты из национальной истории. Фильм, премьера которого состоялась в Москве 16 августа 1926 года, в 1927 году показанный в Берлине и Париже, имел большой успех (илл. 16). У. Боданинский в своей автобиографии сообщает, что «в текущем сезоне (1927 г. – А.Т.) картина эта идет в Укр.ССР с огромным успехом; она приобретена Германией и Францией» [Приложение: Автобиография]. Однако, спустя десять лет, в 1937 году, «Алим» был запрещён к показу, в связи с обвинениями его создателей в создании националистической буржуазной организации и их арестом⁷.

И еще об одной своей киноработе упоминает У. Боданинский в документах 1927–1928 годов, подготовленных им для вступления в Союз драматических и музыкальных писателей (Драмсоюз), – это кинокартина «Егиль-Ада», посвященная природе и быту Крыма [1, л. 1–2]. Боданинский называет себя автором либретто и художественной части, а при съемочных работах он выступил сорежиссером-консультантом. К сожалению, об этой киноленте больше сведений не выявлено.

Борьба с «искривлением национальной линии» и буржуазным национализмом разворачивается в Крыму в 1930-х годах. В это же время начинается происходить постепенный развал Бахчисарайской художественно-промышленной школы. Несмотря на ее успешную деятельность, в 1929–1930 учебном году она была реформирована и переведена в Кефе (Феодосию), что в итоге послужило началом ее заката.

В 1930 году системой промышленной кооперации Крыма в Бахчисарае было начато строительство шерстепрядильной и трикотажной фабрики «Орнек» («орнек» с татарского – образец, пример, рисунок, узор). Известно, что 11 октября 1931 года в кооперативную собственность промысловой артели (фабрики) «Орнек» было передано бывшее здание «в составе пяти корпусов техникума кустарной промышленности» (Художественно-промышленного техникума народов Востока. – А.Т.), переведенного в Кефе [12]. О дальнейшей судьбе фабрики «Орнек», как и художественно-промышленном техникуме почти ничего не известно.

Следует сказать, что в 1930-е годы в Крыму (Евпатории, Бахчисарае, Карасубазаре и др.) создаются различные художественно-кустарные артели, занимающиеся выпуском традиционной продукции⁸. Большинство таких артелей работало на



Илл. 16. Рекламная афиша киноленты «Алим». 1927 г.

экспорт. К редким образцам гончарной продукции одного из таких предприятий середины 1930-х годов относится художественная керамика артели «Илери» («Вперед»). Мастера артели создавали разнообразные по форме и назначению поливные вазы и кувшины, на которых были выгравированы традиционные растительные орнаменты, заимствованные из крымскотатарской вышивки. В собрании музея РГХПУ им. С.Г. Строганова хранятся оригинальные вышитые крымскотатарские полотенца из тонкого полотна (илл. 17–18). Хорошо заметна общность узоров этих изделий со стилизованными цветочными композициями и растительных орнаментов, покрывающих поверхность гончарных сосудов артели «Илери» (илл. 19–20). Выразительность орнамента подчеркнута его углубленным контуром и полихромной окраской. Сосуды артели тонкостенные, мастерски выточены на гончарном круге, чувствуется большая культура традиционного формотворчества и декорирования, своеобразная «корректность стиля» (в определении выдающегося строгановского керамиста, А.В. Филиппова) [31, с. 6]. Колорит гончарных изделий строится на сочетании светлых, желтоватых поливных фонов и выгравированного растительного орнамента, окрашенного зеленой, коричневой и синей глазуриями. Композиционные и стилистические приемы художественного решения керамики (опора на традиционные орнаменты народной вышивки) сближают керамику «Илери» с керамическими изделиями Миргородской художественно-промышленной школы имени Н. Гоголя начала XX века (в течение нескольких лет, в начале 1900-х там работал выдающийся технолог П.К. Ваулин), которая также имела тесные связи со Строгановским училищем. Мы видим тот же прием использования национальных элементов и орнаментальных мотивов, прежде всего, народной вышивки, в художественном решении керамических изделий.

Две небольшие вазы, происходящие из частного московского собрания, ярко иллюстрируют художественное производство артели «Илери» середины 1930-х годов. Они имеют оттиснутую штампом маркировку на дне: «Илери», «Бахчисарай» (илл. 21). Оба предмета датированы 1935 годом. На одной вазочке, помимо растительного и цветочного орнамента, выгравировано «Крым. 1935», на другой – «Ялта. 1935». Возможно, такие предметы продавались в качестве сувениров гостям полуострова, либо, что более вероятно, являлись выставочными образцами, т.к. встретить их даже в музее – большая редкость. Судя по сохранившимся неповторяющимся изделиям, эта художественная керамика выпускалась небольшими тиражами. Отдельные немногие образцы такой керамики, близкие по времени, стилю и исполнению находятся в коллекциях музеев Санкт-Петербурга, Симферополя⁹, Ялты, имеются частных собраниях.

Керамика «Илери» могла экспонироваться на проходившей в 1935 году в Москве выставке «Искусство Советского Крыма». На ней демонстрировались произведения местных артелей, выполненных с сохранением народных традиций. В отзыве на эту выставку отмечалось, что экспонаты дают возможность проследить «связь советской кустарной промышленности в крымских артелях с традициями крымско-татарских мастеров по шитью и ткачеству XIX века». [16] Несмотря на то, что был составлен план мер для дальнейшего развития народных промыслов, грянувшие вскоре репрессии, связанные с искоренением «национального уклона», буржуазного национализма, а затем и начало Великой Отечественной войны не позволили решить намеченные задачи¹⁰.

Развернувшееся преследование национальной интеллигенции Крыма не обошло стороной У. Боданинского и А. Абиева. В 1934 г. У. Боданинский был вынужден передать дела Бахчисарайского государственного дворца-музея новому директору Б.И. Файкову. Были уволены сотрудники дворца, его единомышленники и соратники, изменилась концепция экспозиции: «В музее были свернуты исторический и этнографический отделы, а выставки приняли политический характер, отражали достижения советской власти, идеи марксизма и ленинизма» [9]. Боданинский, живший при музее, после увольнения вынужден был некоторое время ютиться в доме бывшего вахтера, а затем и вовсе покинуть Крым. Сперва он пытался обосноваться в Москве и Ленинграде, но здесь политические репрессии приобретали все больший размах. Тогда он решил уехать в Грузию. Переехав в Тбилиси, он вел скромный образ жизни, работая художником-оформителем. Но и там его нашли представители карательных органов, взяли под арест и вернули в Крым. 17 апреля 1938 года вместе с другими известными деятелями науки Усеин Боданинский был расстрелян.

Финал жизни его соотечественника и соратника оказался таким же трагическим. Абдурефи Абиев после увольнения из расформированного художественно-промышленного техникума переехал в Симферополь, где преподавал в художественном училище имени Н.С. Самокиша. Там его труд был высоко оценен: «Это был художник с большой культурой и знаниями, учившийся в Париже в Академии художеств. Очень строгий и требовательный педагог, но чуткий и добрый человек. Учащиеся его любили. В училище его работы были выставлены как образцы высокого мастерства» [19].

Несмотря на талант, прекрасное образование и авторитет среди студентов училища, Абдурефи Абиев был арестован и расстрелян в самый разгар репрессий, в 1938 году.

Трагизм эпохи и личные трагедии оказались тесно сплетенными и стали общими для целого поколения строгановцев рубежа XIX–XX столетий. Многих поглотил молох времени и политических репрессий. Некоторым удалось уцелеть. Часть воспитанников и видных деятелей Строгановской школы окончили жизнь в эмиграции – в Париже, Варшаве, Харбине, Буэнос-Айресе, Нью-Йорке и пр. Они выжили физически, хотя потеряли Родину, и это тоже стало для них огромной, зачастую невыносимой трагедией. Тем не менее, благодаря многочисленным ученикам и их потомкам, удалось сохранить и передать замечательные традиции Строгановской школы следующим поколениям. Сегодня у нас есть возможность вспомнить о них, восстановить о них память и отдать дань уважения их заслугам.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Строгановское училище находилось в ведении Департамента Торговли и Мануфактур Министерства Финансов, а с 1902 (?) г. – Министерства Торговли и Промышленности. Коммерческие училища Симферополя – в ведомстве Министерства Финансов.
2. Чатыр-Даг – это гора, принадлежащая главной гряде Крымских гор, с крымско-татарского название переводится как «Шатёр-гора». Также известно ее более раннее греческое название «Трапезунт» (от др.-греч.— «Стольная/столовая гора»). В ясную погоду гора Чатыр-Даг, имеющая прямоугольные очертания, хорошо видна из Симферополя.
3. Из формулярного списка, содержащегося в личном деле У. Боданинского, следует, что он «Приказом по Министерству Торговли и Промышленности определен штатным пре-

подавателем чистописания и рисования частного коммерческого училища А.И. Хохловкина в Симферополе с 23 января 1906 года, с октября 1906 года перемещен на такую же должность в Симферопольское коммерческое училище, с декабря 1907 заступил в должности штатного преподавателя вечерних классов рисования ИСУ с откомандированием для заведывания филиальным отделением сего училища в деревне Лигачево Московского уезда с 1 октября 1907 года». [3] Прошение У.А. Боданинского о предоставлении ему вакантной должности преподавателя филиального отделения в деревне Лигачево, направленное им из Симферополя, датировано 16 сентября 1907 года [там же].

4. Брачное свидетельство хранится в личном деле У. Боданинского, как и его прошение на имя Н.В. Глобы о разрешении вступить в брак. [3, л. 76–77] Примечательно, что в нескольких формулярных списках, хранящихся в РГАЛИ, вероисповедание Боданинского указано по-разному. В 1907 году он значится как «магометанин», а в 1910 г. записан, вероятно ошибочно, как «вероисповедания православного», сын личного дворянина, имеющий чин губернского секретаря. Тем не менее, венчание с О.А. Фоминой в мечети Константинополя было совершено по мусульманскому обряду. Забегая вперед отметим, что судьба Боданинского и в будущем сохранила теснейшую связь с семейством Фоминых. Его второй женой стала Анна Никитична Фомина (род. 1895 г. в Москве) – вдова еще одного брата Фоминых, Валерия Александровича. В брак с У.А. Боданинским она вступила в 1928 году после смерти О.А. Боданинской, скончавшейся за год до этого. Абдурефи Абиев также был женат на русской – Екатерине Евгеньевне, в девичестве Малеевой, у них родилось двое детей, сын Эскендер и дочь Мерьем (у Боданинских детей не было). Известно, что Е.Е. Абиева (Малеева) была депортирована вместе с крымско-татарским населением в Среднюю Азию. Там, в изгнании, она создала мини-музей своего мужа [19].
5. В.В. Скурлов выявил в архиве Санкт-Петербурга сведения о покупках Императрицей Александрой Федоровной «крымско-татарских филиграновых (ювелирных) вещей», а также крымско-татарской медной посуды. Исследователь в своей публикации приводит подробную опись приобретенных царской семьей предметов, обнаруженную им в архивном деле о «Денежных документах по суммам Ея Величества за 1914 г.» [РГИА. Ф. 525 (Императрица Александра Федоровна). Д. 113. Денежные документы по суммам Ея Величества за 1914 год. Лист 26-об. Цит. по: 27]. Средствами «Общества поощрения крымского татарского кустарного производства в Ялте» заведовала его вице-председательница Л.Л. Янова.
6. Наборщиком в школе работал будущий директор Крымского педагогического института им. М. В. Фрунзе Мустафа Бекирович Бекиров (1900–1975). Преподаванием черчения и прикладной механики занимался историк, ориенталист, лингвист О.Н. А. Акчокраклы (1878–1938).
7. Первый публичный показ фильма «Алим» после запрещения в 1937 году состоялся в июне 2014 года в рамках Фестиваля немого кино и современной музыки «Немые ночи» в Одессе, а затем он был показан 30 ноября 2016 года в Киеве.
8. Художественная продукция крымскотатарских артелей малоизучена. Например, известно, что в июне 1936 года в том же Бахчисарае была организована артель гнутой мебели: «Учитывая большую потребность населения в мебели и наличие в Крыму (в основном в Куйбышевском районе) местного сырья – буковой древесины (дерево бук всегда славилось как строевой лес), производство гнутых стульев было основной задачей этой артели...» [цит. по: 12]. Однако дальнейшая история этого производства неизвестна, а изделия не выявлены.
9. Образцы татарской художественной керамики «Илери» 1930-х годов представлены в Центральном музее Тавриды: КП-13636 (В.26,5), КП-13636/ИБ-707 (В.20,5), КП-13636/ИБ-712 (В. 29).
10. Уже с конца 1920-х гг. в стране началась борьба с религией и снос культовых зданий: церквей, мечетей, синагог, молитвенных домов. В Бахчисарае не стало более 30 мечетей [9].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. РГАЛИ. Ф. 675. Оп.2. Ед. хр. 82. Личное дело Боданинского Усеина Абдурефиевича.
2. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 1. Ед. хр. 971. Личное дело Боданинского Усеина Абдурефиевича.
3. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 1. Ед. хр. 972. Личное дело Боданинского Усеина Абдурефиевича. (о назначении учителем).
4. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 63. Личное дело Боданинского Усеина Абдурефиевича. (Автобиография).
5. РГАЛИ. Ф. 677. Оп.1. Ед. хр. 4. Личное дело Абиева Абдуль Рефи (Абдурефи).
6. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 1. Ед. хр. 242. Личное дело Анастасьева Владимира Михайловича.
7. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 1. Ед. хр. 9429. Личное дело Фомина Александра Александровича.
8. РГИА. Ф. 525 (Императрица Александра Федоровна). Д. 113. Денежные документы по суммам Ея Величества за 1914 год. Лист 26-об.
9. Абдураманова С. Усеин Боданинский – основатель и первый директор Бахчисарайского дворца-музея [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://handvorec.ru/novosti/usein-bodaninskij-osnovatel-i-pervyj-direktor-bahchisarajskogo-dvortsa-muzeya/> (дата обращения – 11.06.2020).
10. Абибуллаева Д.И. Творческое наследие выпускников Симферопольской татарской учительской школы // Культура народов Причерноморья. – 2012. – № 227. С. 110–112.
11. Аблякимова З.Т. Бахчисарайская художественно-промышленная школа: история создания и концепция развития // IV научные чтения памяти У. Боданинского. Тезисы докладов и сообщений Международной научной конференции (Бахчисарай, 17–19 октября 2012 г.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://handvorec.ru/doc/Tezisy.pdf> (дата обращения – 10.07.2015).
12. Аирчинская Р. И снова о крымскотатарских промыслах // История и краеведение. № 22 (62) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://goloskrimanew.ru/i-snova-okryimskotatarskih-promyislah.html> (дата обращения – 03.06.2019).
13. Аирчинская Р. Я – жена врага народа // Материалы II Международной научно-практической конференции, посвященной памяти известного крымскотатарского деятеля культуры и науки Османа Акчокраклы. Симферополь, 2006. С. 38.
14. Аирчинская Р. Бахчисарайская художественно-промышленная школа: служить жизни [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://goloskrimanew.ru/bahchisarayskaya-hudozhest...lennaya-shkola-sluzhit-zhizni/> (дата обращения – 10.06.2019).
15. Алексеева Е.Н. Становление национальной школы крымскотатарского искусства // Формирование художественной школы Крыма. Региональные особенности, своеобразие и тенденции развития (конец XIX – первая половина XX века). Дисс. на соиск. уч. степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.04. – М., 2019. С. 106–111.
16. Асанова Е.С. Прошлое и настоящее ремесленно-кустарных артелей Крыма // VI-е Таврические научные чтения (27 мая 2005 г.). Симферополь, 2005. С. 34–36.
17. Астраханцева Т.Л. Н.В. Глоба – выдающийся деятель художественно-промышленного образования в России и в эмиграции. Возвращение на родину // Академик Императорской Академии художеств Н.В. Глоба и Строгановское училище. – М.: Индрик, 2017. С. 21–42.
18. Астраханцева Т.Л. Русское художественное образование в Париже // Академик Императорской Академии художеств Н.В. Глоба и Строгановское училище. – М.: Индрик, 2017. С. 209–224.
19. Бекирова Г. «Это был художник с большой культурой и знаниями...» // Страницы крымской истории. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.krymr.com/a/26762717.html> (дата обращения – 10.06.2019).
20. Искусство и художественная промышленность. 1899–1900, № 2.
21. Клюева И.В. Художник-педагог В.М. Анастасьев: от Строгановки до Шанхая // Академик Императорской Академии художеств Н.В. Глоба и Строгановское училище. Отв. ред. Т.Л. Астраханцева. – М.: Индрик, 2012. С. 179–208.

22. *Мордкович Т.А.* Вся жизнь – деятельность. Александр Александрович Фомин и его вклад в отечественную культуру // Документирование театрального наследия: Международная научная конференция к 90-летию Российской государственной библиотеки искусств: доклады, сообщения, публикации / Рос. гос. б-ка искусств; сост. А.А. Колганова. – М., 2013. С. 218–234.
23. *Мордкович Т.А., Сальнская В.В.* Образы Крыма в художественной памяти России (изобразительные материалы из фондов Российской государственной библиотеки искусств) // Библиотекосведение, 2015. № 1. С. 46–52.
24. *Мусаева У.К.* Народный учитель: документальный очерк деятельности выдающегося крымскотатарского просветителя Усеина Боданинского. – Симферополь: СГТ, 2007.
25. *Обухова-Зелинская И.* Станислав Ноаковский. Биография, творчество, наследие // Мегалит. Евразийский журнальный портал [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.promegalit.ru/publics.php?id=12879> (дата обращения – 11.06.2020).
26. Отчет состоящего под Августейшим покровительством Ея Императорского Высочества Великой Княгини Елисаветы Феодоровны Императорского Строгановского Центрального художественно-промышленного училища за 1913–14, 1914–15, 1915–16 учеб. годы. – М., 1916.
27. *Скурлов В.В.* К вопросу о подарках из Кабинета Его Величества во время Высочайших визитов Императора в Крым (1881–1917). Крымские диалоги, № 4 (12), 2018. С. 16–21.
28. *Трощинская А.В.* Произведения М.А. Врубеля из собрания Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова. – Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2013.
29. *Урсу Д.П.* Деятели крымскотатарской культуры (1921–1944): библиографический словарь. – Симферополь: Доля, 1999.
30. *Усеин Боданинский.* Собрание сочинений. Том II. Дневники: 1923–1926 гг. – Казань-Симферополь: Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2018.
31. *Филиппов А.В.* Керамика. Глазури восстановительного огня. – М., 1907.
32. *Эминов Р.Р.* Деятельность Фоминых-Боданинских в Бахчисарайском дворце-музее // Документирование театрального наследия: Международная научная конференция к 90-летию Российской государственной библиотеки искусств: доклады, сообщения, публикации / Рос. гос. б-ка искусств; сост. А.А. Колганова. – М., 2013. С. 235–245.
33. *Яковлева Т.М.* Этнографические снимки крымских татар М.И. Дубровского и Б.А. Куфтина // Фотография в музее. Сборник докладов конференции, 16–18 мая 2017 г. Санкт-Петербург. – СПб, 2017. С. 163–167.

Приложение:

**Автобиография
Боданинского Усеина Абдурефиевича**

Родился в 1878 году в г. Симферополе в семье народного учителя Абдуль Рефии Боданинского, который в 1840-ых годах работал в Ногайской орде, на северных берегах Азовского моря. Рано потерял родителей. Воспитывался в деревне у старшей сестры, в трудовой крестьянской семье татарской деревни «Сарайлы-Кыят» под Симферополем в Крыму. Учился в Начальной школе «Мектебе» сначала в деревне, позже – у старшего брата-учителя в г. Армянске (северн. Часть Крыма) и в г. Бахчисарае. В 1888 году был отдан в Татарскую Учительскую школу в г. Симферополе, где проучился 7 лет. Здесь выказал трудоспособность и любовь к рисованию. Несмотря на узкоспециальный характер, школа эта была поставлена хорошо, имела хороших, образованных учителей – востоковедов, художника-учителя, прекрасную библиотеку и ряд учебных мастерских. По окончании школы, получив здесь сравнительно неплохую подготовку, я был послан в 1895 году на общественный счет стипендиатом в Московское Художественно-промышленное училище – ныне ВХУТЕМАС. Подучив здесь среднее художественное образование, в 1901 году я перешел в мастерские преобразованного в этом году Строгановского училища, коими руководил тогда: недолго – М.А. Врубель, 4 года К.А. Коровин, С.В. Иванов, Ф.О. Шехтель, Ф.Ф. Горностаев и др. Кончил Строгановское училище по мастерской Коровина в 1905 году со званием художника по прикладному искусству. С 1905 по 1907 г. был преподавателем рисования в Коммерческом училище г. Симферополя.

С 1907–1908 г. руководил филиалом Строгановского училища в селе Лигачево, населённом кустарями – деревообделочниками, под Москвой. С 1909–1911 г. работал в качестве преподавателя вечерних классов рисования и руководил деревообделочной мастерской Строгановского училища в Москве. В то же время, работал помощником у художника И.И. Нивинского по росписи дома б. Тарасова, в Тарасовском пер. (строил архитектор И.В. Желтовский) и по росписи музея на Волхонке – ныне музей Изящных искусств (строил архитектор Клейн).

В начале 1911 года переехал в Петербург, где работал по декоративным росписям с архитекторами: М.М. Перетятковичем и И.А. Фоминым (Л. 4).

В Петербурге работал с 19011 года вплоть до момента Октябрьской Революции 1917 года, когда был вызван Центральным Исполнительным комитетом в Крым и назначен директором б. Ханского Дворца в Бахчисарае. В течение 7-ми летней самостоятельной работы, по своей специальности, в Петрограде выполнил следующие декоративные работы:

1. Роспись дома – особняка бывш. кн. Шаховской на углу Невского и Караванной улиц (строил архитектор И.А. Фомин, см. «Ежегодник» О-ва архитекторов-художников за 1912 г. СПб, VII вып.).

2. Роспись б. капеллы костела Французского посольства в Ковенском пер. в Петербурге (строил архитектор М.М. Перетяткович).

3. Роспись дома А.А. Половцева на Каменном острове в Петербурге – ныне дом отдыха для рабочих (строил – академик архитектуры И.А. Фомин (см. «Ежегодник» О-ва Архитекторов-художников, XI за 1916 г.).

4. Роспись дома бывш. кн. С.С. Абамелек-Лазарева в Петербурге, Набережная р. Мойки 23 – ныне дом-музей Толстого (стр. академик архитектуры И.А. Фомин, см. «Ежегодник» О-ва архитекторов-художников, вып. XI за 1916 г.).

5. Роспись дома бывш. Я.В. Ратькова-Ражнова, Петербург, Мойка 86 (стр. архитектор И.А. Фомин, см. «Ежегодник» О-ва архитекторов-художников, вып. VIII за 1913 г.).

6. Роспись помещения б. Торгового банка Вавельберг в Петрограде, угол Невского и Морской (строил академик архитектуры М.М. Перетяткович).

7. Роспись дома бывш. Русского Торгово-Промышленного банка в Петрограде, Морская 15 – ныне музей Красной Армии, совместно с художником М.М. Адамовичем, скульпторами Л.А. Дитрихом и В.В. Козловым. См. «Ежегодник» О-ва архитекторов-художников, вып. XI за 1916 г.

8. Роспись дома бывш. Животовского в Петрограде, Каменноостровский пр. 40 (строил акад. Архитектуры И.А. Фомин).

9. Роспись дома в имении бывш. кн. Щербатовой г. Немиров, Подольской губернии.

В. 1907–1909 г. я жил и работал в Константинополе, Париже, Мюнхене и Дрездене.

(л. 5) В 1913 г. совершил поездку в Италию по специальному заданию изучить монументальную живопись Римскую и Итальянского Возрождения – был в Венеции, Сиене, Риме и Флоренции.

С осени 1917 года живу в Бахчисарае и активно работаю в области культурно-художественного строительства Кр. АССР:

а) принимал активное участие в создании музея тюрко-татарской культуры в Бахчисарайском дворце, который был сохранен как выдающийся архитектурно-художественный памятник – ныне Гос. Музей общекрымского значения, в вед. Главнауки НКП РСФСР.

б) с 1917 года принимал активное участие в создании и в последующем развитии Художественно-промышленной школы в г. Бахчисарае, ныне Худ.-Пром. Техникум для народов Востока, в введении ВСНХ РСФСР.

в) Принимал активное участие, по поручению КрымСовнаркома в организации Крымских отделов на Всероссийских выставках в Москве:

1922 г. – Художественно-промышленной выставке, организованной ГАХН.

1923 г. – Всесоюзной с.-хоз. и куст.-пром. Выставке в Москве.

1925 г. – Международной выставке Декоративного искусства и современной художественной промышленности в Париже п.о. отдела СССР.

В 1924–1926 г. активно участвовал в Научных экспедициях Кр. «ЦИК»а и СНК, организованных Кр. «НКП»сом для изучения материальной культуры Крымских татар:

Работал на раскопках в Эски-Юрте под Бахчисараем и Эски-Крыме.

Изучал татарскую этнографию и искусство в Центральной, северной и восточной частях Крыма.

Напечатал следующие труды:

1. «Бахчисарайские памятники». Записки Крымск. О-ва Естество-исп. и любителей прир. Т. 6. Симферополь, 1916 г.

2. «Бахчисарайский Ханский Дворец». Краткий очерк. Симферополь, 1925 г., изд. Крымохриса.

3. «Крымско-татарская старина». Отчетная статья, совместно с проф. А.С. Башкировым о раскопках 1924 г. в Эски-Юрте. Журнал «Новый Восток», № 8–9. Москва, 1925 г.

4. «Татарский революционер Али Боданинский» – биографический очерк. Тат. Журнал «Илери», № 1. Симферополь, 1926 г.

(Л. 6) 5. «Карасубазарские памятники». Статья в журнале «Илери», № 5, Симферополь, 1926 г.

6. «Крымско-татарские детские песни». Симферополь, 1926 г. Обложка и 17 иллюстраций в книжке.

За один 1924–25 г. я прочел 47 докладов и лекций на татарском и русском языках в городах и деревнях Крыма по археологии, этнографии и искусству Крымских татар.

В настоящее время работаю над трудом «Искусство Крымских татар» по заданию Крым-Госиздата.

В 1927 г. принимаю участие (эскизы костюмов и декораций) в новых постановках татарской труппы Госдрамтеатра в Симферополе.

В 1925–26 г. по командировке Кр. НКП работал по постановке исторической картины «Алим» на 2-ой Госкино-фабрике ВУФКУ в Ялте. В текущем сезоне картина эта идет в Укр.ССР с огромным успехом; она приобретена Германией и Францией.

Общественная работа:

С 1918 по сей день с перерывами во время Белой и Германской оккупации Крыма – член Бахчисарайского Совета РК и КД и РИКа. В 1921–22 г. был членом Крым ЦИКа. В текущем году – член Президиума Бахчисарайского Горсовета.

На новых выборах избран членом Бахчисарайского Горсовета созыва 1927–28 г.

У. Боданинский

Г. Бахчисарай

16/III 1927 года

(Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 63. Л.3-6.)

ОТ СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА К 1-М ГСХМ. ФЕНОМЕН «МАСТЕРСКОЙ БЕЗ РУКОВОДИТЕЛЯ»

Работа об авангарде в издании, посвященном Николаю Васильевичу Глобе, человеку, активно противостоящему авангарду и жестко отвергаемому авангардом, может показаться неуместным. Но каждое большое явление основывается на опыте предшественников (даже если такой опыт новые лидеры демонстративно игнорируют). Дело не только в том, что многие авангардисты формировались под началом Глобы и соответствующие представления о задачах художника исподволь отразились в их искусстве. Важно, что Строгановское училище, обязанное своему многолетнему директору мощным взлетом, сохранило выраженную художественно-промышленную направленность даже в ходе коренной авангардистской реформы. Собственно, реформированное Строгановское училище получило первый порядковый номер (стало 1-м ГСХМ, иначе – СГХМ) именно благодаря этой направленности, а ВХУТЕМАС с самого начала создавался как синтетический художественно-промышленный вуз.

Назрела пора осмыслить целостную картину изменений в раннесоветском специальном образовании и одновременно осознать как отдельный феномен каждый этап его развития от времен Глобы до 1-х ГСХМ (военный коммунизм) и далее вплоть до основания ВХУТЕМАСа (НЭП), почувствовать логику этих изменений.

Основой наших рассуждений стал вновь выявленный памятник – чудом уцелевший номер журнала «Вестник исполкома московск<их> Высших государственных мастерских» (октябрь 1920 года), в котором дается детальное описание событий осени 1920 года, декларируются намерения творческой молодежи и раскрывается программа их действий. [5, с. 264–297]

Наряду с дневниками Георгия Щетинина (1918 год, начало реформы) [7, с. 255–274] и рукописным журналом, созданным московскими учениками Казимира Малевича (1919 год, расцвет Свободных мастерских) [4, с. 452–500], «Вестник» знаменует основные процессы реформы на переломе от ГСХМ к ВХУТЕМАСу, в частности, определяет удивительный союз двух мощных группировок молодежи – Уновиса и ОБМОХУ(1920).

В данном случае нас интересует отражение в журнале хода реформы, личности активных авторов журнала – Александра Наумова¹ и Николая Прусакова², представителей Мастерской без руководителя в 1-х ГСХМ, ценности, отстаиваемые изданием.

1-Е И 2-Е МАСТЕРСКИЕ (ОСЕНЬ 1918 ГОДА)

С временной позиции понятно, что революционные изменения в специальном образовании стали первой и главной задачей «левых» реформаторов из Отдела ИЗО Наркомпроса³. Все высшие художественные училища двух столиц упразднились, и на их месте должны были возникнуть вновь учреждаемые, новаторские. Поскольку среди педагогов опоры у «левых» не оказалось, они «ставили» только на самих себя и на учащуюся молодежь, которая должна была «санкционировать» реформу. Уже через неделю после опубликования знаменательного декрета об Академии в Петрограде прошла конференция, заявленная как всероссийская (21–24 апреля 1918 года). В ее резолюции говорится: «Долой дипломы, чины, ордена и преимущества, позорящие великое имя художника! Свободная государственная школа, свободный выбор руководителя – вот первые условия новой школы. Молодые художники не должны управляться, а должны управлять собой сами. Мы требуем самоуправления школ и признания за молодежью руководящей роли в их духовной жизни и, следовательно, в жизни искусства. Мы выработали ряд тезисов, на которых, по нашему мнению, зиждется настоящее и будущее великого искусства. Мы признаем руководителей первыми между равных в мастерских. <...>. /Председатель конференции Г.В. Щетинин. Тов. председателя П.М. Лебедев. Секретарь М.П. Солодовникова/»⁴.

Тезисы о полной свободе и самоуправлении жизнью искусства – стержневая идея начального периода реформы.

5 сентября 1918 года был подписан, а 7 сентября опубликован документ о «Реорганизации художественных учебных заведений в Москве» (конец Строгановки эпохи Глобы), а также «Инструкция выборов руководителей Свободных художественных мастерских» и «Инструкция приема учащихся в Свободные художественные мастерские». [3]

В комиссии по реформированию Строгановского училища в 1-е Свободные государственные художественные мастерские при НКП состояли художники: Алексей Моргунов, Александр Иванов, Илья Машков, Александр Родченко, Ольга Розанова, Станислав Ноаковский, а также Георгий Щетинин, Матрена Солодовникова (двое последних – члены учебного комитета, представляли интересы учащихся)⁵.

Уполномоченным 1-х ГСХМ стал живописец Аристарх Лентулов. Но, повторим, с самого начала в 1-х ГСХМ декларировался приоритет промышленно ориентированного образования. Противостоя старой Строгановке, ученики, отказавшиеся от академизма, должны были самостоятельно выбирать себе мастеров, становиться их подмастерьями и работать рядом с ними в так называемых «индивидуальных» мастерских, а при желании свободно переходить из мастерской в мастерскую.

Оппозиция нововведениям среди учащихся была очень сильна. Выход несогласных (убежденных академистов) из реформированных мастерских в 1918 году – массовое явление. Но выбывших немедленно заменяли новые силы. Массовые собрания и митинги подмастерьев проходили почти ежедневно.

Вот как смысл реформы формулировал один из ее главных теоретиков Осип Брик: «Старая школа, школа академического типа, возглавляемая единым педагогическим советом, была, разумеется, не в силах играть ту роль художественного центра, которую играют Свободные мастерские. Старая преследовала совершенно иные цели. Существовал художественный канон, свод художественных истин;

их надо было выучить, усвоить; никаких рассуждений, никаких самостоятельных исканий, никакой борьбы направлений. Все делалось по указке свыше. О каком же художественном движении могла быть речь?

Свободные мастерские – громадное культурное завоевание. В них сосредоточены все наши надежды для дела строительства коммунистической культуры». [1, с. 3–4].

МАСТЕРСКАЯ БЕЗ РУКОВОДИТЕЛЯ

Мастерская без руководителя, возникшая в 1-х ГСХМ, – олицетворение развития реформы, один из самых интересных коллективов эпохи раннего советского авангарда. Понимать это название следует буквально: педагога у подмастерьев не было, они не нуждались в руководителе, ощущали себя свободными, самоорганизующимися художниками. Занятия без руководства были узаконены только в системе СГХМ. Самоуправление учащихся, их исполкомы – воплощенная идея свободной школы, построенной на творческой энергии молодежи и педагогических экспериментах.

В Мастерской без руководителя объединились в основном подмастерья живописца Бориса Григорьева. Инициаторами этого начинания стали Александр Наумов и Николай Прусаков. Оба имели за спиной значительный стаж обучения в прежней Строгановке. Именно дореформенный опыт позволил им подойти к 1919 году вполне сложившимися авторами. Оба были склонны к конструированию и проектированию и стали «авангардом мастерских» (формулировка, данная Георгием Щетининым), а их коллектив сделался в Москве образцом для подражания.

Молодые художники тяготели к эффектным монументальным проектам и фотографировались на фоне своих огромных картин. Эти фотографии, сохраненные женой Наумова Лидией Жаровой-Наумовой⁶, тоже учившейся в Мастерской без руководителя, свидетельствуют об энтузиазме и дружеской атмосфере коллектива⁷.

Перерастание и трансформация Мастерской без руководителя в группу ОБМОХУ (Общество молодых художников) протекали весьма сложными путями. Наумов и Медунецкий были среди основателей группы (с 1919 года), а Прусаков вступил в ОБМОХУ лишь в 1920 году. Ближайшими соратниками Наумова и Прусакова оказались Сергей Светлов⁸ и Константин Медунецкий⁹.

ПЕРВАЯ ВЫСТАВКА ОБМОХУ

Первая выставка ОБМОХУ, проходившая в залах 1-х СГХМ на Рождественке, 11 (2–16 мая 1920 года, стала значимым итогом первого этапа реформы. На выставке были представлены живопись, графика, агитационное искусство и пространственные конструкции.

Согласно афише, участниками были 12 авторов (члены Мастерской без руководителя и мастерских Аристарха Ленгулова и Георгия Якулова)¹⁰. Открытие выставки подмастерьев носило подчеркнуто официальный характер. На нем выступали большевистские лидеры Лев и Ольга Каменевы, нарком Анатолий Луначарский, руководители Отдела ИЗО Давид Штеренберг, Осип Брик, любимый мастер молодежи Георгий Якулов. Подмастерья считали выставку итогом своей учебы, но официально покидать мастерские им было невыгодно (соцобеспечение, паек).

КРИТИКА ГЛОБЫ НА ВСЕРОССИЙСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ УЧАЩИХ И УЧАЩИХСЯ

Показательно, что выставка ОБМОХУ была проведена в преддверии Всероссийской конференции учащихся и учащихся (2–9 июня 1920 года). Наследие старой Строгановки критиковалось на этой конференции, причем в актуальном контексте. Вот что, к примеру, говорил Лентулов: «В последнее время остро ставится вопрос о воздействии станковой живописи на развитие промышленной культуры. В бытность свою в Строгановском училище Глоба культивировал прикладное искусство, что привело нас к порче художественного вкуса, т.к. прикладное искусство тогда только стоит высоко, когда оно берет начало от станковой живописи, – лишь она развивает живописную культуру и не приведёт к упадку производства».

Однако противопоставляя прикладничество Глобы станковому искусству, сам Лентулов оказался в оппозиции к руководству Отдела ИЗО Наркомпроса, подвергся критике и потерял должность уполномоченного 1-х ГСХМ. Лентулова осудили даже подмастерья – будущие конструктивисты, которые уже сознательно отказывались от экспериментального станковизма, стремясь стать «художниками-инженерами».

В Наркомпросе уже избрали новую цель реформы – «образцовый» столичный вуз, концентрирующий все силы реформаторов на «промышленном искусстве» (термин конференции). Теперь свобода уступала место учебным «дисциплинам» (новым, авангардистским, но вполне академическим по форме).

ПОЖАР В МАСТЕРСКОЙ

После расформирования московских ГСХМ и их преобразования в объединенные Высшие государственные мастерские (так ВХУТЕМАС назывался до 1921 года) Наумов и Прусаков выпросили у первого ректора Ефима Равделя разрешение на возобновление финансирования Мастерской без руководителя, однако ее историю быстро остановил пожар, в котором сгорело большинство произведений. Впрочем, подмастерьев не остановил и пожар, более того, их главные достижения приходятся как раз на это время.

«ВЕСТНИК» – ПОПЫТКА СОЮЗА УНОВИСА И ОБМОХУ

При непосредственном участии Наумова, Прусакова и Медунецкого осенью 1920 года был подготовлен и издан журнал «Вестник исполкома московских <их> Высших государственных мастерских» (ВХУТЕМАСа еще нет)¹¹.

Идейным вдохновителем и теоретиком журнала был лидер супрематистов Казимир Малевич, а редактором – член московского филиала Уновиса (Утвердители нового искусства) – Сергей Сенькин¹².

Издание было призвано содействовать объединению представителей Нового искусства в столице и провинции¹³, созданию Всероссийского Уновиса и усилению влияния радикального авангарда в Наркомпросе. Однако вскоре почти весь тираж «Вестника» был арестован, а затем уничтожен (сожжен) по указанию руководства Отдела ИЗО Наркомпроса.

ТЕКСТ НАУМОВА

Александр Наумов поместил в журнале большую теоретическую статью «Искусство и революция», доказывая необходимость создания нового стиля, объединяющего науки и искусства: «Ограничимся теперь <тем>, что проведем геометри-

ческие линии, позаботимся об отчетливой ясности мысли, разве не прекрасно быть теперь, именно теперь, математиком, логиком, геометром. Искусство приобрело определенную волю, оно стало целесообразным, оно стало силой, между прочим, экономической силой». Наумов провозглашает идею поиска новой красоты – «экономии»: «Ведь мы жили до сих пор не только некрасиво, уродливо, но незаконно, прежде всего неэкономно, расточительно, даже до крайности». Таким образом, принципы минимализма и рационального коллективизма обеспечивают художникам, которые «с упрямством, выдержкой, почти фанатично хотят быть синтетиками, общественниками, гигиенистами, оздоровителями общества», центральное место в «организации жизни».

Согласно Наумову, здравый смысл и целесообразность приводят к приоритету формы, о которой он слагает настоящий гимн: «Форма есть функция. <...> Форма вовсе не призвана лишь украшать, она прежде всего созидаящая душа самой вещи: арка, колонна, стена – это прежде всего силы созидающие, и красота их подобна красоте юности, сознающей свою силу, подобно красоте раскрывшегося цветка». Теперь в качестве объекта искусства может выступать вещь или механизм, например железнодорожный вагон, который «гораздо интереснее многих, слишком многих домов, статуй, картин (удивительно, как это одна вещь соединяет в себе столь много различных искусств)».

Наумов видит свое предназначение в поиске некоей идеальной, «чистой» конструктивности, способной в корне преобразить жизнь людей: «Ни одна машина, ни один паровоз, ни один трамвай, лифт, умывальник и башмак не представляют чистой конструкции и не могут представлять такового. Техника в настоящее время еще слишком мало развита (и это несмотря на свое колоссальное развитие), она не до конца, не сполна оформляет материал, она лишь канва, по которой можно вышивать всевозможные узоры».

Если рабочие разных специальностей «выявили тайну красоты современной, почти ее воспели», то новые художники должны возвести ремесло «на опустевший алтарь искусства». Искусство современности осознается в одном ряду с античностью и эпохой Возрождения как «современное Возрождение». Художник-экспериментатор, подобно прежним великим мастерам, «любит свой материал, который он призван преобразить своим творчеством». Основа («материк, скала») для деятельности художника – отношение к материалу. Единство материала, достижений цивилизации и «удовлетворение запросов современной передовой жизни» – вот треугольник, на котором предполагается построить новый революционный смысл.

Искусство Наумова

Большинство ранних вещей Наумова сгорели во время пожара Мастерской без руководителя. Уцелевшие картины «Крестьянин» (1920, ГРМ) и «Двое у огня» (1920, Национальная галерея Республики Коми, Сыктывкар), скорее всего, являются фрагментами утраченных многочастных композиций. Своей эффектной, по-плакатному броской стилистикой они напоминают огромные панно, различные на групповых фотографиях Мастерской без руководителя.

Текст Прусакова

Теоретическую оснащенность демонстрирует в статье «Место и время» и двадцатилетний Николай Прусаков: «Водовоз, ткач, конторщик, слушая музыкальную

композицию, размеренным ритмовым построением выводятся из обычного состояния штиля в повышенное». Абстрактный музыкальный образ сравнивается с живописным, отвлеченным от непосредственных натуральных впечатлений: «Музыкант и художник, свободные от звуко- и цветоподражания, строят произведения под диктовку свободных от повседневных образов мозгов, но поводом к творчеству является окружающее».

Искусство Прусакова

Текст непосредственно связан с поэтичным (даже музыкальным) строем ранней экспериментальной живописи Прусакова. Его большой «Натюрморт со скрипкой» (1919–1920, Ростово-Ярославский музей-заповедник) представляет собой вариацию на узнаваемый кубистский извод, но, скорее, производит впечатление абстрактной, конструктивно организованной композиции. Еще убедительнее конструктивистская тема разворачивается в контррельефе «Проект печи» (1920) [2, с. 112].

Нельзя считать случайностью, что именно Прусаков стал автором конструктивистской марки (знака) ОБМОХУ.

И тексты, и живопись ОБМОХУ доказывали, что группа бесповоротно уходит «от изображения к конструкции» в сторону нового «экспериментально-пространственного» творчества и мечтает «о будущем новом раскрепощении искусства от живописной культуры» (формулировка Варвары Степановой) [6, с. 106], о движении к линейно-пространственным построениям и остроумной художественной инженерии.

2-я выставка ОБМОХУ (1921)

Вторая выставка ОБМОХУ /Двадцать вторая государственная/ (22 мая – июнь 1921 года), проведенная в бывшем салоне Михайловой на Большой Дмитровке, д. 11, известна как первое организованное выступление лабораторного конструктивизма. На двух уцелевших фотографиях видна только часть (один зал) экспозиции – результат деятельности «Рабочей группы конструктивистов». В одном зале были объединены «Конструкции» и «Цветоконструкции» братьев Стенбергов и Медунецкого, «Пространственные конструкции» Карла Иогансона, а также мобили Александра Родченко.

В соседних помещениях демонстрировались вещи других членов ОБМОХУ, в том числе Наумова и Прусакова, но фотографии этих залов неизвестны¹⁴.

О ВХУТЕМАСе

В «Вестнике» отмечается, что центральным событием осени 1920 года стало открытие реформированных мастерских, «после реорганизации приступивших к занятиям». Новый вуз «разделяется на восемь факультетов: живописно-малярный, скульптурный, архитектурный, графическо-печатный, деревообделочный, металлический, текстильный, керамико-стекольный».

Специализации и местоположение новых факультетов: «Скульптур<ный>, Архитектур<ный> и часть Живописн<ого> факультета помещаются на Мясницкой, остальные факультеты – на Рождественке».

Фактически «Вестник» подводил итог существованию самоорганизующейся системы раннесоветских Свободных мастерских на переломе к ВХУТЕМАСу, новому академизму и «дисциплинам».

Декрет Совнаркома об образовании ВХУТЕМАСа был опубликован в газетах лишь 25 декабря 1920 года. Согласно декрету, ВХУТЕМАС объявлялся «специальным высшим технически-промышленным учебным заведением, имеющим целью подготовить художников-мастеров высшей квалификации для промышленности, а также инструкторов и руководителей для профессионально-технического образования».

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Наумов Александр Ильич (1898–1928) – живописец, график, сценограф. Учился в Строгановском училище (1909–1918); в 1-х СГХМ (1918–1920). Член ОБМОХУ (1919–1924). Трагически погиб в Анапе (5 августа 1928).
2. Прусаков Николай Петрович (1900–1952) – живописец, график, сценограф. Учился в Строгановском училище (1911–1918); в 1-х СГХМ (1918–1920). Член ОБМОХУ (1920–1924). Преподавал в Московском институте прикладного и декоративного искусства на кафедре художественного стекла (с 1944).
3. Самое первое заседание Московской коллегии ИЗО (14 апреля 1918) состоялось в тот самый день, когда стало известно об упразднении символа старого искусства – Академии художеств (соответствующий декрет опубликован 14 апреля 1918 года в «Известиях ВЦИК»).
4. Журнал «Пламя». Петроград, 1918. № 2. С. 16 (перепечатана в сб. «Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. М., 1933. С. 155–157).
5. Отметим роль подмастерьев из 1-х СГХМ Георгия Васильевича Щетинина (1894–1921) и Матрены Петровны Солодовниковой (1889 – после 1925), сделавшихся постоянными, чрезвычайно активными деятелями реформы.
6. Жарова-Наумова Лидия Михайловна (1902–1986) – художница кино.
7. Часть снимков впервые опубликована в изд.: Шатских А.С. Краткая история ОБМОХУ // Великая утопия: Русский и советский авангард 1915–1932. Каталог выставки. Берн: Бентелли; М.: Галарт, 1993. С. 163–171.
8. Светлов Сергей Яковлевич (1900–1963) – живописец
9. Медунецкий Константин Константинович (1899–1936) – живописец, график, скульптор, сценограф.
10. Участниками выставки стали: А. Наумов, С. Светлов, Н. Денисовский, С. Костин, В. Стенберг, Г. Стенберг, К. Медунецкий, В. Комардёнков, А. Перекатов, А. Замошкин, М. Еремичев, Д. Яковлев.
11. В Институте Гетти в Лос-Анджелесе хранится, возможно, единственный, случайно уцелевший экземпляр журнала. См.: Russian Modernism: The Collections of the Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities / Introduction by Jean-Louis Cohen. Compiled and annotated by David Woodruff and Ljiljana Grubisic. Santa Monica: Getty Research Institute, 1997.
12. Сенькин Сергей Яковлевич (1894–1963) – живописец, график, полиграфист. Учился в МУЖВЗ (1914–1918); во 2-х СГХМ (1919), где стал редактором двух номеров рукописного журнала. Подробнее об этом см.: Смекалов И.В. Рукописные номера журнала подмастерьев Казимира Малевича (1919) как выдающиеся памятники эпохи футуристической революции // Панорама искусств. 2018. № 2. С. 452–500.
13. Содержание «Вестника»: Сергей Сенькин. От редакции; Казимир Малевич. [Без названия]; Сергей Сенькин. Почему мы стоим за организацию партии; Александр Наумов. Революция и искусство; Константин Медунецкий. [Стихи из поэмы «Октябрь», 1919]; Сергей Сенькин. Уновис. Пастернак и Репин; Сергей Сенькин. ВЦИКУЧА; Сергей Сенькин. Клуб имени художника П. Сезанна; Николай Прусаков. Место и время; Сергей Сенькин. Хроника.

14. На 2-й выставке ОБМОХУ, согласно данным пригласительного билета, были представлены 14 авторов: Н.Ф. Денисовский; А.И. Наумов; М.А. Еремичев; А.С. Перекатов; А.И. Замошкин; Н.П. Прусаков; А.М. Родченко; К. Иогансон; С.Я. Светлов; В.П. Комардёнков; С.Н. Костин; К.К. Медунецкий; Г.А. Стенберг; В.А. Стенберг.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Брик О.М. Наш долг // Художественная жизнь. Бюллетени художественной секции Народн. комис-та по просвещению. Декабрь 1919. С 3–4.
2. Великая утопия: Русский и советский авангард 1915–1932. Каталог выставки. Берн: Бентелли; – Москва: Галарт, 1993. С. 112.
3. Газета «Известия ВЦИК». № 193/457. 1918. 7 сентября.
4. Смекалов И.В. Рукописные номера журнала подмастерьев Казимира Малевича (1919) как выдающиеся памятники эпохи футуристической революции // Панорама искусств. 2018. № 2. С. 452–500.
5. Смекалов И.В. Сожженный журнал Уновиса «Вестник исполкома московских Высших государственных мастерских (1920) // Искусствознание. 2018. № 3. С. 264–297.
6. Степанова В.Ф. Человек не может жить без чуда. Письма. Поэтические опыты. Записки художницы / под ред. О.В. Мельникова; вступ. ст. А.Н. Лаврентьева. – Москва: Сфера, 1994. С. 106.
7. Шатских А.С. «Прорубая окно в человеческое миропонимание...»: Жизнь Г.В. Щегина (1894–1921) // Панорама искусств. 1985. № 8. С. 255–274.

О ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПАХ П.Я. ПАВЛИНОВА (к 100-летию ВХУТЕМАСа)

Павел Яковлевич Павлинов (1881–1966), один из крупнейших русских графиков первой половины XX века, был выдающимся педагогом. Почти 30 лет своей жизни (1921–1950) он отдал высшей школе. Это были ВХУТЕМАС – ВХУТЕИИ, Московский институт изобразительного искусства, Полиграфический институт, Московский художественный институт им. В.И. Сурикова. Павел Яковлевич вел ксилографию, композицию и рисунок.

Через школу рисунка П.Я. Павлинова прошли несколько поколений художников. Среди его учеников – Ю.И. Пименов, Г.Т. Горощенко, С.В. Образцов, А.А. Дейнека, М.М. Тарханов, Г.Г. Нисский, А.Д. Гончаров, Г.А. Ечеистов, Ф.П. Решетников, Н.А. Пономарев, В.Н. Вакидин, В.А. Васин, В.Н. Горяев, А.А. Каменский, К.К. Купецио, А.В. Кокорин, М.В. Куприянов и Н.А. Соколов, Б.И. Пророков, А.П. Ливанов, М.И. Пиков, В.Е. Цигаль, М.П. Кербель, А.П. Файдыш, Л.Г. Ройтер, Д.В. Бродская, Е.О. Бургункер, Л.А. Ратнер, А.Ф. Билль, М.П. Клячко, В.С. Чернецов и многие другие.

Наиболее выявленными можно считать принципы преподавания Павлиновым именно рисунка, так как этому базовому предмету художественного образования он отдал особенно много творческих сил. Ему же посвящено и наибольшее количество его методических работ.

Методика Павлинова получила формирование еще в условиях возглавляемой им с 1918 года Остоженской студии (Государственная Хамовническая профессиональная школа изобразительных искусств, где преподавались рисунок, живопись и граюра). Но полноценно сложилась в стенах ВХУТЕМАСа.

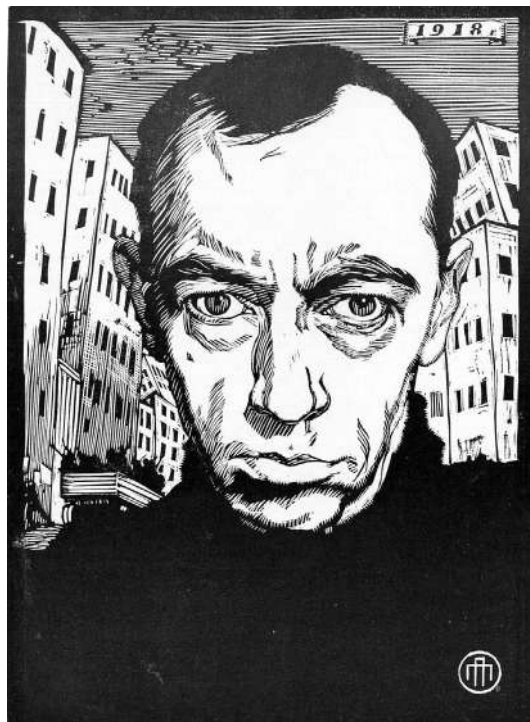
Начало работы Павлинова во ВХУТЕМАСе – декабрь 1920 года. Тогда, по приглашению В.А. Фаворского, Павлинов стал профессором ксилографии на Графическом факультете ВХУТЕМАСа. В июне 1921 года он был избран деканом этого факультета, и тогда же, в летние месяцы, возглавил работу по реорганизации учебного процесса на факультете, введению новых предметов и новых программ, решавших задачу комплексного полиграфического образования. С осени 1921 года Павлинов стал вести на Графическом факультете, наряду с ксилографией, еще рисунок и композицию, параллельно получил кафедру рисунка на Основном отделении (так называлась первая образовательная ступень ВХУТЕМАСа, содержащая пропедевтические учебные курсы для всех студентов), в 1923 году возглавил

предметную комиссию Графического концерна Основного отделения, в 1925 году утвержден Научно-художественной секцией ГУС в должности профессора.

С именем Павлинова связано не только внедрение во ВХУТЕМАСе новой методики преподавания рисунка, но и изменение отношения к данной дисциплине. Его появление в 1921 году на Графическом факультете совпало с началом укрепления этого факультета как методического центра ВХУТЕМАСа, что несколько

позже, вместе с выдвижением в 1923 году В.А. Фаворского на должность ректора, получило почти официальный статус. Взгляды Фаворского и Павлинова во многом были близки. Вспоминая первые месяцы своего деканства, Павел Яковлевич пишет: «В сотрудничестве с В.А. Фаворским нам удалось, впервые во ВХУТЕМАСе, учебный 1921–1922 год начать с твердым учебным планом и программами по всем предметам, послужившими основой для организации научно-учебной работы всего института» [1]. Именно тогда в стенах ВХУТЕМАСа рисунку было возвращено значение базового предмета для любой художественной профессии¹. Он вошел в круг обязательных дисциплин Основного отделения, где стал преподаваться, как и на Графическом факультете, по методике Павлинова.

Подход к предмету удивлял новизной. В.С. Алфеевский, выпускник Живописного факультета, оставил в мемуарах такое признание: «Я здесь впервые познакомился с другими представлениями о значении рисунка



Ил. 1. Павел Яковлевич Павлинов (1881–1966). Автопортрет. Ксилография. 1918 год

и его самостоятельной роли. Рисование это в корне отличалось от рисунка академического, который прививал навыки ремесленные и антихудожественные. В отличие от рисунка школьного, воспитывалось образное отношение к изображаемому и целостное пространственное представление, по существу представление живописное. Этот рисунок не был рисунком подготовительным, подкладкой под живопись, он воспитывал в художнике умение видеть, чувствовать...» [7, с. 478].

Ученик Д.Н. Кардовского, Павлинов в методике преподавания рисунка развивал принципы «объективного аналитического метода» своего учителя, но дал им новое наполнение, соответствующее масштабу задач, которые диктовало новое время. Первоочередным он считал «развитие у студента целостного восприятия, как необходимого условия для организации художественного образа и тем возможности высшего развития в области рисунка» [2]. Практические занятия по предмету «Рисунок» начинались проработкой темы «Масса» (быстрые наброски

с последовательным использованием разных графических техник – полусухая кисть (акварелью, тушью или чернилами, только потом карандаш), следующие темы «Объем» (длительный рисунок карандашом сначала головы, потом полуобнаженной натуры, затем обнаженной), «Группа объемов» и т.д. «Особое внимание уделялось тому, чтобы научить студента различать предметное и пространственное восприятие. Предметное восприятие трактовалось как изображение отдельного предмета, как замкнутой системы, в которой надо было выявить и выразить внутренние связи и взаимоотношение частей. Пространственное восприятие рассматривалось как включение предмета в среду и отображение его как части этой среды». [6, с. 218–219.] Любая новая тема программы открывалась лекцией, в которой теоретически объяснялась ее задача. Много позже Павлинов напишет: «В противоположность обычному методу <...> – начинать с маломерного – с линии, потом переходить к плоскости и, наконец, к объему – мы в нашей методе устанавливаем обратный порядок: сначала объем, потом плоскость, и, наконец, линия» [3, с. 12]. «Рисовать от оси, а не от контура» – это его завет [4].

Реальное содержание начальных уроков Павлинова передают в какой-то мере воспоминания Л.А. Ратнер: «Ставились задачи увидеть и нарисовать массу, объем предметов, их отношения друг к другу, пространство, создавая техмерность на листе. Объяснения были просты и логичны. Если понять условия задачи, значит, решить ее. Светотень в рисунке, как явление случайное, исключалась. Главное – расположить на листе, учитывая его края, понять движение фигуры, ее конструкцию, объем и так называемые “весовые фокусы”. Например, при упоре на одну ногу надо выделить объемность в колене согнутой ноги. П.Я. показывал: если одна объемная форма заслоняет другую, то мы видим эту вторую форму как бы несколько уплощенной. Много рассказывал о внутренних контурах при ракурсах формы, о создании зрительного центра и уплощении композиции к краям листа, как бы выводя к краю листа или раме картины. При набросках рекомендовал сначала большой кистью любой, не темной акварелью заливать силуэт – массу, движение фигуры, а потом уточнять форму карандашным контуром» [8, с. 141].

На базе Графического факультета была организована специальная Терминологическая комиссия, занимавшаяся разработкой терминологии, отражавшей необходимые, как считала профессура, в учебном процессе понятия. Среди новых терминов, предложенных Павлиновым, он сам особо выделял «весовые фокусы» (как «зрительные средоточия веса», являющиеся «опорными пунктами конструктивной организации формы») [5].

Студентам все объяснялось, хотя самый процесс рисования рассматривался отнюдь не в рамках теории. Наглядным примером может служить трактовка Павлиновым различия метрического и ритмического измерений предметов. Ритмическим он называл такое, «когда мы оцениваем соотношения не числом, вне нас находящимся, а какой-либо или какой-то мерой нашего организма», то есть «ощущением». «Надо уметь вжиться в изображаемую форму, чтобы понять ее конструкцию» [4] – такой была одна из творческих и педагогических доктрин Павла Яковлевича.

Большое внимание отдавалось и вопросам чисто эстетическим. «В рисунке, – учил Павлинов, – должна быть композиция и инструментовка графического цвета. Композиция цвета – это организованная система чередования силы черно-белого цвета, подчинения, противопоставления, повторения. Инструментовка – это

организация звучания цвета. Тот же цвет может быть выражен тоном, штрихами – вертикальными или другого направления, пересекающимися, штрихи могут слагаться даже в какой-нибудь узор и т. п. Один и тот же карандаш может дать разное звучание цвета если рисовать им его острием или боковой поверхностью. Даже метод движения карандаша может давать различные в смысле звучания линии. Так обычное держание карандаша наклонно: в свободных кривых линиях (при быстром рисовании) дает вправо одни линии, влево линии другого характера, как почерк, когда же мы ставим карандаш нормально к бумаге, - линия получается третьего, нового порядка. <...> Очень “сжучен” бывает рисунок, в котором отсутствует эта графическая оркестровка» [4].

Но центральной темой всей педагогической жизни Павлинова была задача развить в начинающем художнике свободу и самостоятельность пространственного мышления. Больше того, он считал эту способность необходимым качеством вообще развития личности. Эту задачу художник положил в основу разработанной им в начале 1930-х годов «Графической грамоты», направленной на обучение всех людей грамотному трехмерному рисунку. А в профессиональном образовании для Павлинова пространственность была краеугольным камнем его системы: способность (у кого-то природная, но в большинстве случаев приобретаемая) воспринимать двумерный, плоский лист бумаги как трехмерное пространство, в которое можно свободно вместить и объемный предмет, и трехмерную композицию. Он называл это «условным рефлексом глубины». Павлинов учил, что объемность не обязательна в искусстве. Определенные творческие задачи требуют плоскостного изображения. Но художник должен свободно владеть всеми изобразительными средствами, чтобы осознанно ими пользоваться. С этой целью на первом этапе Павлинов запрещал ученикам для построения объема пользоваться светотенью. Не потому что недооценивал ее роль. Он видел, что для многих работа светотенью – привычный графический прием, легко создающий иллюзию объемности предмета и оттого мешающий раскрыть в себе «чувство глубины».

Уделяя много учебного времени рисованию с натуры, Павлинов тем не менее главной своей задачей называл воспитание в студентах умения рисовать по представлению. Для этого он требовал от будущих художников глубокого изучения натуры: «изучать окружающий мир, как реальную действительность: человека, животных, предмет, зрительные явления среды и пространства в их устройстве, конструкции и динамике (во времени)» [1]. Такой наблюдательностью и такими знаниями проникнуты все его методические записки: «Рисование животных с натуры», «Советы рисовальщику для работы на воздухе», «Теория складок на материи одежды», «Изображение пространства» и др.

Вспоминая «с особенным удовольствием» годы учебы, В.Н. Горяев писал: «Равного подъема я, может быть, никогда не испытывал. Самым главным было соприкосновение с тайной искусства, наличие которой я до этого и не предчувствовал. <...> Оказалось, что есть способы изображать вес, плотность, а главное, пространство»².

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. В предшествующие годы ВХУТЕМАСа рисунку уделялось серьезное внимание только на Графическом факультете.
2. Цит. по: Художник, судьба и великий перелом. С. 184.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Павлинов П.Я. Автобиография. РГАЛИ, ф.2943, оп. 4, е/х 526.
2. Павлинов П.Я. I курс. Методическая записка. Рукопись.
3. Павлинов П.Я. «Каждый может научиться рисовать». – М., Искусство, 1966.
4. Павлинов П.Я. Мысли об искусстве. Рукопись.
5. Программа предмета рисунок для Основного отделения. Частный архив.
6. Хан-Магомедов С.О. Высшие государственные художественно-технические мастерские. (ВХУТЕМАС) 1920–1930: в 2 кн. – Кн. 1. – М., 1995.
7. Хан-Магомедов С.О. Высшие государственные художественно-технические мастерские. ВХУТЕМАС: в 2 кн. – Кн. 2. – М., 2000.
8. Художник, судьба и великий перелом: ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН – ПОЛИГРАФИНСТИТУТ – МИИИ: Мемуары уцелевших о времени, учителях, товарищах / Сост. В. Костин, Т. Рейн. – М., 2000.

А.Е. Кулаков

**МОСКОВСКИЙ ИНСТИТУТ ПРИКЛАДНОГО
И ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА КАК ЭТАП
В ВОЗРОЖДЕНИИ СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА.
РОЛЬ А.П. БАРЫШНИКОВА**

В общедоступных источниках о Московском институте прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ) содержится весьма ограниченная информация. До сих пор детально история Института полностью не исследована. В данной статье впервые излагаются материалы, обнаруженные в фондах ЦГАМ, РГАЛИ и ГАРФ, а также сведения из семейного архива деда автора статьи – Александра Павловича Барышникова, творческая деятельность которого была неразрывно связана как с МИПИДИ, так и со Строгановским училищем.

Историю Московского государственного института прикладного и декоративного искусства нужно начать с Всероссийского кооперативного объединения «Художник», существовавшего в Москве с 1928 года. В 1930-х годах «Всекохудожник» располагался в районе поселка Балтийский (рядом со станцией метро «Сокол»). Строительство комплекса зданий «Всекохудожника», включая здания ИЗОфабрики и ИЗОучилища проводилось с 1933 по 1937 г. Осуществлялось строительство по проекту архитектора Г.П. Гольца (илл. 1).

Согласно указания СНК СССР от 10.01.1938 № 506-39 строительство ИЗОучилища было передано от «Всекохудожника» в ведение Комитета по делам искусств при СНК СССР (Приказ Комитета по делам искусств при СНК СССР № 138 от 22.03.1938 г.). В этом здании было решено открыть Промышленно-художественное училище. «В целях лучшей подготовки и своевременного открытия к началу учебного 1938–1939 года строящегося Промышленно-художественного училища и впредь до утверждения штатов и смет училища» (Приказ Комитета по делам искусств при СНК СССР № 261 от 22.05.1938 г.) по штатам Московского института ИЗО были предусмотрены должности директора училища, заведующего учебной частью и начальника административно-хозяйственного отдела. Этим же приказом Финансовому отделу и Изоуправлению Комитета по делам искусств было поручено «обеспечить на это ассигнование средств Московскому институту ИЗО».

Приказом Комитета по делам искусств при СНК СССР № 279 от 31.05.1938 г. директором Художественно-промышленного училища был назначен А.Ф. Байкин, а заместителем директора по учебной части А.П. Барышников (названия училища приводятся так, как они указаны в приказах). Однако в связи с незавершенностью строительства здания ИЗОучилища начать учебные занятия в 1938 году не удалось.

«В целях ускорения организации Художественно-промышленного училища и подготовки в нем специалистов по основным отраслям художественной промышленности» приказом Комитета по делам искусств при СНК СССР № 544 от 19.10.1938 г. в первой очереди учебного здания ХПУ поручалось развернуть отделения художественной обработки металла, керамическое и декоративной скульптуры. «В связи с выносом кузницы и литейной в другое помещение и необходимости строительства подсобных помещений (складов и кладовых для сырья, готовой продукции и топлива), а также капитального оборудования учебно-производственных мастерских директору училища совместно с начальником строительства к 25.10.1938 г. представить сметы на дополнительные капиталовложения». Этим же приказом поручалось «Главному управлению учебных заведений в пределах ассигнований на 4 кв. 1938 г. выделить необходимую сумму на учебное оборудование классных помещений и инвентарь для начала учебных занятий, а также немедленно приступить к разработке планового задания на строительство кузницы, литейной и других необходимых помещений». 10.11.1938 г. приказом Комитета по делам искусств при СНК СССР № 584 А.Ф. Байкин был освобожден от должности директора ХПУ (причина не указана), на его место был назначен С.В. Потокин. Приказом Комитета по делам искусств при СНК СССР № 604 от 14.11.1938 г. строительство ХПУ было подчинено Главному управлению учебных заведений.

В фондах Российского Государственного архива литературы и искусства хранятся материалы по диссертации 1947 года А.П. Барышникова «Методы изображения пространства в живописи, графике и в рельефе» (аннотация диссертации, характеристика и автобиография соискателя, отзывы оппонентов, выписки из протоколов заседаний Ученого совета и др., фонд 2459, опись 2, ед. хр. 241). В своей автобиографии А.П. Барышников пишет: «С начала 1939 года по поручению Комитета по делам искусств при СНК СССР приступил к организации Центрального художественно-промышленного училища в только, что построенном для него здании», позднее ЦХПУ было преобразованного в МИПИДИ.

В ЦГАМ (фонд 2018, опись 1, дело № 2) хранятся учебные планы и объяснительные записки к ним по всем основным учебным предметам ЦХПУ на 1938/39 учебный год, составленные А.П. Барышниковым. В объяснительных записках указывается, что учебные планы составлены с учетом опыта преподавания в Строгановском училище. Учебные планы учитывают также положения, содержащиеся в «Проекте постановления Временного правительства об изменении и дополнении действующих указаний о Строгановском Центральном художественно-промышленном училище на 1917/18 учебный год» (фонд 2018, опись 1, дело № 2), в составлении которого основное участие также принимал А.П. Барышников.

В характеристике А.П. Барышникова, подписанной проф. А.А. Дейнека 19.03.1947 г. констатируется, что А.П. Барышников является одним из основателей



Ил. 1. Здание ЦХПУ, автор проекта А.П. Гольц. Фото 1941 г.

МИПИДИ. Ниже приводятся сведения о творческой деятельности проф. А.П. Барышникова из его автобиографии, его личного дела (РГАЛИ, ф. 677 оп. 1 ед. хр. 686), а также из семейного архива Барышниковых-Кулаковых и, в частности, из личного листка А.П. Барышникова из отдела кадров от 1944 года, заверенного печатью МИПИДИ, которые раскрывают причину того, почему именно А.П. Барышникову Комитетом по делам искусств при СНК СССР была поручена работа по организации Центрального художественно-промышленного училища в части подбора профессорско-преподавательского состава и организации учебного процесса.

Александр Павлович Барышников родился в Москве 20 декабря 1879 г. «После окончания начальной школы в 1891г. поступил в Строгановское Центральное художественно-промышленное училище на факультет декоративного искусства. После смерти отца с 13 лет жил и учился на свой заработок – исполнял рисовальные работы для мраморщиков и ювелиров, составлял рисунки для литографий мебельных фабрик. Строгановское училище закончил с золотой медалью в 1898 г., получил специальность “художник-педагог” и по решению Совета училища был оставлен в нем для педагогической работы». В Центральном государственном архиве Москвы (ЦГАМ) хранится стенограмма заседания Ученого Совета МИПИДИ от 23.12.1949 г. (фонд 2018, описание 1, дело № 99), содержащая речь Н.Н. Соболева, в которой говорится: «Впервые в истории Строгановского училища А.П. Барышников был удостоен большой золотой медали, которая до того времени (1898 г.) никому не присуждалась». Ученические работы А.П. Барышникова экспонировались на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде (1896). Дипломная работа «Киот в интерьере храма» (руководитель Сергей Устинович Соловьев). «Первые два года после окончания Строгановского училища преподавал на вечерних и воскресных курсах, одновременно выполнял работы для мебельной фабрик П.А. Шмидта, Пророровской мануфактуры и ювелирной фабрики И.И. Хлебникова. В 1899 г. по поручению Совета Строгановского училища организовал филиал училища в с. Лигачеве Московской губ. и три года являлся его заведующим и преподавателем. Следующие четыре года (до середины 1906 г.) – преподаватель и заведующий филиалом Строгановского училища в Сергиевом Посаде Московской губ. Принимал участие в создании альбома акварелей «Виды церкви, жилых и парадных комнат в доме московского генерал-губернатора» выполненного в Строгановском училище в 1902–1909 гг. по заказу Великой Княгини Елизаветы Федоровны. С 1906 г. по 1918 г. работал в Москве преподавателем специальных предметов Строгановского Центрального художественно-промышленного Училища. Одновременно в этот же период работал с академиком архитектором Сергеем Устиновичем Соловьевым, Дмитрием Петровичем Суховым и Федором Осиповичем Шехтелем по составлению проектов отделки фасадов и интерьеров зданий, на строительстве церквей в Рыбинске, Владимире и Риге. Как указано на сайте Латвийской православной церкви, в рижской церкви во имя Успения Божией Матери (в крипте Свято-Троицкого собора, ул. Криштона Барона, 126) по рисункам А.П. Барышникова была выполнена и установлена вдоль левой стены храма «Гефсимания», гробница с плащаницей Божией Матери под резной дубовой сенью с неугасимыми лампадами, был изготовлен специальный комплект облачения из синего бархата и под цвет ему архиерейское одеяние из парчи. По заказу Московской Городской Думы выполнял (в стиле живописной миниатюры) грамоты на звание почетного гражданина Москвы, в том числе для Черноморского и Балтийского флотов, посланникам Англии и Бельгии.

В начале 1907 г. Николай Васильевич Глоба направляет представление в Министерство царского двора о награждении Александра Павловича Барышникова за успешную службу. В результате обращения о награждении подписывается указ императора (РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 1. Ед. хр. 686), текст которого здесь приводится полностью, так как его стиль передает не только дух давно ушедшей от нас эпохи, но и отношение самодержца к своим подданным.

«Божией Милостию
Мы, Николай Второй

Император и самодержец Всероссийский, Царь польский, Великий князь финляндский и прочая, и прочая, и прочая

Нашему Губернскому Секретарю, преподавателю вечерних курсов рисования ИМПЕРАТОРСКОГО Строгановского Центрального художественно-промышленного Училища Александру БАРЫШНИКОВУ

В воздаяние отлично-усердной и ревностной службы вашей, ВСЕМОСТИВЕЙШЕ пожаловали Мы вас, Указом в 22 день апреля 1907 года Капитулу данным, Кавалером ИМПЕРАТОРСКОГО и ЦАРСКОГО Ордена НАШЕГО Святого Станислава третьей степени.

Грамоту сию во свидетельство подписать, орденскую печатью укрепить и знаки Орденские препроводить к вам Повелели Мы КАПИТУЛУ Российских ИМПЕРАТОРСКИХ и ЦАРСКИХ орденов».

Следует сказать, что Николай Васильевич Глоба всегда отмечал успехи не только преподавателей и студентов Строгановки, но и учащихся рисовальных школ – филиалов училища. В фондах РГАЛИ хранятся годовые поощрительные ведомости учеников всех 4-х филиалов Московской губ. за его подписью. Суммами в 3,5 рублей или похвалой поощрялось до трети учащихся класса (РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 2 ед. хр. 125). Свидетельством исключительной заботы Н.В. Глобы о студентах служат материалы об участии Строгановского училища во Всероссийской промышленной выставке 1896 г., также хранящиеся в РГАЛИ, а также написанные им от руки прошения в Министерство финансов об оплате проезда в Нижний Новгород вагоном 2 класса наиболее талантливым и успешным студентам училища (РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 2 ед. хр. 23).

С 1906 по 1917 гг. А.П. Барышников состоял членом Общества преподавателей графических искусств (ОПГИ). С 1910 г. он активно занимался изучением древнерусской книжной орнаментики по образцам, хранившимся в Историческом музее в Москве. В 1914 г. был командирован в Австро-Венгрию, Италию и Германию для ознакомления с художественно-промышленными учебными заведениями и памятниками декоративного искусства, однако командировка была прервана



Ил. 2. А.П.Барышников и студенты курсов рисования Строгановского училища, 1907г.
(ФОТОГРАФИЯ ИЗ СЕМЕЙНОГО АРХИВА)

Первой мировой войной. В последние годы перед революцией А.П. Барышников работал в Министерстве промышленности и торговли, занимал должность Главного инспектора художественно-промышленных заведений Московской губ. в чине действительного статского советника. В вышеупомянутой речи Н.Н. Соболева на заседании Ученого Совета МИПИДИ отмечается, что «И во время февральской революции его одного из всех 80 преподавателей Строгановского училища вызвали в Министерство, где ему было поручено наблюдение за всеми художественно-промышленными учебными заведениями Министерства промышленности и торговли всей России» (илл. 2).

После преобразования Строгановского училища в «Первые Свободные государственные художественные мастерские» в 1918 г. А.П. Барышников был назначен на должность заведующего отдела художественно-промышленных заведений Народного Комиссариата торговли и промышленности, а в 1919 г. – на должность заместителя заведующего художественно-промышленного отдела Главного Управления профессионального образования НарКомПроса РСФСР (заведовал отделом в 1922–1924 годы поэт В.Я. Брюсов). После смерти В.Я. Брюсова в 1924 г. заменил его на должности начальника отдела. Проработал в НарКомПросе до 1928 г. Дважды составлял пятилетние планы художественного образования в РСФСР (илл. 3).

С 1928 по 1931 гг. – преподаватель и зав. художественным отделом Государственного института кинематографии, одновременно зав. учебной частью и преподаватель Московского областного техникума изобразительных искусств. С 1921 по 1937 гг. – старший преподаватель графики Рабфака им. Ленина («Рабфак искусств»). С 1930 до 1952 гг. – доцент по курсу перспективы Московского государственного художественного института им. В.И. Сурикова. С 1932 по 1940 – старший преподаватель графики Всесоюзной промышленной академии им. В.М. Молотова. С 1935 по 1939 гг. – старший преподаватель по курсу композиции Художественно-промышленного училища им. М.И. Калинина. В свободное от работы время рисует акварельные пейзажи, часть которых сохранилась до сих пор.

В период Великой Отечественной Войны с декабря 1941 г. по декабрь 1943 г. Центральное художественно-промышленное училище было эвакуировано в Самарканд. О работе ЦХПУ в этих сложных условиях можно составить представление из воспоминаний преподавателей и студентов Московского художественного института им. В.И. Сурикова, который также был эвакуирован в Самарканд (содержатся на интернет-сайте института).

В эвакуации приказом Комитета по делам искусств при СНК СССР № 143-а от 2 мая 1942 года А.П. Барышников назначается директором Центрального художественно-промышленного училища (название училища



Илл. 3. Сотрудники Отдела художественно-промышленного образования Наркомпроса в гостях у А.П.Барышникова (Москва, Двойной пер., 1926 г.), (фотография из семейного архива)

привожу так, как оно указано в приказе). Учебные занятия в ЦХПУ во время войны не прерывались (илл. 4).

О высоком уровне преподавания в ЦХПУ даже в условиях эвакуации свидетельствует тот факт, что сразу же по возвращении училища в Москву, в январе 1944 г. СНК СССР принимает решение о преобразовании ЦХПУ в высшее учебное заведение – Московский институт прикладного и декоративного искусства Комитета по делам искусств Совнаркома СССР (Распоряжение СНК СССР № 1235-Р от 22.01.1944 г. за подписью В. Молотова). Причина того, почему было принято название, которое теперь не соответствовало историческому названию Строгановки, не ясна. Возможно, это случайность. Через три дня 25.01.1944



Илл. 4. Студенты Центрального художественно-промышленного училища после возвращения из эвакуации на занятиях, ЦХПУ, ст. метро «Сокол», пос. Балтийский, дом 41Б, начало 1944 г. (фотография из семейного архива)

г. выходит соответствующий приказ (№ 30) Комитета по делам искусств СНК СССР. Еще через год 27.01.1945 г. выходит приказ Комитета по делам искусств СНК СССР № 52 об утверждении Совета МИПИДИ. Председателем Совета назначается и.о. директора А.П. Барышников, одним из членов Совета зав. кафедрой истории прикладного и декоративного искусства зарубежных стран проф. Н.Н. Соболев. В приказе Комитета по делам искусств СНК СССР № 97 от 02. 03.1945 г. констатируется большая организационная и учебная работа, проделанная в МИПИДИ.

С марта 1945 г. начинается новый период в деятельности МИПИДИ. 9 марта 1945 г. выходит приказ Комитета по делам искусств СНК СССР № 112 со следующей формулировкой: «Назначить тов. Дейнека А.А. директором Московского Государственного института прикладного и декоративного искусства. Тов. Барышникову А.П. приступить к выполнению своих обязанностей – заместителя директора института по научной и учебной работе». В этом приказе впервые в полном названии МИПИДИ отражается его государственный статус.

В это же время по инициативе руководства Комитета по делам архитектуры¹ СНК СССР выпустил объемное постановление № 256 от 05.02.1945 г. «О подготовке кадров для художественной промышленности и художественно-отделочных работ». Цель постановления – обеспечение высокого художественного уровня зданий при восстановлении городов европейской части СССР, разрушенных немецко-фашистскими захватчиками. Постановлением предусматривалось воссоздать во II-м полугодии 1945 г. в г. Москве Московское центральное художественно-промышленное училище (бывш. Строгановское) с учебно-производственными мастерскими, подчинив его Комитету по делам архитектуры при Совнаркомом СССР. Точный ответ на вопрос почему воссоздание Строгановского училища не было проведено на базе МИПИДИ еще предстоит найти. Пока есть только предположения. Существует мнение, что первоначально ЦХПУ и МИПИДИ предназначалось для подготовки специалистов по художественному оформлению Дворца Советов,

проект которого был остановлен из-за начала войны, и к февралю 1945 г. решение о полном прекращении строительства Дворца Советов еще не было принято. По проекту предполагалось выполнить огромный объем работ по художественному оформлению. Для подготовки специалистов, способных выполнить такой объем работы, необходимо было отдельное учебное заведение. Вместе с тем, нигде в приказах Комитета по делам искусств о Дворце Советов об этом не упоминается. Однако в пользу данной версии свидетельствует стенограмма «Совещания у руководителя ГУУЗ Комитета по делам искусств СНК СССР тов. Владимирского»², в которой он упоминает о задаче оформления Дворца Советов. В этой же стенограмме содержится следующее предложение А.А. Дейнеки: «Нам нужно связаться с Дворцом Советов: у них есть и средства и работы кое-какие есть»³. Возможно, что причина, по которой воссоздание Строгановского училища не было проведено на базе МИПИДИ, заключается в некоторых различиях к подходу по вопросам подготовки кадров для художественной промышленности в Комитете по делам искусств и Комитете по делам архитектуры. Это подтверждается, в частности, стенограммой острой дискуссии на заседании Ученого Совета МИПИДИ по вопросу формирования учебных планов подготовки студентов, в которой критиковалось предложение ввести в учебный план строительные дисциплины, сократив тем самым время на изучение художественных дисциплин.

Этим же постановлением СНК СССР принималось решение о воссоздании в Ленинграде высшего Художественно-промышленного училища им. А.Л. Штиглица и о создании в СССР тридцати средних художественно-промышленных училищ. Возглавить работу по воссозданию училища им. А.Л. Штиглица Комитетом по делам архитектуры было предложено А.П. Барышникову. Однако из-за ослабленного на то время здоровья (последствия перенесенного в Самарканде брюшного тифа), а также в связи с необходимостью переезда в Ленинград Александр Павлович, коренной москвич, после обдумывания от предложения отказался и остался работать в родном МИПИДИ. Этим объясняется несколько необычная формулировка вышеуказанного приказа Комитета по делам искусств СНК СССР № 112 от 9 марта 1945 г.

На начало 1947 года в МИПИДИ проводится подготовка специалистов на пяти факультетах: металла, керамики, стекла, скульптуры и монументальной живописи, работают кафедры истории прикладного и декоративного искусства зарубежных стран, истории русского прикладного и декоративного искусства.

В апреле 1947 года Комитет по делам искусств СМ СССР выпускает приказ № 97 (от 02.03.1945 г.) «О номенклатуре Комитета по делам искусств СНК СССР» в приложении к которому, изданному типографским способом, в разделе Д. «Учебные заведения» значится Московский государственный институт прикладного и декоративного искусства.

К этому времени МИПИДИ имеет хорошие производственные мастерские, что позволяет подключать институт к выполнению срочных государственных заказов. Следует отметить, что помимо отдельно размещенных строений мастерские занимали весь первый этаж здания. Работали мастерские с утра до позднего вечера, а студенты имели в них доступ без ограничения (илл. 5).

Ниже приводится текст приказа Комитета по делам искусств № 378 от 6 августа 1947 г.: «В целях выполнения распоряжения Совета Министров СССР № 9669-Р от 21.07.1947 г.

Приказываю:

1) Директору МИПИДИ проф. Дейнека А.А. и директору производственных мастерских тов. Мамошину И.А.

А) Принять заказ от Государственного ордена Ленина Академического Малого Театра на изготовление 20 художественных решеток для ложи особого назначения и главного вестибюля театра;

В) Все работы по выполнению заказа закончить к 25 сентября 1947 г.

2) Выделить для производственных мастерских МИПИДИ дополнительный фонд заработной платы в сумме 170 тыс. руб.».

В 1952 г. правительство поручает МИПИДИ выполнение сложных с технологической точки зрения работ по золочению и монтировке текста надписей на памятниках Н.В. Гоголю (приказ Комитета по делам искусств СМ СССР № 157 от 13.02.1952 г.) и князю Юрию Долгорукову (приказ Комитета по делам искусств СМ СССР № 199 от 26.02.1952 г.).

В профессорско-преподавательский состав МИПИДИ входила плеяда блестящих педагогов-художников, выдающихся мастеров, ученых-искусствоведов. Ведущий состав руководителей и преподавателей можно найти в приказе Комитета по делам искусств СМ СССР № 61 от 6 февраля 1947 г. «Об утверждении Совета МИПИДИ». Возглавлял институт выдающийся советский живописец, монументалист и график, педагог, профессор Александр Александрович Дейнека (1899–1969) (председатель Совета). Заместитель директора по учебной и научной работе Александр Павлович Барышников (1979–1967) – художник-педагог, ученый, профессор, один из организаторов художественного образования в России. Кафедру скульптуры возглавлял Сергей Семенович Алешин (1886–1963) – известный российский и советский скульптор-монументалист, автор многих памятников, участник скульптурного оформления Киевского вокзала Москвы. Кафедру живописи возглавлял Петр Владимирович Вильямс (1902–1947) – один из ведущих мастеров советского искусства первой половины XX века, живописец, график, сценограф, главный художник ГАБТ. Деканом факультета скульптуры работал Борис Валентинович Валентинов (1894–1968) – известный художник, работавший в области станковой и монументальной скульптуры, автор портретных бюстов и многофигурных композиций. На этой же кафедре работал Матвей Генрихович Манизер (1891–1966) – скульптор, академик АХ СССР, автор ряда произведений, ставших классикой социалистического реализма. Кафедру художественной обработки металла возглавлял Федор Яковлевич Мишуков (1881–1966) – художник, мастер ювелирного дела, выдающийся реставратор, член Ученого совета Государственной Оружейной палаты. Кафедрой художественной обработки стекла руководил Николай Петрович Прусаков (1900–1952) – известный театраль-



Ил. 5. Декоративная тарелка с портретом А.П. Барышникова работы преподавателя МИПИДИ Якова Михайловича Соколова. Выполнена на факультете художественной керамики МИПИДИ в 1949 г., подарок А.П. Барышникову на 70-летие

ный художник, плакатист. Кафедру истории прикладного и декоративного искусства зарубежных стран возглавлял Николай Николаевич Соболев (1874–1966) – один из основателей науки о декоративно-прикладном искусстве в России, доктор искусствоведения, профессор, автор нескольких монографий по искусству, заслуженный деятель науки РСФСР, организатор Музея тканей Московского текстильного института. Кафедрой рисунка руководил Александр Михайлович Соловьев (1887–1966) – известный художник-живописец, педагог, автор жанровых композиций, работавший в реалистической манере. Кафедру художественной керамики возглавлял Владимир Андреевич Фаворский (1886–1966) – российский и советский график, мастер портрета, ксилографии и книжной графики, искусствовед, сценограф, живописец-монументалист, педагог и теоретик изобразительного искусства, профессор. Кафедрой истории русского прикладного и декоративного искусства руководил Алексей Александрович Федоров-Давыдов (1900–1969) – известный искусствовед, автор многих книг по истории русского и советского искусства, член-корреспондент Академии художеств СССР, заслуженный деятель искусств РСФСР.

Известно также, что в МИПИДИ преподавали Е.Ф. Белашова, В.А. Васильев, В.А. Ватагин, С.В. Герасимов, В.Г. Гельфрейх, Б.В. Иорданский, В.И. Козлинский, Н.Х. Максимов, Г.А. Шульц (илл. 6).

После ухода в 1948 г. А.А. Дейнеки с должности директора МИПИДИ руководство институтом возлагается на проф. С.С. Алешина, Дейнека становится руково-



Илл. 6. Преподаватели московских художественных вузов у здания МИПИДИ, 1947 г.
В первом ряду справа-налево, С.В.Герасимов, П.П. Кончаловский, А.А.Дейнека; третий слева
Н.П. Прусаков, четвертый слева-А.П. Барышников. Слева в верхнем ряду А.М. Соловьев
(ФОТОГРАФИЯ ИЗ СЕМЕЙНОГО АРХИВА)

директором кафедры художественной обработки металла. В этот период его можно было часто видеть, увлеченно работающим в кузнечной и литейной мастерских МИПИДИ.

В Отчете о научно-учебной работе МИПИДИ за 1948/49 учебный год говорится, что «институт размещается в отдельном пятиэтажном здании полезной площадью 3845 м кв., в том числе под аудиториями 2040 м кв. (из них 3 аудитории площадью 280, 8 м кв. заняты Московским государственным институтом им. Сурикова). Остальная площадь 1794 м кв. занята мастерскими и лабораториями. Научно-педагогическими кадрами институт укомплектован полностью. На начало учебного года в институте было 438 студентов. ...Всего преподавателей в институте 77, в том числе профессоров 11, доцентов 29, ст. преподавателей 18, преподавателей 19»⁴.

О высоком качестве подготовки студентов МИПИДИ и сложившемся международном авторитете института свидетельствуют в частности материалы Отчета о научно-учебной работе МИПИДИ за 1949/50 учебный год: «В октябре 1949 г. институт участвовал пятью работами в Международной выставке, посвященной жизни и работе советских граждан, 20 работ участвовали в выставке Академии художеств. ...Институт посетили: 1. Президент Академии художеств Румынии, 2. Председатель Комитета по делам искусств Венгрии, 3. Профессора Болгарской Академии художеств, 4. Министр просвещения Корейской народной республики, 5. Заместитель председателя президиума польского министерства искусств, 6. Художники-педагоги Эстонии, 7. Художники-скульпторы братских республик СССР, 8. Президент Академии Художеств СССР А.М. Герасимов»⁵.

Следует отметить большую работу, которую проводит Комитет по делам искусств СМ СССР в конце 1940-х – начале 1950-х гг. по организации деятельности художественных учебных заведений. Приказ № 308 от 07.07.1947 г. определяет сроки и меры по выпуску подготовленных к изданию и апробированных методическими комиссиями Главного управления учебных заведений наиболее востребованных учебников. По инициативе МИПИДИ Комитет по делам искусств СМ СССР проводит в 1947 году первое всесоюзное совещание учебных заведений прикладного и декоративного искусства. По его результатам выпускается приказ № 375 от 5 августа 1947 года, которым утверждается номенклатура специальностей институтов и училищ прикладного и декоративного искусства.

Приказ обязывает и.о. начальника Главного управления учебных заведений Комитета тов. Лесенко М.Л. обеспечить учебные заведения прикладного и декоративного искусства к началу 1947–1948 учебного года учебными планами, разработку которых проводил коллектив МИПИДИ. В 1951 году Комитет по делам искусств СМ СССР организует Всесоюзную конференцию педагогов-художников художественных училищ прикладного искусства, в котором активное участие принимают сотрудники МИПИДИ. По результатам конференции выходит при-



Ил. 7. Фрагмент картины ТЪЕПОЛО «Пир Клеопатры» в восьмиугольной резной деревянной раме, выполненный в 1949 г. в МИПИДИ, подарок А.П. Барышникову на 70-летие

каз № 296 от 17.04.1951 г., в котором за методическое руководство конференцией выражается благодарность проф. МИПИДИ А.П. Барышникову. Эти факты свидетельствуют о ведущей роли МИПИДИ в учебно-методической работе в сфере прикладного и декоративного искусства. Комитет уделяет внимание даже казалось бы малозначительным вопросам деятельности художественных учебных заведений, так 23.07.1952 г. выходит приказ председателя Комитета за № 781 «О производственной практике студентов высших художественных учебных заведений». В приложении к приказу указан адрес МИПИДИ: Балтийский поселок, дом № 42-Б. В настоящее время это Балтийская ул., дом 14. С 1953 года в здании ИЗОучилища, построенного по проекту академика Гольца в 1939 г. и безжалостно отремонтированного в 1960-е годы, располагается Институт истории естествознания и техники РАН.

19 июля 1952 г. Совет Министров СССР принимает постановление № 3329, согласно которому МИПИДИ переходит из подчинения Комитета по делам искусств СМ СССР в подчинение Комитета по делам архитектуры РСФСР. В тексте постановления причины такого переподчинения не указываются. Через четыре дня 23 июля Комитет по делам искусств Совет Министров СССР выпускает приказ № 784 за подписью зам. председателя Комитета В. Араповой о передаче с баланса МИПИДИ на баланс Государственного института Театрального искусства им. А.В. Луначарского корпуса № 3 Трифоновского студенческого городка площадью 600 кв. метров с оборудованием. Через три месяца 30 октября 1952 г. Комитет по делам искусств Совета Министров СССР выпускает приказ № 1196 за подписью зам. председателя комитета Ф. Калошина об освобождении проф. С.С. Алешина с должности директора МИПИДИ, а доцента Е.А. Львова с должности зам. директора по научной и учебной работе. Еще через месяц 29 ноября 1952 г. Комитет по делам искусств СМ СССР выпускает приказ № 1327, которым со ссылкой на разрешение Государственной Штатной Комиссии при Совете Министров СССР от 20.10.1952 № 22-1172 производственные мастерские МИПИДИ из ведения Комитета по делам искусств Совета Министров СССР передаются в ведение Главного Управления гражданского воздушного флота СССР. Последний приказ Комитета по делам искусств Совета Министров СССР, в котором упоминается МИПИДИ был выпущен 6 февраля 1953 г. Ниже приводится текст дословно: «В соответствии с распоряжением Совета Министров СССР от 20.01.53 № 1290-Р в частичное изменение приказа Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР от 29.11.52 № 1327 установить срок передачи производственных мастерских б. Московского института прикладного и декоративного искусства – 15.02.1953. Передачу произвести по состоянию на 01.01.53 г. Зам. председателя комитета В. Арапова». Так заканчивается история МИПИДИ. Таким образом, передача МИПИДИ в ведение Комитета по делам архитектуры РСФСР и его ликвидация совпадают по времени.

В заключение приводится выдержка из документа собственноручно написанного Ф.Я. Мишуковым 2 февраля 1945 г.⁶ и подтверждающего основной тезис данной статьи, вынесенный в заглавие. «Я знаю Александра Павловича Барышникова с юных дней своей жизни, как своего старшего товарища. На три года позднее я поступил в Строгановское училище. ...в 1939 г. возникло вновь продолжение Строгановского Центрального училища – Центральное Художественно-промышленное училище – теперь Московский институт прикладного и декоративного искусства и мы опять на нашей общей работе...»⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Комитет по делам архитектуры при СНК СССР образован в конце сентября 1943 года. Постановлением СНК СССР № 1064 (от 29.09.1943 г.).
2. ЦГАМ. Ф. 2018. Оп. 1. Д. 43.
3. Там же.
4. ЦГАМ. Ф. 2018. Д. 84.
5. ЦГАМ. Ф. 2018. Д. 84.
6. Характеристика на А.П. Барышникова, зачитанная при присвоении ему профессорского звания и составленная за 3 дня до выхода постановления СНК СССР № 256 от 05.02.1945 г. «О подготовке кадров для художественной промышленности и художественно-отделочных работ», в котором предусматривалось воссоздание во II-м полугодии 1945 г. в г. Москве Московского центрального художественно-промышленного училища (бывш. Строгановское), подчиненного Комитету по делам Архитектуры при Совнаркоме СССР.
7. РГАЛИ, ф. 2459 оп. 2 ед. хр. 241.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Некрасова М.А. Русская художественная керамика VIII–XXI века. Иллюстрированная энциклопедия. – М.: Akademia, 2017. С. 22.
2. Барышников А.П., Лямин И.В. Основы композиции. Серия «Антология мысли», – М.: Юрайт, 2019. 196 с.
3. Барышников А.П. Перспектива. Серия «Антология мысли». – М.: Юрайт, 2020.
4. Барышников А.П. В помощь начинающим художникам. Как применять правила перспективы при рисовании с натуры. – М.: Искусство, 1952.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ОМСКОМ ХУДПРОМЕ ИМ. М.А. ВРУБЕЛЯ: ПЕДАГОГИ И КОНЦЕПЦИЯ ОБРАЗОВАНИЯ

Необходимость художественно-промышленного образования в России была очевидна еще в XIX веке. Первым шагом на этом пути стало учреждение и открытие 31 октября 1825 года воспитанником Института корпуса инженеров путей сообщения графом Сергеем Григорьевичем Строгановым (1794–1882) Рисовальной школы в отношении к искусствам и ремеслам. В 1835–1847 гг. на всю Россию приходилось уже семь или восемь учебных заведений, где готовили промышленных рисовальщиков, но этого было явно недостаточно. В 1876 году было учреждено Центральное училище технического рисования барона А.Л. Штиглица, а создание художественно-промышленных учебных заведений в провинциальных городах России (Витебске, Воронеже, Вятке, Екатеринбурге, Иваново-Вознесенске, Казани, Нижнем Новгороде, Омске, Самаре, Саратове, Пензе, Харькове и др.) пришлось уже на 1920-е гг.

В советской России и Германии открытие учебных заведений, готовящих художников для работы в промышленности, имело практически синхронный характер – на волне революционных событий преобразовывались дореволюционные художественные учебные заведения. В апреле 1919 года в Веймаре на базе Саксонско-Веймарской Высшей школы изобразительных искусств и Саксонско-Веймарской школы прикладного искусства, основанной Хенри Ван де Велде, был создан Государственный институт Баухаус, а в России в декабре 1920 года в результате объединения первых и вторых государственных свободно-художественных мастерских (до революции – Строгановского художественно-промышленного училища и Московского училища живописи, ваяния и зодчества) появилось новое учебное заведение – Высшие художественно-технические мастерские.

В постановлении Совета народных комиссаров о Мастерских, подписанном В.И. Лениным 18 декабря 1920 года, была обозначена цель нового учебного заведения: «Подготовить художников – мастеров высшей квалификации для промышленности, а также инструкторов и руководителей для профессионально-технического образования» [1].

Одновременно художественно-промышленные учебные заведения открываются в провинциальных российских городах.

В Омске до 1920 года не существовало ни одного специализированного художественного учебного заведения, однако вопрос об открытии художественно-про-

мышленной школы впервые был письменно зафиксирован 23 мая 1916 года в Уставе Общества художников и любителей изящных искусств Степного края, членами правления которого были В.В. Барышевцев (начальник Акмолинско-Семипалатинского управления земледелия и государственных имуществ, в будущем преподаватель истории искусства в Худпроме), И.В. Волков (омский художник, в будущем преподаватель Худпрома), М.Е. Арндт, Б.В. Трувеллер (заведовал складами Переселенческого управления, председатель Распорядительного комитета I Западно-Сибирской сельскохозяйственной, лесной и торго-



Ил. 1. Первая Сибирская художественно-промышленная школа. Ул. Лермонтовская, 1.
Фото Пахотина А.А. (1891–1975)

во-промышленной выставки в Омске 1911 года), А.Н. Клементьев (художник, преподаватель рисования и черчения в 1-м Сибирском кадетском корпусе, в 1895–1897 гг. учился у И.Е. Репина в школе княгини М.К. Тенишевой, в 1898–1899 гг. – в школе А. Ашбе в Мюнхене и у Ш. Холлоши в Венгрии), Ф.Т. Францкевич-Иванова. Председателем был избран В.В. Едличко (Старший председатель Омской Судебной палаты, меценат и собиратель произведений искусства, впоследствии пожертвовавший свою коллекцию художественных предметов музею школы).

В связи со строительством транссибирской магистрали и ее прохождением через Омск население города за двадцать лет выросло почти в четыре раза, в том числе за счет притока специалистов из разных регионов России. Представители местной интеллигенции и чиновничества часто имели столичное образование, большой творческий потенциал и опыт деятельности на благо города и горожан – достаточно вспомнить грандиозный проект организации и проведение I Западно-Сибирской сельскохозяйственной, лесной и торгово-промышленной выставки в Омске 1911 года. Тогда на выставке не было самостоятельного художественного отдела. К оформлению павильонов и территорий выставки были приглашены художники из Москвы, Петербурга и других городов. Одесский скульптор-декоратор Д.Л. Вейнберг выполнил фигуры для аллеи сфинксов перед научным павильоном, построенным в египетском стиле, фонтан с нимфами и дельфинами и экзотический грот для комитета выставки. Портреты выдающихся сибиряков – Д.И. Менделеева, Г.Н. Потанина, И.Я. Слоцова – написал петербургский художник Фейхтер. Из омичей можно назвать иконописца М.Т. Кубрина, владельца крупной иконописной мастерской, отмеченной наградой выставки. Проектированием большинства павильонов выставки в различных исторических архитектурных стилях занимался приглашенный из Красноярска Л.А. Чернышёв, выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества и художественного училища при Императорской академии художеств в Петербурге. Необходимость создания в Омске художественного училища стала очевидной.

Решение об открытии художественно-промышленной школы было принято на совещании представителей Общества художников и любителей изящных искусств Степного края и Министерства торговли и промышленности в июле 1919

года. В то время Омск являлся столицей Российского государства, провозглашенного Уфимской директорией 23 сентября 1918 года, а верховным правителем России был А.В. Колчак.

Школа была открыта 15 октября 1920 года (илл. 1). В августе 1921 года она получила статус Сибирского практического художественно-промышленного института. 15 апреля 1923 года институт был переименован в Художественно-промышленный техникум, а в январе 1927 года ему было присвоено имя М.А. Врубеля (из воспоминаний Б.М. Надёжина: «Программа по художественным предметам сохранялась прежняя, в объеме института. Сохранялся и состав преподавателей»).

В уставе школы были обозначены три главные цели обучения: подготовка промышленных рисовальщиков; подготовка техников-руководителей по производству предметов быта; распространение художественно-технических знаний среди населения. Для достижения этих целей в декабре 1920 года была утверждена структура учебного процесса, в основе которой лежал принцип совместного теоретического и практического обучения. Обучение на ткацком, деревообделочном и полиграфическом отделениях должно было осуществляться непосредственно в соответствующих мастерских – так же, как в Баухаусе и ВХУТЕМАСе.

Первоначально были открыты архитектурное, деревообделочное, живописно-декоративное, текстильное и полиграфическое отделения. Со временем появились металлообрабатывающее и художественно-педагогическое отделения. Возглавляли отделения следующие преподаватели: архитектурно-скульптурное – архитектор П.И. Силуанов, затем С.М. Игнатович; декоративно-живописное – художник С.Я. Фельдман; полиграфическое – художник В.К. Эттель; ткацкое и деревообделочное – М.И. Стрельников, А.М. Монбланов; металлообрабатывающее – инженер С.Н. Вишниковский.

Главный принцип обучения был зафиксирован в уставе учебного заведения – «принцип единого искусства», имеющего лишь различные виды проявления в живописи, скульптуре, архитектуре и художественной промышленности. Очевидна его идеологическая идентичность с девизами Баухауса – «Все виды искусств и ремесел служат друг другу» (1919) и «Искусство и техника – новое единство» (1921), сформулированными Вальтером Гропиусом. Необходимо отметить, что принцип единства искусства и ремесла, в свою очередь, восходит к синтезу искусств в готическом соборе, а труд средневековых мастеров-строителей – идеальный прообраз дизайнерской деятельности. Эти идеи образцовости ремесленного труда впервые сложились в эстетике английского романтизма в творчестве Дж. Рёскина и У. Морриса.

Принцип единого искусства означал ориентацию на синтез искусства и повседневной жизни с целью преобразования предметной среды и сознания масс (ср.: по У. Моррису, «искусство – это средство преобразования общества и воспитания масс»). Теоретики производственного искусства (Б.И. Арватов, О.М. Брик, А.М. Ган, Б.А. Кушнер, Н.М. Тарабукин и др.), отрицая преемственность культуры и станковые формы искусства, выступали за «растворение искусства в жизни». Слияние искусства и быта, искусства и производства понималось как необходимое условие формирования нового, идеологически правильного общественного сознания, что, в свою очередь, подразумевало необходимость практического обучения в мастерских. Обязательная летняя практика на производстве служила той же цели.

На деле сотрудничать с промышленными предприятиями Худпрому было очень сложно – с конца 1919 года Омск находился в состоянии чудовищной разру-



Илл. 2. Таушканов В. Готический стиль. Архитектурное отделение. 1925-1926. Бумага, тушь, акварель. Из собрания ООМПИИ имени М.А. Врубеля

хи (14 ноября 1919 года в город вступили части Третьей и Пятой Красных армий и отряды сибирских партизан). В 1921 году в связи с принятием НЭП национализированная промышленность Омска была объединена в тресты и переведена на хозрасчет. Летом 1921 года культурно-просветительные учреждения получили от Наркомпроса уведомление о необходимости перехода на самофинансирование. Тем не менее, в этих непростых условиях производственные мастерские школы выполняли заказы на исполнение художественных работ от госучреждений. Студенты под руководством преподавателей делали плакаты, декорации, панно, портреты, различные столярные работы, мебель и игрушки из дерева.

В первый период существования школы (до 1925 года) большое внимание уделялось проблеме стилеобразования и стилизации. Синтез искусств как взаимодействие различных видов искусства считался главным принципом создания окружающего человека предметного мира, при этом стиль воспринимался как традиционно объединяющее все виды искусств начало.

В учебном плане появилась специальная дисциплина «Изучение стилей» в объеме трех курсов, целью которой было «дать понятие об образовании стиля, влиянии на стиль быта народа, природы; о развитии стилей в связи с развитием культуры; о влиянии одного стиля на другой». Изучение стилей велось на всех отделениях по одной программе; по возможности, учитывалась специфика направленности отделения (илл. 2).

Для каждого отделения разрабатывалось задание по стилизации на месяц. Так, в январе 1924 года деревообделочники проектировали зеркальную раму в сти-

ле Ренессанс, текстильщики – кружевное полотенце, полиграфисты – заглавную страницу книги, архитекторы – обойную материю, а живописцы – костюм дамы эпохи Ренессанс. В стиле барокко архитекторы выполняли проект архитектурной отделки стены, деревообделочники – проект кресла, полиграфисты – эскиз заглавной буквы, живописцы расписывали ширму [7, с. 131–138].

Однако, уже осенью того же года в результате обсуждения понятийного содержания дефиниций «стилизация» и «композиция» исторические стили в Худпроме больше не упоминаются. В протоколе заседания предметной комиссии Худпрома на тему «Сущность стилизации» от 21 октября 1924 года читаем: «Принять определение: стилизация есть приведение видимого предмета в такую форму и цвет, подобно которой нет в природе с сохранением характерного признака данного предмета»; «композиция есть образное выражение мысли и идеи»; «на текстильном отделении композиция должна вестись как композиция по стилизации» [8, с. 214].

И хотя в принятом определении не говорится о формообразовании на основе чистой геометрической формы, фактически это подразумевалось: «...приведение видимого предмета в такую форму и цвет, подобно которой нет в природе». Таким образом, в 1925 году, еще до появления указаний Наркомпроса, в учебном процессе Омского Худпрома происходит поворот в сторону нового формообразования.

В указаниях Наркомпроса акцентировался утилитарный аспект проектирования формы: «Принять за основу проектирование предметов современного быта с тем, чтобы учащиеся разрешали задания не только с точки зрения декоративности, но учитывали утилитарное назначение данной вещи и целесообразное использование материала, из которого вещь будет сделана. Отвлеченную композицию орнамента следует признать нецелесообразной» [7, с. 134].

Таким образом, объединяющим все виды искусства понятием вместо стиля становится общественно-полезная функция и формообразование по принципу единой темы, что на практике означало победу эстетики конструктивизма. В пояснении к программам по проектированию 1927 года речь идет о том, что основными элементами построения композиции служат линии и абстрактные геометрические фигуры – круг, квадрат, прямоугольник и треугольник как элементы совершенного формообразования. Так в Худпроме окончательно утвердился аналитический метод проектирования.

Актуальность разработанной в Омском художественно-промышленном техникуме образовательной программы в общероссийском и даже международном контексте свидетельствует о высоком уровне преподавания в этом новом учебном заведении.

Преподавательский состав Омского Худпрома сложился под влиянием нескольких факторов. Во-первых, как уже отмечалось выше, с 1916 года в городе существовала достаточно деятельная художественная организация – Общество художников и любителей изящных искусств Степного края (ОХЛИИСК), в состав правления которого входили представители чиновничества (меценаты и художники-любители В.В. Едличко, В.В. Барышевцев, Б.В. Трувеллер) и художественной интеллигенции (А.Н. Клементьев, И.В. Волков). Во-вторых, часть преподавательского состава составляли омичи или уроженцы Сибири, которые получили образование в столичных учебных заведениях и вернулись в Омск. И, наконец, третий фактор – это события революции и гражданской войны, в результате которых часть будущих преподавателей Худпрома сначала оказалась в колчаковской Сибири, а затем была откоман-

дирована уже Советской властью для устройства художественно-промышленной школы в Омске.

Цель «устройство художественно-промышленной школы» была теоретически обозначена в Уставе ОХЛИ-ИСК 23 мая 1916 года, а уже в декабре того же года в деле создания школы был сделан первый практический шаг – организация А.Н. Клементьевым художественных курсов, на которых три группы учеников занимались четыре раза в неделю в стенах Ильинского женского начального училища [4, с. 19]. Как уже упоминалось, Алексей Николаевич стал одной из трех главных фигур в деле подготовки открытия художественно-промышленной школы в Омске. Родившийся в Твери



Илл. 3. Преподаватели Омского Худпрома.
Слева направо сидят В.В. Барышевцев, С.Я. Фельдман, (личность не установлена), А.М. Монбланов. Стоят С.А. Пахотин, Е.И. Монбланова

в семье потомственного хлеботорговца и урожденной княжны Елпатьевской, А.Н. Клементьев попал в Омск в 1914 году – он был командирован Главным управлением военных учебных заведений для преподавания рисования и черчения в 1-м Сибирском кадетском корпусе [5]. В 1919 году вместе с кадетским корпусом, эвакуированным во Владивосток, он покинул Омск, так и не увидев открытия школы¹.

Основу педагогического коллектива составили приехавшие из центра специалисты со столичным образованием: Н.В. Пономарев – преподаватель изучения стилей, А.А. Кучеровский – преподаватель стилизации и рисунка, А.Е. Клодт – преподаватель стилизации и орнамента, А.М. Монбланов – преподаватель рисунка и заведующий текстильным отделением, Н.Н. Виноградов – преподаватель скульптуры, В.П. Трофимов – преподаватель истории живописи, его брат К.П. Трофимов – преподаватель проектирования, Л.П. Жигачев – преподаватель рисунка, П.И. Силуанов – преподаватель композиции, П.П. Гольшев – преподаватель перспективы и построения теней, С.Я. Фельдман – преподаватель живописи и рисунка² (илл. 3).

Самуил Яковлевич Фельдман (1894 (1893?)–1938) – живописец, график, иллюстратор, окончивший с наградой Одесскую художественную школу. В 1914–1915 гг. учился в Академии художеств, где окончил два курса, после чего был призван в армию, служил рядовым пехотных частей. После расформирования Худпрома в 1930 году С.Я. Фельдман продолжил преподавательскую работу в Омском художественно-педагогическом техникуме до 1937 года, когда он был репрессирован, и в 1938 году погиб. Б.М. Надёжин так вспоминал о своем преподавателе: «Рисунком руководил С.Я. Фельдман. Хорошо помню тот случай, когда он, как я считаю, научил меня рисовать. На столе обнаженный натурщик. Как обычно, как все, я на листе набросал контур. Самуил Яковлевич сел вместо меня за мольберт, взял из моей руки мой длинный древесный уголь, положил его плашмя и так «черно» намазал (не по контуру, а по осям) направления туловища, спины, шеи, ног. Сразу получилось все: и движение, и равновесие. И понял я в 15 лет, что в фигуре важнее направление осей, а не толщина или худоба индивидуального человека. И всегда так рисовал» [2, с. 85].

С самого начала работы Омского Худпрома в нем формируется единый сильный творческо-педагогический коллектив.

Практически бессменным руководителем Худпрома был Михаил Иванович Стрельников (1891–1952), выпускник Императорского Строгановского Центрального художественно-промышленного училища. Как и многие преподаватели, он попал в Омск волею судьбы на волне революционных событий и Гражданской войны.

Летом 1918 года М.И. Стрельников примкнул к антибольшевистскому движению в Вольске и вступил в Вольскую народную армию, в результате отступления которой оказался в Сибири. Он был участником Великого Сибирского Ледяного похода; в декабре 1919 г. в Красноярске, согласно приказу генерала В.О. Каппеля о сдаче частей армии в плен по своему усмотрению, его полк сдался красным частям. М.И. Стрельников содержался в концлагере красноярского военного городка до апреля 1920 года. При отправке пленных на запад в мае 1920 года М.И. Стрельников с разрешения Омской следственной комиссии был снят с эшелона № 211638 как специалист, необходимый для организации художественно-промышленной школы. Именно под его руководством формировались текстильное и архитектурное отделения, разрабатывались устав Худпрома и учебные программы (илл. 4).



Илл. 4. Третий выпуск художников-техников текстильного отделения.1928.
В центре – М.И. Стрельников

Когда в 1929 г. М.И. Стрельников получил назначение в Новосибирск, коллеги преподнесли ему адрес в форме свитка с декоративной композицией в духе древнерусских книжных заставок, подписанный девятнадцатью сотрудниками³: «На Вашу долю в то время выпала чрезвычайно трудная и вместе с тем славная задача: быть организатором, основателем и строителем такого учебного заведения, в котором остро нуждалась наша Советская Сибирь. Много, слишком много требовалось от Вас на Вашем руководящем посту: нужно было заинтересовать пролетарскую общественность, привлечь внимание советских и партийных органов, разыскать в кошмарно-тяжелые годы необходимые средства, наладить самый учебно-производственный аппарат, приспособив его к импульсивно бьющим растущим потребностям социалистического строительства. Но этого мало: нужно было создавать новую армию молодых художников с производственным уклоном и пускать их прямо в оборот текущей жизни...» [3, с. 15].

С 1930 года М.И. Стрельников жил и работал в Москве. В 1947–1952 гг. он занимал пост заместителя директора по учебно-производственной работе в Московском высшем художественно-промышленном училище – бывшем Строгановском.

В Худпроме М.И. Стрельников возглавлял ткацкое и деревообделочное отделения. Должность заведующего ткацкой мастерской в разное время занимали также А.М. Монбланов и с 1928 года – В.С. Чеховский.

Первоначально в текстильной мастерской Худпрома было только восемь ручных ткацких станков, на которых студенты в процессе изучения технологии ткацкого производства изготавливали хлопчатобумажные ткани по договору с Губтекстилем. Принимались также заказы от крестьян – в чесально-прядельной мастерской были чесальные, ленточные, прядельные станки. В 1928 году в техникум поступили механические станки, которые студенты собирали и устанавливали под руководством преподавателей.

Хотя целью образования в Худпроме была организация взаимодействия искусства с промышленностью, на практике студенты ткацкого отделения ощущали разрыв с производством: их учили художественному проектированию, а на деле они сталкивались с производством самых простых хлопчатобумажных тканей. Об этом свидетельствуют письма студентов с практики. Например, А. Потеряв писал из Иваново-Вознесенска: «О художественной работе говорить не приходится, потому что ее тут абсолютно нет». Т.Н. Чиркова вспоминала: «В Бийске, куда была направлена по распределению, профиль был совсем другой: ткались мешковины, брезент. Прямая специальность (техник) не была нужна, пришлось переквалифицироваться на экономическую работу» [8, с. 216]. Однако был и удачный опыт практики: в своих воспоминаниях о матери – З.В. Болотовой, выпускнице текстильного отделения 1928 г. – омский журналист и литератор А.Э. Лейфер рассказывает, как она проходила стажировку в Твери, в отделе экономики труда ткацкой фабрики «Пролетарка», и параллельно с исполнением своих непосредственных обязанностей занималась разработкой рисунков для тканей, некоторые из которых были приняты и внедрены в производство.

Выпускниками Строгановского художественного училища 1909 и 1912 гг. соответственно были также живописцы братья Викентий Павлович и Константин Павлович Трофимовы. С 1924 года В.П. Трофимов был принят на работу в Омский художественно-промышленный техникум. В 1928–1929 гг. он заведовал художественно-педагогическим отделением техникума и преподавал рисунок, живопись

и историю живописи. К.П. Трофимов с 1927 года преподавал проектирование, а в 1928-1929 гг. возглавлял деревообрабатывающее отделение.

Полиграфическим отделением в 1921–1922 гг. руководил художник Владимир Константинович Эттель (1894–?), выпускник Киевского художественного училища. В.К. Эттель был секретарем редакционной коллегии и автором художественного оформления журнала «Искусство», выпуск которого планировался в Худпроме (вышло всего два номера).

Архитектурно-скульптурное отделение возглавлял архитектор П.И. Силуанов. Здесь также преподавали скульптор Н.Н. Виноградов, военный инженер Н.Е. Вараксин, архитектор А.В. Линецкий.

Александр Васильевич Линецкий (1884–1953), родившийся в Одессе, с 1914 года работал в Омске архитектором Управления Омской железной дороги. В 1920–1921 гг. он занимал должность заведующего отделом благоустройства омского Губкомхоза. К этому времени относится выполненный им градостроительный проект перепланировки Театральной площади Омска. Он занимался разработкой концепции превращения Омска в город-сад, впервые описанной в книге «Города-сады будущего» (1898) английского социолога Эбенизера Говарда. Проект перепланировки Омска по принципу первого в Великобритании города-сада Летчурта – с широкими улицами-бульварами, ведущими к центру, представляющему собой большой сад-цветник с дополнительными кольцевыми садами-аллеями – демонстрировался в 1921 году на отчетной выставке деятельности отделов Губисполкома.

Согласно проекту, центр города – территория крепости и театральная площадь – преобразовывались в почти сплошной сад, окруженный современными зданиями. А.В. Линецкий уехал в Харьков, а его проект частично начал осуществляться подотделом благоустройства Губисполкома.

Интересно, что как очень опытный и успешный архитектор-практик, А.В. Линецкий преподавал в Сибирском художественно-промышленном практическом институте курс «Теория архитектурных форм и ордеров», и одновременно являлся студентом того же института, хотя и не успел его окончить в связи с отъездом в Харьков в 1922 году – до этого у него не было архитектурного образования. В 1921 году А.В. Линецкий был отмечен наградой за «разработку художественных плакатов».

Преподаватель архитектурного отделения Николай Евгеньевич Вараксин (1862–1937) – уроженец Омска, выпускник Сибирской военной гимназии (1880), позднее Николаевского инженерного училища (1883) и Николаевской инженерной академии (1890) в Санкт-Петербурге – был представителем образованного русского офицерства, судьбу которого события Октябрьской революции четко поделили на три периода.

До своей отставки в 1918 году Н.Е. Вараксин 29 лет служил в военно-инженерных ведомствах России. В Омск прибыл в 1890 году производителем инженерных работ в инженерную дистанцию, которую возглавил через 5 лет (1895–98), в те же годы являлся городским архитектором Омска (1895–1901). С его именем связано строительство крупных городских объектов: здания Городской думы (1897–98) и государственного банка (1902), а также Успенского кафедрального собора (1898, арх. Э.Ф. Виррих), в закладке которого участвовал цесаревич Николай Александрович, посетивший Омск в 1891 году. Н.Е. Вараксин был автором оригинального проекта разводного Французского (Железного) моста на р. Оми (1900). В советский период мост был разобран, но в строительной истории Омска он остался как уникальное

сооружение, демонстрирующее уровень развития отечественной инженерной школы в провинции.

В 1918 году Н.Е. Вараксин был призван Сибирским правительством на службу в Сибирское главное инженерное управление. В декабре 1921 года уволен в бессрочный отпуск из Амурского ОВК (отдела военного комиссариата). Остался в России. Уже с 1921 года он преподавал инженерное дело в Высшей военно-педагогической школе Сибири, а годом позднее начал работать на архитектурном отделении Худпрома.

Целый ряд зданий в Омске был возведен по проектам выпускников Худпрома, освоивших сложные инженерные науки под руководством Н.Е. Вараксина. Уже упоминавшийся выпускник Худпрома Б.М. Надёжин вспоминал: «Инженер Вараксин у нас преподавал геодезию, части зданий, строительные работы, технологию строительных материалов, статику, сопротивление материалов и другие подобные “практические дисциплины”. <...> Главное воспоминание о Вараксине, что он спокойный, несколько медлительный и очень добродушный. Знающий свое строительное дело.

После третьего курса я на практике работал десятником – строил два железнодорожных пакгауза вблизи станции Омск. Плотники забыли поставить подкосы крайних стоек. Подумав, я понял, что прочность конструкции этим не нарушена, но все же был в смутении и поехал в город посоветоваться именно к Вараксину. Только его слово могло успокоить». Заканчивал воспоминания о своем педагоге Б.М. Надёжин вопросом: «Дожил ли Вараксин до того, как ломали Собор? [Успенский кафедральный собор в Омске – А.Г.]»⁴. Впоследствии свидетели разрушения храма рассказывали, что старый генерал сидел на руинах собора и плакал, не скрывая слез. В 1937 году Н.Е. Вараксин был репрессирован и расстрелян среди 88 приговоренных Особой тройкой по сфальсифицированному делу об офицерской повстанческой организации. Реабилитирован 28 ноября 1959 года.

На 1926–1927 учебный год преподавателем П.И. Русиновым (выпускником Омского Худпрома) был составлен курс «Основы архитектуры и проектирование», разработанный на основе программы преподавателя ВХУТЕМАСа Н.В. Докучаева. Коллекция работ студентов Худпрома, включающая архитектурную графику (рисунки, эскизы, чертежи – всего 70 листов), была сформирована усилиями Сергея Андреевича Пахотина, организатора и хранителя музея техникума. Всего в коллекции 300 единиц хранения, в том числе по рисунку, черчению, теории теней и стилизации, а также графика и живопись⁵ (илл. 5, 6).



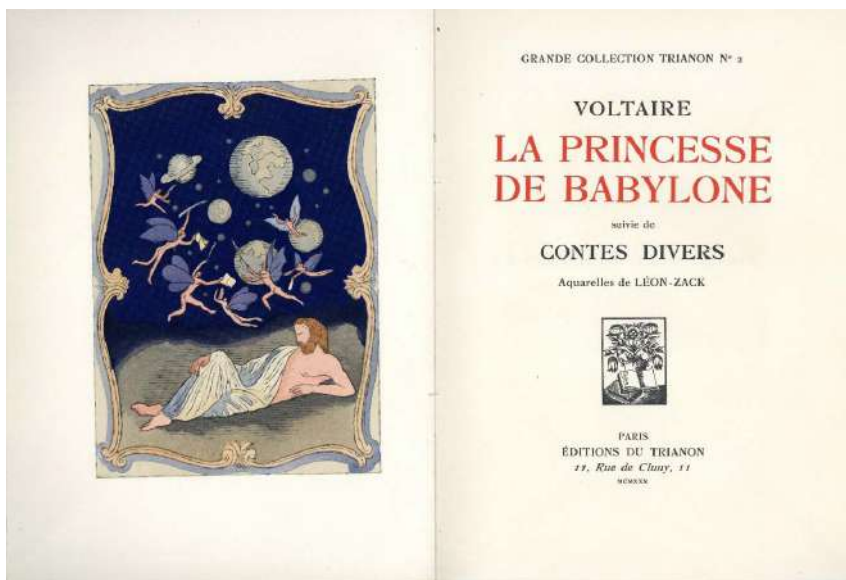
Илл. 5. Пантелеев М. АРХИТЕКТУРНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ. 2 КУРС.

БУМАГА, ТУШЬ, АКВАРЕЛЬ.

Из собрания ООМПИИ имени М.А. Врубеля



Ил. 27. В.И. Шухаев. А.С. Пушкин «Пиковая дама». Париж. 1923



Ил. 28. Л. Зак. Вольтер «Принцесса Вавилонская и другие сказки»



Ил. 29. А.Н. Бенуа. Андре Моруа «Страдания молодого Вертера». Париж. 1926



Ил. 30. С.П. Иванов. Шарль Бодлер. «Маленькие поэмы в прозе». 1920-е гг.



Ил. 31. И.Я. Билибин Сказки «Избы». Русские народные сказки на французском языке. Париж. 1931



Ил. 32. И.Я. Билибин. Сказки «Избы». Русские народные сказки на французском языке. Париж. 1931



Ил. 33. Н.С. Гончарова. М. Цетлин.
«Прозрачные тени. Образы». Париж. 1920

Ил. 34. А. Дюшен-Волконская.
Роз Селли «Хоровод месяцев»





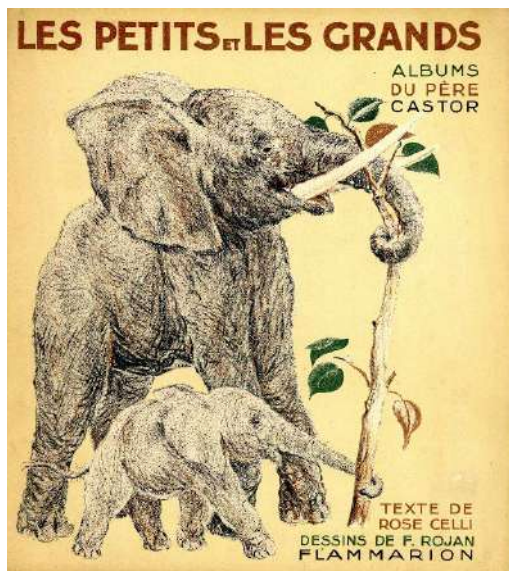
Ил. 35. Н. Парэн (Н.Г. Челпанова).
Марсель Эме «Сказки кота Мурлыки».
Ок. 1931



Ил. 36. Н. Парэн (Н.Г. Челпанова).
Марсель Эме «Сказки кота Мурлыки».
Ок. 1931



Ил. 37. А.Б. Серебряков. «Маленькие
истории тетушки Нен»



Ил. 38. Ф.С. Рожанковский (Рожан).
Роз Селли. «Маленькие и Большие». 1933



Ил. 39. А.А. ЭКСТЕР (1882– 1949).
 Франсуа Вийон. «Лэ или Малое
 завещание». Рукописная книга. © Р. Герра



Ил. 40. А.А. ЭКСТЕР (1882– 1949).
 Франсуа Вийон. «Лэ или Малое завещание».
 Рукописная книга. © Р. Герра



Ил. 41. Ф.С. Рожанковский.
 Беранже «Галантные песни» (CURIOSA). 1937



Ил. 42. Ф.С. Рожанковский.
 Беранже «Галантные песни» (CURIOSA). 1937

О. Владимир Ягелло Николай Васильевич Глоба и русская церковь Знамения
Божией Матери на бульваре Экзельманс в Париже



Ил. 1. Храм Знамения Божьей Матери на бульваре Экзельман. 2019.
Фото Т.Л. Астраханцевой

Т.Л. АСТРАХАНЦЕВА, К АТРИБУЦИИ НЕИЗВЕСТНОГО ЖЕНСКОГО ПОРТРЕТА
Р.О. ХИСАМУТДИНОВА, РАБОТЫ Н.В. ГЛОБЫ
К.А. ЭКОНОМОВ



Ил. 7. Б.Д. Григорьев. Мать и дитя. 1918.
Х., м. Международная арт-галерея «Эритаж», Москва



Ил. 4. Н.В. Глоба. Портрет Е.Г. Григорьевой. Ок. 1931.
К., м. Частная коллекция, Москва



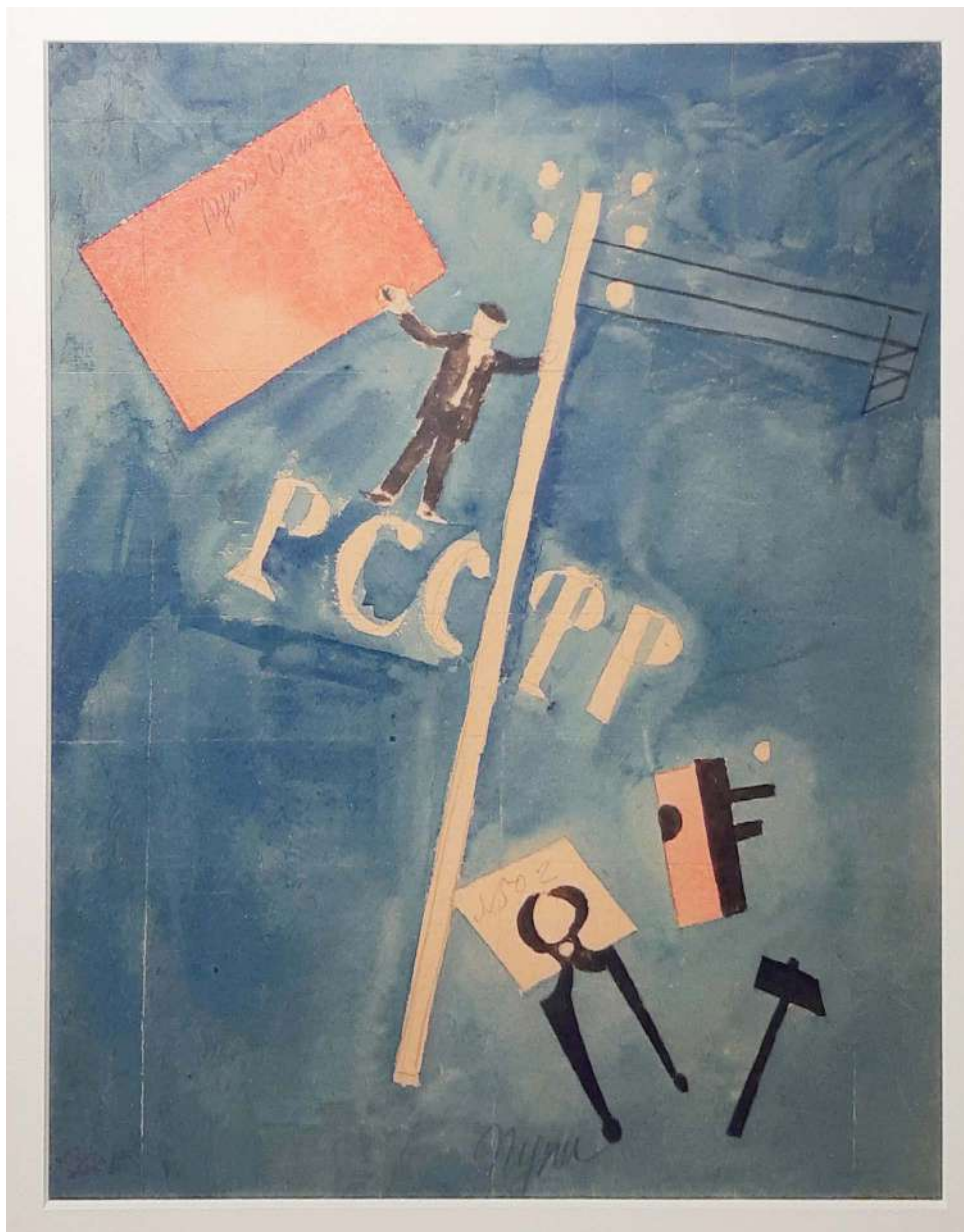
Ил. 8. Б.Д. Григорьев. Портрет дамы
в шляпе (Е.Г. Григорьева). 1931.
Холст, масло Частное собрание



Ил. 9. Н.В. Глоба. Пейзаж. Ок. 1931.
К., м. Частное собрание, Москва

О.В. МУРОМЦЕВА

ИВАН ПУНИ И ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
СООБЩЕСТВО В БЕРЛИНЕ В 1920-Е: ДИСКУССИЯ
О СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ



Ил. 1. И.А. Пуни. Эскиз праздничного оформления Петрограда. 1918.
Акварель, тушь. 43,5×35,5. ГРМ



Ил. 3. И.А. Пуни. Кубистический натюрморт. 1921–22. Картон, гуашь 60×48 см.
Коллекция И. и Т. Манашиеровых



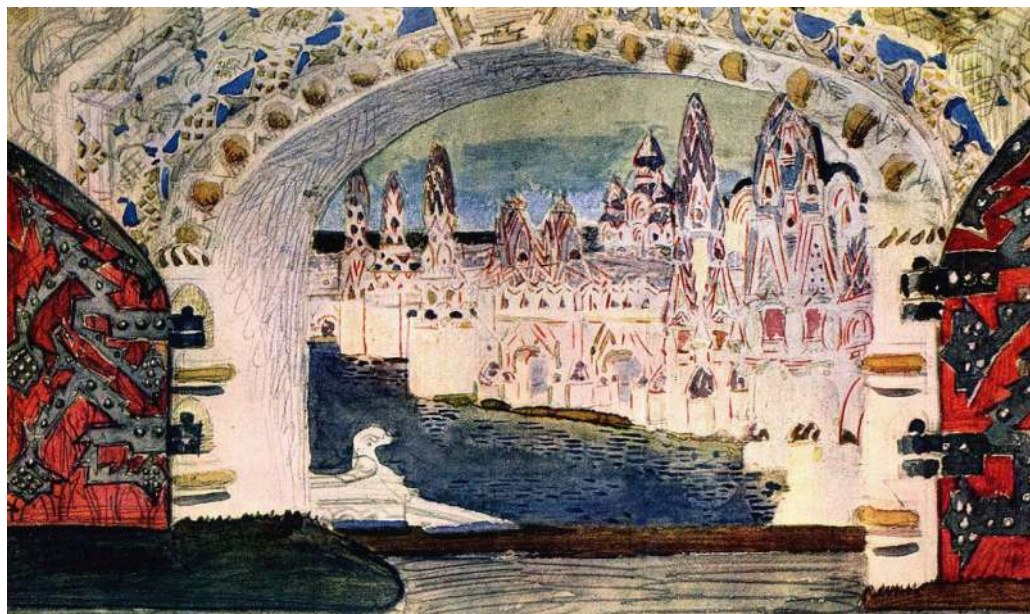
Ил. 5. КОМПОЗИЦИЯ (FÜR KURT SCHWITTERS), 1915. БУМАГА, ТУШЬ, АКВАРЕЛЬ. 42.4×33 СМ, ЧАСТНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ



Ил. 6. К.ШВИТЕРС. HEAVY RELIEF, 1945. ДЕРЕВЯННАЯ ПАНЕЛЬ, МАСЛО, ЦЕМЕНТ, КОЖА, ДЕРЕВО, ПЛАСТИК, КЛЕЙ. 54,2×45,5 СМ. ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ

А.В. Трощинская

Воспитанники Императорского Строгановского училища У. Боданинский и А. Абиев как основатели крымскотатарской художественно-промышленной школы в Крыму (1917 г.)



Ил. 6. М.А.Врубель. Город Леденец. Эскиз декораций к опере Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» для Русской частной оперы в Москве. 1900 г.
Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, Москва



Ил. 7. А.А. Головин. Хоромы княгини. Эскиз декораций к III действию оперы А.С. Даргомыжского «Русалка». 1900 г.
Музей Государственного академического Малого театра, Москва



Ил. 18. Кайма полотенца, вышитого золотой канителью и шерстью. Крым.
Начало XX в. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова



Ил. 19. Кайма полотенца с золотой вышивкой. Крым. XIX в.
Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова



Ил. 20. Ваза с выгравированными орнаментом и надписью «Ялта. 1935 г.»
Керамическая артель «Илери», Бахчисарай, Крым. 1935 г. Майолика, цветные глазури.
Частная коллекция, Москва



Ил. 21. Вазочка с выгравированными орнаментом и надписью «Крым. 1935 г.» Керамическая артель «Илери», Бахчисарай, Крым. 1935 г. Майолика, цветные глазури.
Частная коллекция, Москва



Ил. 22. Маркировка на дне вазочки.
Оттиснуто в тесте: «Илери».
Бахчисарай. 1935»

В 1929 году на базе Худпрома формируется омская группа Современных архитекторов (СА). Название группы, взятое по аналогии с московской Организацией Современных архитекторов (ОСА), свидетельствует о том, что ее представители идентифицировали себя с конструктивистами.

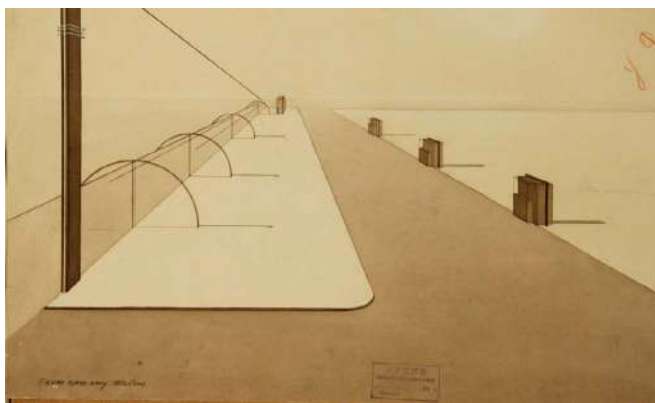
В организационную тройку СА входили три архитектора: Сергей Михайлович Игнатович, Александр Савватьевич Огородников и Петр Иванович Русинов. Деятельность группы выражалась в пропаганде принципов конструктивистской архитектуры с помощью публичных лекций и докладов. Кроме того, члены группы настаивали на необходимости внедрения идей конструктивизма в крупное строительство в Омске. Развивая идеи конструктивизма, С.М. Игнатович и П.И. Русинов создали и реализовали на практике ряд проектов жилых домов и зданий общественного назначения.

Сергей Михайлович Игнатович, выпускник Петербургского института гражданских инженеров, прибыл в Омск из Самарской губернии. Он заведовал архитектурным отделением и вел основные предметы технического цикла, в том числе проектирование. С.М. Игнатович считал практическую работу преподавателей в области строительства необходимым условием их педагогической деятельности.

По проектам этого архитектора в Омске построены Дом культуры железнодорожников, здание клиники ветеринарного института (совместно с П.И. Русиновым) и жилой дом для рабочих обозного завода на углу улиц Маяковского (бывшей Кузнечной) и пр. Маркса (совместно с П.И. Русиновым).

Петр Иванович Русинов (1897–1977) окончил архитектурное отделение Худпрома в 1925 году и остался в Омске. Он занимал должность техника-архитектора в Омском Госстройтресте и начал преподавать в Худпроме основы архитектуры. Его собственная практика в области строительства началась с конкурсного проекта клуба «Металлист», который получил первую премию и был осуществлен в 1928 году. Девиз проекта «Молот» отражал принадлежность клуба рабочим-металлистам и особенности его пространственно-планировочного решения. К сожалению, плохое качество строительства и позднейшие пристройки исказили замысел архитектора.

Потомственным инженера П.П. Голышева с Омском связывали годы учебы в Кадетском корпусе. Затем, после окончания Петербургской инженерной академии, он тринадцать лет проработал в Казани, откуда и прибыл в Омск по мобилизации в 1918 году. В 1929 году на ул. Красный Путь по его проекту была возведена центральная часть жилого дома для рабочих заводов сельскохозяйственного машиностроения (Сибметаллтреста). Человек деятельный, энергичный, влюбленный в инженерное дело, с прекрасным образованием и большим опытом практи-



Ил. 6. Бабин. Архитектурное отделение. 2 курс. Бумага, тушь, акварель. Из собрания ООМИИ имени М.А. Врубеля

ческой работы, Голышев вел в Худпроме курс строительного искусства, перспективы и технологии строительных материалов. Он не только передавал своим ученикам знания и опыт, но и заражал их своим энтузиазмом и ответственным отношением к делу.

Конструктивистское наследие в архитектуре Омска насчитывает семьдесят два здания, и в основном это результат деятельности преподавателей и выпускников Худпрома [6].

Уже со второй половины 1920-х гг. конструктивистская эстетика постепенно начинает подвергаться критике и нападкам со стороны чиновников от искусства, в том числе в провинции. В 1928 году в газете «Рабочий путь» все чаще появляются публикации критического характера, вызывающие у общественности сомнения в необходимости Худпрома. Лейтмотивом этих материалов была оценка его деятельности как «никчемного занятия», оторванного от жизни.

В октябре 1929 года были ликвидированы текстильное и полиграфическое отделения. В 1930 году Омский Худпром был расформирован, как и ВХУТЕИНЫ в Москве и Ленинграде. Архитектурное отделение объединили со строительным отделением Индустриально-строительного техникума, а живописно-графическое отделение перевели в Художественно-педагогический техникум. Студенты промышленных отделений были распределены по этим учебным заведениям.

За десять лет Омский Худпром подарил стране и городу талантливых художников и архитекторов, чье творчество определило, в частности, архитектурный облик Омска 1930-х – 1950-х гг. Это П.И. Русинов, С.М. Игнатович, Е.Н. Семенов, Е.А. Степанов, Г.А. Капустин. В этом списке мы видим одновременно и преподавателей, и выпускников Омского Худпрома.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Во Владивостоке, помимо преподавания, А.Н. Клементьев стал одним из организаторов Литературно-художественного общества Дальнего Востока и художественного отдела местного музея. В 1931 году под угрозой ареста он нелегально перебрался в Харбин.
2. Сохранились воспоминания о С.Я. Фельдмане выпускника Омского Худпрома Б.М. Надёжина, который в 1965 г. вместе с инженером В.М. Иодзевичем спроектировал мост через Волгу в Саратове.
3. Хранится в Омском областном музее изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. Художник неизвестен.
4. Переписка А.Н. Гуменюк с Б.М. Надёжиным. Москва–Омск, 1994.
5. Коллекция была передана в 1992 году в Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля сыном С.А. Пахотина.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. 18 декабря. Постановление СНК о Московских высших государственных художественно-технических мастерских // Электронная библиотека исторических документов / Российской историческое общество. URL: <http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/12791-18-dekabrya-postanovlenie-snk-o-moskovskih-vysshih-gosudarstvennyh-hudozhestvenno-tehnicheskikh-masterskih> (дата обращения: 18.04.2020).
2. Гуменюк А.Н. «Посылаю о Худпроме...»: учителя, ученики и «врубелевский Пан» // Experiment / Эксперимент: журнал русской культуры. 2009. Т. 15. С. 82–87.

3. *Девятьярова И.Г.* Сибирские страницы в биографиях деятелей искусства Поволжья периода Гражданской войны. 1918–1921 годы // Сборник научных трудов Омского музея изобразительных искусств им. М.А. Врубеля / Мин. Культуры Омской обл.; ООМИИ им. М. А. Врубеля; науч. ред. Ф. М. Буреева. – Омск, 2016. С. 9–16.
4. *Девятьярова И.Г.* Художественная жизнь Омска XIX – первой четверти XX века. – Омск, 2000. 144 с.
5. Клементьев Алексей Николаевич // Искусство и архитектура русского Зарубежья / Фонд им. Д.С. Лихачева. URL: <https://arttr.rg.ru/1804784260.html> (дата обращения: 26.04.2020).
6. Конструктивизм в архитектуре – область Омская. URL: https://prawdom.ru/k_style.php?d=konstruktivizm_set.php&t=99 (дата обращения: 26.04.2020).
7. *Мысливцева Г.Ю.* Принцип единого искусства в Сибирском художественно-промышленном техникуме им. М.А. Врубеля // Сборник научных трудов Омского музея изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. – Омск, 1997. – С. 131–138.
8. *Спирина И.В.* Преподаватели Худпрома (В.В. Барышевцев, А.М. Монбланов, К.П. Трофимов) // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея. 2002. № 9. С. 214–217.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫЕ МАСТЕРСКИЕ И УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ СОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ: ХУДОЖЕСТВЕННО-РЕМЕСЛЕННОЕ УЧИЛИЩЕ ПРИ ПЕРВОМАЙСКОМ ФАРФОРОВОМ ЗАВОДЕ (1945–1956)

Художественно-промышленное образование в России закладывает свои основы в XIX веке, наиболее значительными школами становятся учебные заведения С.Г. Строганова и А.Л. Штиглица, Петербургская школа Общества поощрения художеств. С развитием российской художественной промышленности растёт и количество учебных центров. В начале XX века открываются училища в Пскове, Новгороде, Арзамасе, Таганроге, Воронеже, Одессе. Широкую известность имели Абрамцевская кустарная школа, мастерская в Талашкине. Большинство этих учебных заведений продолжило свою деятельность в советское время. Особые заслуги в развитии системы художественного образования и подготовке художников-керамистов принадлежали ВХУТЕМАСу (1920–1928), ВХУТЕИНу (1928–1930), МИПИДИ (1944–1952). В 1920-е –1930-е годы при многих фарфоровых предприятиях создавались свои школы мастерства: Речицкая художественно-ремесленная мастерская, Гжельская керамическая школа (позже силикатно-керамический техникум), Дулёвский художественно-керамический техникум.

Массовое производство фарфоровых изделий предполагает множество различных операций, среди которых важную роль играет придание сосудам той или иной формы исполнителями – формовщиками, декорирование её мастерами росписи по фарфору. На Первомайской фарфоровой фабрике пополнение таких квалифицированных кадров осуществлялось за счёт школы фабрично-заводского ученичества (ФЗУ), начавшей свою работу 1 октября 1923 года, готовившей в основном формовщиков и «живописцев по фарфору»¹. С 1923 по 1928 год одним из преподавателей этой школы был выпускник Петербургского училища А.Л. Штиглица – Петухов Николай Васильевич (псевдоним – Гордей Васильевич Лесовик (15.07.1895–22.02.1943)), он вел курсы материаловедения, технологии керамики и истории искусства.

Послевоенное восстановление фарфоро-фаянсовой промышленности потребовало притока новых квалифицированных рабочих, способных выполнять разнообразные трудоемкие художественные операции, тиражировать в серии авторские изделия. В соответствии с постановлением СНК СССР от 5 февраля 1945 года № 256 «О подготовке кадров для художественной промышленности и художественно-отделочных работ» было организовано 11 художественно-ремесленных училищ на базе предприятий местной промышленности РСФСР. Среди них



Ил. 1. Группа выпускников первого набора Художественно-ремесленного училища при Первомайском заводе (1948). В центре художник-педагог В.А. Баталов

Дулёвский, Дмитровский, Первомайский фарфоровые заводы (далее ПФЗ), Конаковский фаянсовый завод им. Калинина и завод «Пролетарий».

Первые группы учащихся Художественно-ремесленного училища в поселке Песочное Ярославской области (ХРУ № 6) были набраны в сентябре 1945 года. В объяснительной записке к программе обучения указывалось: «Подготовка в художественно-ремесленных училищах специалистов должна носить универсальный характер и быть достаточной для успешной работы выпускников на любом предприятии, где применяется труд рабочих данной профессии и специальности». Программа была рассчитана на три года (более 3600 часов). Учебный план включал общеобразовательные и профильные дисциплины (общую и специальную технологию производства). В практическом курсе были занятия по моделированию, лепке, основам композиции, рисунку, живописи и черчению. Теоретические занятия включали историю искусств, основы цветоведения, композиции, виды орнаментов. По часам отводилось на общую технологию – 148, спец. технологию – 352, рисунок и живопись – 464, композицию и лепку – 304, историю искусств – 256, историю СССР – 344 часа в год [6, с. 276]. К концу обучения учащиеся осваивали такие операции, как формовка фасонных изделий с приставными деталями сложной конфигурации, выполнение многокрасочных рисунков пером и кистью, облагороженных золотом, сложные композиции «по белому» и «в крытые», при-

держиваясь технологической последовательности. Среди педагогов ХРУ № 6 в разные годы были художники заводской художественной лаборатории: И.И. Гончаренко и Д.Э. Ключвант (руководили практикой), Б.Л. Дыба, В.В. Капустин, М.В. Кухарев, П.В. Протасов, С.В. Суханов, а также живописцы – практики, имевшие огромный опыт работы. Огромное влияние на учащихся оказал талантливый художник – педагог Василий Алексеевич Баталов (30.12.1889 (11.01.1890) – 1971). До приезда в п. Песочное он учился в Училище б. Штиглица в Петербурге (1908–1909), Одесском художественном училище (1909–1912), в Королевской Академии художеств в г. Мюнхене (1911–1913). Работал художником-педагогом во Владивостоке, Верхотурье и Нижнем Тагиле (1915–1932) [5; 11]. В 1933–1940 годы преподавал в Пермском художественном техникуме, в 1946–1953 годы в училище при Первомайском заводе (илл. 1).

Многие ремесленники обрели в училище и в поселке Песочное родной дом, поскольку большая часть из них были сироты, воспитанники детских домов, дети, эвакуированные из блокадного Ленинграда

Проблемы, возникавшие при обучении, и образцы работ учащихся рассматривались на коллегии при Министерстве местной промышленности и Художественном совете при Главфарфоре ММП с участием академика А.В. Филиппова и профессора А.Б. Салтыкова, в присутствии представителей ХРУ № 6. Лучшие изделия экспонировались на Всесоюзной выставке ремесленных училищ и школ ФЗО в Москве.

Согласно приказу начальника Главного управления трудовых резервов при Совете министров СССР от 19 декабря 1956 года № 470 Художественно-ремесленное училище №6 было ликвидировано.

С 1948 по 1956 год в ХРУ № 6 было подготовлено 718 специалистов, из них живописцев по фарфору – 309, формовщиков – 334, живописцев-штамповщиков – 25, отводчиков – 50. Из 9 выпусков на Первомайский завод было направлено 674 выпускника 4–7 разрядов [1; 2]. В живописном цехе, а затем в художественной лаборатории успешно работали, создавали свои авторские изделия, участвовали в выставках художники: Е.В. Галахова, Л.Д. Корнева, Е.Е. Никифоров, А.Н. Чистяков, мастерами производственного обучения стали В.В. Астафьев, М.А. Грамагин, В.Д. Дубовиков, В.А. Степанов (илл. 2–3).

Много сделал для развития Первомайского завода Павел Фёдорович Жук (1928 – 1991), который после окончания ХРУ № 6 в 1948 году стал живописцем и мастером производственного обучения. Получив высшее образование по специальности инженер-технолог, с октября 1961 года он работал начальником технического отдела ПФЗ, совместно с конструкторами и технологами активно занимался ра-



Илл. 2. Группа учащихся юношей Художественно-ремесленного училища при Первомайском заводе. В центре мастер производственного обучения П.А. Денисов

ционализацией производства², проводил большую работу по внедрению нового оборудования, разработал несколько авторских форм фарфоровых изделий. П.Ф. Жук был награжден орденом «Трудового Красного знамени», ему присвоено звание «Заслуженный работник текстильной и легкой промышленности».



Ил. 3. Группа учащихся девушек Художественно-ремесленного училища при Первомайском заводе. В центре мастер производственного обучения А.И. Вошкина

Из 718 выпускников 44 молодых специалиста были направлены на различные предприятия отрасли. В 1948 году на

Рижский фарфоровый завод был отправлен 1 выпускник, на Ленинградский фарфоровый завод – 1; в 1950 году на завод «Пролетарий» – 1 формовщик; в 1954 году на Рыбинский керамический завод (д. Аксёново, Рыбинского р-на) – 10 живописцев, на завод «Красный фарфорист» – 12; в 1955 году на Хайтинский фарфоровый завод (Иркутская обл.) – 9 живописцев, на завод «Пролетарий» (Новгородская обл.) – 6 формовщиков, на Кузьевский фарфоровый завод (Московская обл.) – 1 живописец, на Бишкильский фарфоровый завод (Челябинская обл.) – 3 живописца [2], несколько человек приехало на Южноуральский фарфоровый завод [12]. Выпускники знали все тонкости фарфорового производства, были способны не только механически копировать образцы, но и создавать собственные неповторимые изделия. Известными художниками стали А.А. Егоров, Н.А. Куландин, А.Г. Плотников, А.Л. Панова. Некоторые выпускники продолжили обучение в вузах.

Егоров Алексей Алексеевич (1931–1992) – художник-керамист, реставратор храмов, член Союза художников России. Учился в ХРУ № 6 при ПФЗ. Жил в Ярославле, участвовал в различных выставках, выполнял плакетки и панно с различными рельефными композициями, фигурные штофы, вазы, другие предметы из керамики, экспериментировал с рецептами эмалей, глазурей и поливы. Окончил курсы при Академии архитектуры в Москве. В 1970-е–1980-е годы он заведовал керамическим цехом Ярославской специальной научно-реставрационной производственной мастерской (ЯСНРПМ) [13].

Куландин Николай Александрович (1930–2003) – художник, член Союза художников России (с 1975 года), учился в ХРУ №6 при ПФЗ, работал в экспериментальной группе фабрики «Ростовская финифть», лауреат Государственной премии РСФСР им. И.Е. Репина (1982), заслуженный художник России (1999) [8].

Плотников Александр Георгиевич (1936 г.р.) – художник, член Союза художников России, Заслуженный работник культуры РФ (1994). Учился в ХРУ № 6 при ПФЗ, закончил художественно-графический факультет Краснодарского педагогического института, с 1965 года он преподаватель, а затем директор Вятского художественного училища им. А.А. Рылова (1986–2011) [9].

Панова Анна Лейбовна (1934 г.р.) – художник, окончила ХРУ № 6 при ПФЗ, пять лет работала живописец по фарфору в Песочном. В 1962 году как опытный специалист перевелась на Южноуральский фарфоровый завод художником-исполнителем, где вскоре стала главным художником этого предприятия [12].

В середине XX века были заложены основы для развития Первомайского завода в 1960-е – 1980-е годы: это инновационный профессионализм приглашённых художников и опора на традиции старых мастеров-практиков, воспитавших плеяду новых работников предприятия сначала в школе ФЗУ (ФЗО), затем на базе своего Художественно-ремесленного училища. С 1950-х годов выпускники ХРУ составляли уже значительную часть квалифицированных кадров, что позволило предприятию долгое время сохранять высокую культуру производства, с большой долей ручной росписи. Наиболее талантливые выпускники вошли в состав художественной лаборатории, не только как копировщики и исполнители, но и как разработчики собственных, авторских произведений (илл. 4–6).

О влиянии художника на формирование облика массовой продукции советских фарфоровых предприятий Р.Р. Мусина пишет: «Искусство, предлагаемое в тиражированном виде широкому покупателю, в своей основе было уникальным, базировавшемся на самобытном творчестве грамотного, профессионального художника, высокой идейности его предложений, связанных с общегосударственной политикой в области культуры» [4, с. 259]. На формирование и развитие узнаваемого «первомайского стиля» опосредованно влияли различные художественные «школы» через твор-



Илл. 4. выпускник Художественно-ремесленного училища М.А. Грамагин в живописном цехе Первомайского завода (1950-е гг.)



Илл. 5. Выпускница Художественно-ремесленного училища Р.П. Игнатъева в живописном цехе Первомайского завода (1950-е гг.)



Илл. 6. В художественной лаборатории Первомайского завода (конец 1940-х – начало 1950-х гг.). Рыбинский музей. РБМ-23844

чество отдельных мастеров. В посёлке Песочное работали художники, получившие совершенно различное образование. Среди незаурядных художников-педагогов следует назвать Г.В. Лесовика и В.А. Баталова, связанных с училищем А.Л. Штиглица. С конца 1930-х годов на заводе трудилось несколько выпускников отделения керамики Одесского государственного художественного училища (И.И. Гончаренко, Д.Э. Ключгант [7], М.Ф. Паламарчук, М.В. Кухарев, Л.М. Горбунова). Ведущие художники – Г.Н. Леонтьева и Ю.Н. Горбунов – учились в разное время в Московском институте прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ); Н.Н. Ораевский и Н.И. Исакова – в Ленинградском художественном училище (ЛХУ). Гжельский художественно-промышленный колледж закончили мастера росписи по фарфору – Е.А. Пушкина, С.А. Махина, Абрамцевское художественно-промышленное училище – О.А. Симонова, И.В. Вискова, Московское художественно-промышленное училище (Строгановское) – В.М. Ермолаев. Их творчество отчетливо выявляет значительную роль профессионального образования в художественной промышленности.

ПРИМЕЧАНИЕ:

1. Здесь и далее термин «живописец» употребляется так же, как в используемых архивных документах, следует понимать, как «художник» – мастер, свободно владеющий приёмами росписи по керамике, способный выполнять самостоятельные художественные работы.
2. Изобретатель Жук Павел Фёдорович является автором следующих патентов: патент 1136941. Способ формования изделий тонкой керамики и устройство для его осуществления. 1985 год. // Федеральный институт промышленной собственности, отделение ВПТБ.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Рыбинский филиал Государственного архива Ярославской области (РБФ ГАЯО). Фонд: Р-882 (1945–1957 гг.).
2. Рыбинский филиал Государственного архива Ярославской области (РБФ ГАЯО). Фонд: Р-1084.
3. Астраханцева Т.А. Художественное образование на промысле. Исторический опыт России и проблемы современности / Т.Л. Астраханцева // Народное искусство России. Традиция и современность. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Сборник. – Вологда. 2008. С. 41–50.
4. Галкина Е., Мусина Р.Р. Кузнецовы. Династия и семейное дело. – Москва, 2005.
5. Казаринова Н.В. Баталов Василий Алексеевич // Пермский край: Энциклопедия. <http://enc.permculture.ru/showObject.do?object=1804203110&idParentObject=1804203101> (дата обращения 18.07.2018).
6. Коновалова Н.Е. К истории Художественно-ремесленного училища № 6 при Первомайском фарфоровом заводе / Н.Е. Коновалова // История и культура Ростовской земли. 2018. Материалы XXVIII научной конференции. – Ростов, 2019. – С. 274–283.
7. Коновалова Н.Е. Работа художников И.И. Гончаренко и Д.Э. Ключгант на Первомайском фарфоровом заводе (1938–1950) / Н.Е. Коновалова // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – РГХПУ, 2018. № 2. Часть 1. 264 с. – С. 215–227. https://mghpu.ru/images/content/наука_vestnik/Sbornik_2-1-2018_light_new.pdf
8. Пак В.Ф. Собрание финифти XX века в коллекции ЯИАХМЗ / В.Ф. Пак // Сообщения Ростовского музея. Вып. XVII. Ростов, 2008. – С. 337–357.

9. Плотников Александр Георгиевич. Воспоминания. Рисунок. Акварель. Живопись / А.Г. Плотников; Вятское художественное училище им. А.А. Рылова. – Вятка, 2006 (Киров: Дом печати – Вятка). 30 с., [33] л., ил.
10. Прантенко Н.А. Василий Баталов – первый приморский художник-педагог / Н.А. Прантенко // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2011, №1. С. 25–27. <https://cyberleninka.ru/article/v/vasiliy-batalov-pervyyu-primorskiy-hudozhnik-pedagog> (дата обращения 12. 05. 2015).
11. Русская художественная керамика. VIII–XXI века. Иллюстрированная энциклопедия / автор-сост., науч. ред. М.А. Некрасова. – Москва: Academia, 2017.
12. Шабалина Н.М. Фарфоровое производство на Южном Урале второй половины XX века / Н.М. Шабалина // Вестник ЮУрГУ, №8 (184), 2010. Серия «Социально-гуманитарные науки», выпуск 14. С. 91. <http://cyberleninka.ru/article/n/farforovoe-proizvodstvo-na-yuzhnom-urale-vtoroy-pолоviny-xxveka#ixzz4XjpLI5KH> (дата обращения: 04.02.2017).
13. Ярославский музей-заповедник приглашает на выставку «Волшебник из Ярославля» // <http://www.yarregion.ru/depts/dcul/tmpPages/oneevent.aspx?eventID=2003> (дата обращения 28.06.2018).

К ИСТОРИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ МАСТЕРСТВУ ЖИВОПИСИ ПО ЭМАЛИ В РОСТОВЕ ВЕЛИКОМ

Вопрос о профессиональном обучении финифти в Ростове Великом на всем протяжении существования промысла поднимается впервые.

Появление финифти в городе было обусловлено потребностями Архиерейского дома [3; 4, с. 81; 5, с. 77]. Путь освоения новой сложной техники начинался с визуального знакомства с живописными эмалями Украины и Москвы [19, с. 98]. Искусством эмалевой миниатюры первыми в Ростове овладели архиерейские служители, в том числе и священники. На малороссийские пути проникновения эмальерного мастерства в Ростов указывают исследования А.Е. Виденеевой и Л.А. Шитовой [3–5; 19–20].

А.Е. Виденеева привлекла документальные источники и назвала конкретные имена, раскрывая некоторые аспекты обучения ростовцев финифти, например, она пишет: «... я могу утверждать, что в начале 1760-х гг. к обучению Н. Лужникова были причастны малороссийский живописец Лаврентий Неленовский и Троице-Сергиевский иеродиакон Климент» [3, с. 142, сн. 5]. Кроме того автор указывает, что в 1760-е годы в Ростовском Архиерейском доме работали и местные, и приезжие мастера. Последним платили более высокую плату в зависимости от «уровня мастерства и степени значимости иконописца...» [3, с. 122, 123]. В той же публикации А.Е. Виденеева, рассматривая практику обучения ростовских художников в начале XIX века, указывает, что «служительских детей в достаточно раннем возрасте зачисляли в штат и отдавали в обучение, выплачивая при этом половину жалованья. По истечении нескольких лет архиерейский дом получал молодых, полных сил мастеров, овладевших всеми секретами какого-либо мастерства» [3, с. 126].

Об обучении ростовцев искусству финифти писала также Л.А. Шитова, указывая, что в 1763 г. иеродиакон Троице-Сергиевой лавры Климент Николаев прибыл в Ростов для обучения иконописцев архиерейского дома искусству живописи «через огонь» [20, с. 108].

Мастерство распространялось в городе путем индивидуального наставничества. В документах Ремесленной управы города Ростова сохранились договора, по которым мастера финифти брали учеников, а вскоре искусство финифти стало развиваться в целом как иконописный промысел [2].

Известно, что уже в первой половине XIX века Ростов снабжал живописными эмалевыми образками крупные русские монастыри – Троице-Сергиеву [20, с. 110] и Киево-Печерскую лавры [13, с. 312], а к концу этого века не только всю Россию, но и Грецию.

В 1810-х годах в городе зарождаются крепкие семейные династии художников-эмальеров [16, с. 86; 18]. Расцвет ростовской финифти первой половины XIX века был обусловлен великолепным владением финифтяниками сложной техникой живописи по эмали с ее послойностью письма, закрепленной обжигом, смягченными светотеневыми градациями, плавно перетекающими объемами, световоздушной перспективой, глубиной и звучностью красок. Миниатюристы успешно достигали на эмали живоподобия ликов и передачи световоздушного пространства.

Художников Ростова Великого XIX века отличало мастерское владение техникой миниатюры на эмали и секретами составления красок [17, с. 1]. Недаром лучшие из них по праву считали себя не ремесленниками, но художниками, отказываясь на этом основании вступать в Ремесленную управу. Их мастерство было подтверждено Императорской Академией художеств. Например, Николай Алексеевич Лазарев в 1851 году [6, с. 359] и Николай Андреевич Сальников в 1855 году были удостоены звания свободного художника. Их миниатюрные портреты на эмали являются раритетами Государственной Третьяковской галереи и Государственного исторического музея.

Финифть конца XIX – начала XX века неоднородна по своему художественному качеству: с одной стороны, высокий художественный и технический уровень произведений, а с другой – примитив [17, с. 13].

Еще в конце XIX века передовая общественность города озаботилась ситуацией упадка художественного качества ростовского финифтяного промысла и угрозой его дальнейшего существования. В 1898 году по инициативе почетного члена совета Ростовского музея церковных древностей художника-передвижника В.В. Верещагина при музее была организована школа рисования, иконописи, резьбы и позолоты по дереву [8; с. 43]. В 1904 году в программу преподавания была введена живопись по финифти. Занятия проводились по воскресениям и праздникам. В 1912 году в Ростове открылась Учебно-показательная финифтяная школа (далее – УПФШ), художественной частью которой в 1914–1917 годы руководил известный график член петербургского художественного объединения «Мир искусства» Сергей Васильевич Чехонин. С творческим жаром и присущей его натуре скрупулезностью, Сергей Васильевич обратился к изучению комплекса проблем ростовской финифти. Он указал на недостатки в технологии (связанные с дороговизной материалов) и создал целый ряд эскизов специально для ростовских мастеров. При этом он не настаивал на точном воспроизведении их, но призывал учеников работать творчески. Петербургский художник привил ростовцам любовь к тонким, каллиграфично начерченным цветам, гирляндам на белом фоне эмали, что проявилось в их работах не только второй половины 1910-х годов, но и последующих двух десятилетий.

После революционного переворота 1917 года мастерство живописной миниатюры на эмали как отголосок «буржуазного» искусства едва не погибло [11, с. 186; 14, с. 43; 15, с. 214]. Александр Алексеевич Назаров в этот сложный переломный период в истории промысла передавал свое мастерство молодому поколению, неизменно обучая профессиональному мастерству финифти в специальных школах Ростова с 1904–1941 годы [11, с. 192, прим. 12].

С 1919 года школой заведовал выпускник Высшего Императорского Строгановского училища в Москве, член Московского общества любителей художеств Александр Иванович Звонилкин. Он привнес в деятельность УПФШ новшества, полученные им во время обучения в столице. Система преподавания и художественные приоритеты Строгановки тогда оставались за русским стилем в его опоре на древнерусские и византийские традиции. В произведениях УПФШ заметно изменилась стилистика. На смену стремлению к утонченности и изысканности пришли пышные сочные орнаментальные композиции на сплошных темных коричневых и синих фонах. Изменилась и система формообразования предметов – от цельно-эмалированных – к накладным на грани пластинам. Из отдельных предметов теперь составлялись целые настольные комплексы, куда могли входить чернильницы, ножи для разрезания бумаги, пресс-папье и рамочки для фотографий.

Школа участвовала в Первой сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке СССР в октябре 1923 года и была отмечена дипломом, а руководитель – дипломом признательности за восстановление «умиравшего промысла».

В 1924 году организация деятельности школы несколько видоизменилась, сменились и официальное название (Художественная финифтяная ювелирная школа), и устав, но совокупность ряда проблем и отсутствие должного финансирования привели к ее закрытию в 1931 году.

Следующей была Ростовская художественная финифтяная профтехшкола, которая существовала в 1938–1941 годы. К вопросу ее организации под руководством специалистов Института художественной промышленности (Москва) подошли весьма серьезно. Программа обучения получила положительную оценку экспертов института В. Воронова и Е. Теляковского. [10, с. 292] После Великой Отечественной войны 1941–1945 годов Ростовскую художественную финифтяную профтехшколу вновь открыть не удалось.

Отсутствие школы впоследствии сказывалось на передаче профессионального мастерства. В 1960-е годы промысел начинает пополняться грамотными художниками – выпускниками Московского художественно-промышленного училища им. М.И. Калинина, Федоскинской и Холуйской школ миниатюрной живописи. Различие школ способствовало тому, что « у одного в росписи по эмали проявляются ковровые традиции, у другого ...перекликаются с лаковой миниатюрой и не мудрено, потому что допустим в Федоскинском училище учащиеся смотрят и постигают историю развития лакового дела и конечно легко воспринимают темы и приемы лаковой миниатюры, что совсем нежелательно», как считает местный художник Т.С. Михайленко [9, с. 113] для развития собственных традиций промысла.

Среди других учебных заведений, которые оканчивали ростовские мастера, Федоскинская школа миниатюрной живописи (далее ФШМЖ) занимает особое место. В те годы осуществлялась довольно эффективная связь фабрики «Ростовская финифть» с ФШМЖ, согласовывались потребности фабрики с очередностью набора студентов (ежегодно или один раз в два года). Представители фабрики ездили в училище, присутствовали на вступительных экзаменах и защитах дипломов. В музее фабрики «Ростовская финифть» устраивались выставки работ учеников ФШМЖ. Кроме этого, фабрика непосредственно направляла своих стипендиатов на учебу и предоставляла возможность школьникам проходить занятия по профессиональной ориентации в своих мастерских.

Но, несмотря на то, что федоскинское образование, хотя и было наиболее приближено к нуждам ростовского промысла, оно имело и недостатки, которые отмечали специалисты, в частности С.И. Масленицын [7] и Т.А. Агафонова [1]. Говоря о сюжетной живописи по эмали, Т.А. Агафонова указывала на ее зависимость от лаковой миниатюры. «Это происходит отчасти от самой системы обучения мастеров в Федоскинской художественной школе... Поэтому представляется необходимым открыть в Ростове Ярославском специализированную школу, где бы обучали финифтяному делу, прививали традиционные навыки именно местного искусства» [1, с. 178].

Молодые мастера, вращаясь среди художников иного промысла, постигали и иные приемы, подчас механически перенося их на финифть. По пришествию на фабрику, они вынуждены были перестраиваться, так как, ясно ощущали необходимость поиска своего стиля, соответствующего традиции промысла финифти. Они учились на местной дореволюционной миниатюре, как отмечал Александр Алексеевич Хаунов, известный впоследствии художник, выпускник первого набора отделения ростовской миниатюры ФШМЖ.

Художник следующего поколения Лариса Владимировна Смирнова вспоминала: «в Федоскино нас не учили всем производственным тонкостям, но закладывали профессиональный фундамент. Мы много ездили на выставки, смотрели. Москва была рядом, но впоследствии остро сказывался отрыв от промысла, дальность расстояния. Мы только на третьем курсе приехали сюда и увидели что такое финифть, какие здесь люди, а до того представления были весьма расплывчатые. Хотя наш преподаватель Александр Антонович Парфенов много давал знаний по материалу, позволял экспериментировать с пластинками, раскрывал массу секретов красок, но, тем не менее, это было далеко от живого промысла. Обучение должно быть на месте», считали художники, потому что молодой мастер, прошедший близкую, родственную, но не ростовскую школу, непременно должен был приспособливаться, а период адаптации молодого художника иногда проходил довольно долго. Таким образом, существовал значительный разрыв живого промысла и школы.

К началу XXI века после окончания ростовского отделения ФШМЖ в Ростов приехало около шестидесяти выпускников, из них только одна треть работала на фабрике, остальные кто где. В существующих на сегодняшний день четырех крупных мастерских работают как выпускники ФШМЖ, так и те, которые учились «изпод руки». Это выпускники местной художественной школы и те, кто научился писать на эмали путем штудирования копий. Вопрос о создании школы возникал за последние десятилетия неоднократно, но так и остался по сей день открытым.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Агафонова Т.А. Современная ростовская финифть // Творческие проблемы современных народных художественных промыслов. – Л. 1981.
2. Борисова В.И. Ростовская финифть времени становления промысла (последняя четверть XVIII – первая четверть XIX века). К вопросу об эволюции стиля и жанра // Народное искусство. Материалы и исследования. – СПб., 2004. Вып. I.
3. Виденева А.Е. О ростовских художниках второй половины XVIII – начала XIX века // Сообщения ростовского музея. – Ростов, 1998. Вып. IX.
4. Виденева А.Е. О ранней ростовской финифти // Русская провинция и мировая культура. II межвузовская научная конференция. – Ярославль, 1998.

5. Виденева А.Е. Ростовский Архиерейский дом и система епархиального управления в России XVIII века. – М., 2004.
6. Колбасова Т.В. Об авторе миниатюрных портретов К.М. и С.Б.Полторацких (ГИМ) Н.А. Лазареве (Материалы к словарю ростовских художников) // История и культура Ростовской земли 2009. – Ростов, 2010.
7. Масленицын С.И. Проблемы ростовской финифти / Искусство, 1976, № 11.
8. Мельник Л.Ю. К истории финифтяных школ в Ростове Великом // Сообщения Ростовского музея. – Ростов, 1992. Вып. 3.
9. Михайленко Т.С. Доклад на конференции «70 лет советской ростовской финифти». Ростов, 1988. Машинопись. Архив ГМЗРК. А-1303.
10. Пак В.Ф. К вопросу об организации Ростовской художественной финифтяной профтехшколы // История и культура Ростовской земли 2017. – Ростов, 2018.
11. Пак В.Ф. К проблеме творчества ростовского мастера росписи по эмали А.А. Назарова // История и культура ростовской земли 1996. – Ростов, 1997.
12. Пак В.Ф. Новые сведения о финифтянике Владимире Николаевиче Горском // Страницы минувшего. VI Тихомировские краеведческие чтения. – Ярославль, 1997.
13. Пак В.Ф. О сортах и качестве ростовской иконы на эмали конца 1830-1840 годов: по материала поставяемой И.И. Шапошниковым финифти в Киево-Печерскую Лавру // Православие и священная государственность. Материалы XXI Российской научной конференции. – Можайск, 2014. Вып. XXI.
14. Пак В.Ф. Ростовская финифть на пороге XXI века // Художник. № 2. 2001.
15. Пак В.Ф. Тема ростовских святых в современной живописи по эмали. К постановке проблемы. // История и культура ростовской земли 2000. – Ростов, 2001.
16. Титов А.А. Подробный отчет о ростовской выставке 1880 года. Очерк живописи по финифти в Ростове. Ярославль, 1880. 107 с.
17. Титов А.А. Финифтяники в городе Ростове Ярославской губернии (с предисловием Н.П. Кондакова). Б.м. 1901. 14 с.
18. Федорова М.М. Династия ростовских мастеров-эмальеров Шапошниковых в XIX в. // История и культура Ростовской земли 2005. – Ростов, 2006.
19. Шитова Л.А. К истории ростовской эмали XVIII–XIX вв. // Древнерусское и народное искусство. Сообщения Загорского музея-заповедника. – М, 1990.
20. Шитова Л.А. О взаимосвязи финифтяного промысла Троице-Сергиевой лавры и Ростова // История и культура Ростовской земли 1997. – Ростов, 1998.

РОЛЬ ИНСТИТУЦИОНАЛИЗАЦИИ В РАЗВИТИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫХ ЦЕНТРОВ УРАЛА

В различных исторические периоды развитию искусств сопутствует процесс формирования организационных форм, способных упорядочить и преобразовать художественную деятельность. Институционализация способствует воспроизводству не только материальных, но и духовных ценностей. В России до революции научно-коммуникативную роль выполняли специализированные сообщества различной направленности (исторические, археологические, географические, этнографические общества и комиссии, краеведческие организации, образовательные институты). На Урале важную роль в изучении и сохранении традиционных художественных центров сыграло Уральское общество любителей естествознания (УОЛЕ, 1870–1929), идейным организатором и учредителем которого был общественный деятель и ученый-краевед О.Е. Клер. По примеру Московского общества любителей естествознания уральская научная общественная организация вела разностороннюю деятельность, проводила не только исследования, но и собирала экспонаты и целенаправленно комплектовала музейные коллекции, издавала собственный журнал – «Записки УОЛЕ» (с 1873 по 1927 год вышли 106 выпусков журнала) [3]. В 1919 году при УОЛЕ была открыта комиссия по охране научных и художественных ценностей с целью создания в перспективе музея. Крупный общественный институт, каким представляло собой Уральское общество любителей естествознания, заложил фундамент, на котором позднее были смоделированы уже государственные социальные институты, такие как картинная галерея, краеведческий музей, библиотеки, мемориальные музеи уральских литераторов (например, в 1925 году в Екатеринбурге был создан литературный музей по изучению жизни и творчества Д.Н. Мамина-Сибиряка), – находящиеся в крупных городах уральского региона: Екатеринбург, Пермь, Челябинск. УОЛЕ имело широкие научные связи не только в стране, но и постоянно выходило на международные контакты.

Своеобразной формой общественной институции можно рассматривать организацию и проведение выставок. Значение для Урала и России в целом имела Сибирско-Уральская научно-промышленная выставка, организованная Уральским обществом любителей естествознания в 1887 году в городе Екатеринбург. Один из разделов экспозиции был посвящен фабричной и ремесленной промышленно-

сти, где также представлялись различные виды традиционных художественных ремесел и производств. Южный Урал представил на выставку изделия Кыштымских горных заводов (чугунной литье и железо), Нязепетровского завода (сундучные замки), Шадринских колоколотейных мастерских, Челябинского предприятия по добыче высококачественных огнеупорных глин, зауральских ткачих и кружевниц Шадринского уезда (сс. Масляное, Бродоколмак, Усть-Миасское, Иванищенское), мастериц-золотошвеек Челябинского Одигитриевского монастыря [2]. На масштабной выставке также было представлено творчество отдельных мастеров из уральских сел Троицкого, Челябинского, Екатеринбургского уездов. Многие зауральские ткачихи, рукодельницы были удостоены бронзовых медалей и почетных отзывов УОЛЕ. В целом, выставка показала, как свидетельствуют документы, высокий уровень развития кустарно-заводской промышленности Сибири и Урала и по достоинству оценила ее вклад не только в экономику, науку, но и художественную культуру России. Эстафета проведения подобных отчетных художественно-промышленных выставок будет успешно продолжена в XX столетии.

Стартовой площадкой для московской организации Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИ ХП, 1934–1992) явился Торгово-промышленный музей кустарных изделий Московского губернского земства (1885, Москва), позднее, в 1946 году переименованный в Музей народного искусства [4]. Музей вел многоуровневую комплексную деятельность по изучению, собиранию предметов кустарных промыслов и изделий художественной промышленности, проводил выставки. В созданной при музее творческой лаборатории разрабатывались образцы изделий для кустарей и художников, организовывались курсы профессиональной подготовки, в формате которых московские специалисты помогали мастерам всех российских регионов с материалами и сбытом готовой продукции. Музей, выполняя большой спектр функций, удовлетворял, с одной стороны, потребности общества, с другой, потребности сообщества производителей и художников. Деятельность Научно-исследовательского института художественной промышленности явилась закономерным результатом социального взаимодействия различных структур в границах одной отрасли. В рамках формального объединения была четко определена статусно-ролевая структура и задачи учреждения. Московский Научно-исследовательский институт художественной промышленности имел широкое влияние на перспективы развития организационных форм художественной промышленности по всей России, включая крупный регион Урала, проводил экспедиции, оказывал поддержку посредством научно-практических консультаций.

В системе отечественного образования преобразуется деятельность многих художественных институтов, среди которых Московское художественно-промышленное училище имени С.Г. Строганова и Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В.И. Мухомовой (имени барона А. Л. Штиглица с 1876 года), приобретают статус академии. Талантливые уральские мастера в разные исторические периоды проходили профессиональную школу обучения в Санкт-Петербургской Академии художеств и Московском Строгановском художественно-промышленном училище/академии, что свидетельствовало об интеграционном характере деятельности социальных институциональных структур [6]. Столичная академическая художественная школа оказывала значительное влияние на становление и развитие профессионального и промышленного ис-

куства Урала. Зарекомендовали себя и старейшие на Урале образовательные учреждения, такие как: Екатеринбургская художественно–промышленная школа (Екатеринбургское художественное училище имени И.Д. Шадра с 1902 года), Нижнетагильское художественно-промышленное училище (Уральское училище прикладного искусства с 1945 года), – подготовившие и выпустившие несколько поколений талантливых каменерезов, мастеров по художественной обработке металла и керамике [5, 7]. Одной из задач уральской художественной школы являлась подготовка мастеров-художников для традиционных промыслов Урала.

В ряду институциональных преобразований России логическим продолжением явился созданный в 1962 году под эгидой Государственного комитета СССР по науке и технике (в соответствии с постановлением Совета Министров СССР № 349 «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования») Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ). Специализированный институт способствовал укреплению позиций промышленного искусства и дизайна в стране. Учреждение изначально получило интегрированный статус научно-исследовательского и проектно-экспериментального института, учебно-методического и информационного центра в области художественного конструирования (дизайна). В числе филиалов ВНИИТЭ следует назвать уральское отделение, открытое в Свердловске в 1964 году, чей опыт работы закрепился в открытии в 1968 году новой специальности «Промышленное искусство» (впоследствии, в соответствии с новыми запросами времени данное направление расширилось и преобразовано факультет дизайна).

Закрепление общественных связей и отношений между художником и обществом в сферах экономического и художественного производств потребовало институциональной организации, способной координировать, упорядочивать, развивать и направлять деятельность ведущих художественных центров. Каждое художественное промышленное производство формировало совокупный, как внутренний, так и внешний институт общественных связей и отношений между собой. Потребность в удовлетворении кадрами выводила предприятие на необходимость организации подготовки собственных квалифицированных специалистов, – созданию школы фабрично-заводского ученичества (ФЗУ) как своеобразной формы социально-экономического института. Школы действовали по всей территории России, в том числе Уральском регионе. В городе Касли, – известном центре художественного чугунолитейного производства, фабрично-заводская школа, являясь правопреемником художественной студии по обучению мастеровых лепке и рисунку (организованной в 1856 году), функционировала с 1922 года. Индустриальный техникум в городе Южноуральск с 1958 года вел подготовку технологов по керамике – специалистов, востребованных для недавно открывшегося Южноуральского фарфорового завода. Каждое отраслевое индустриальное производство имело свою специализированную образовательную базу и отвечало за качественную кадровую политику, что, безусловно, не исключало использование возможности повышения профессионального мастерства уральцев в ведущих художественных образовательных учреждениях Москвы и Ленинграда/Петербурга.

В необходимости поддержания творческого потенциала, преемственности поколений мастеров-производственников (художников, работавших на производстве) принимала участие и другая организационная форма общественного ин-

ститута, ассортиментный кабинет (музей предприятия), где собирались лучшие образцы выпускаемых изделий, на которых воспитывалось и училось молодое поколение художников. Отраслевые заводские музеи, ассортиментные кабинеты открывались практически параллельно с запуском производства и являлись залогом преемственности традиционных форм промышленности и ее дальнейшего развития. Многие из созданных ранее на Урале музеев (ассортиментный кабинет Златоустовского холодного оружия, заводской музей Каслинского художественного чугунного литья, музей Южноуральского фарфорового завода) выполняли функцию транслятора, передачи опыта, знаний, являлись гарантом стабильности производства и творческой преемственности поколений. В контексте индустриального и постиндустриального производств музей выступает в качестве своеобразной формы организации социальной памяти, актуализации историко-культурного наследия региона. Производственный музей необходим для поддержания профессионального уровня, стимулирования художников к разработке и созданию новых промышленных образцов. В России число многопрофильных музеев, структурированных в систему образования и экономического производства, в XX веке постоянно возрастало [1].

После официального объявления и утверждения в 1934 году в условиях советской России идеи создания единого творческого союза по отраслям культуры в стране начинался длительный период «художественной стабильности», охвативший несколько десятилетий XX века. В российских регионах целенаправленно стали открываться местные отделения Союза художников, включавшие различные секции по видам искусства. Структура творческой организации закрепились посредством образования в 1940 году при Союзе художников Художественного фонда Союза ССР, который успешно формировал собственную производственную базу [9]. Мастера прикладного искусства, например, занимавшиеся керамикой, имели возможность организовать место под устройство крупногабаритной электропечи для обжига керамических изделий и отдельные творческие мастерские.

Законодательная политика СССР обращала внимание не только на развитие в стране художественного конструирования, но и обозначила актуальные вопросы дальнейшего развития изобразительного искусства, к области которого по-прежнему причисляли декоративно-прикладное искусство. К сожалению, под общепринятым термином «изобразительное искусство» по инерции подразумевались не только виды изобразительного, но и неизобразительного/архитектонического искусства. Последовало ряд постановлений правительства о мерах по дальнейшему улучшению материальных условий для развития изобразительного искусства в РСФСР, разрешающих проведение в Москве, с периодичностью один раз в три года, республиканской художественной выставки «Советская Россия» [10]. Этому мероприятию предшествовала программа организации на местах зональных выставок живописи, скульптуры, графики, монументального, театрально-декорационного и декоративно-прикладного искусства. На Урале зональные выставки проходили, начиная с 1959 года, в различных городах с периодичностью один раз в четыре года. На определенных территориях Уральского региона формировались приоритеты в развитии отдельных областей декоративно-прикладного искусства. На Среднем Урале, в Свердловске/Екатеринбурге исторически сложилась школа мастеров ювелирного, камнерезного и медальерного искусств, в регионе Северного Урала, в Перми традиционно была сильна школа камнерезов и

гобеленового искусства, в городах Южного Урала (Златоуст, Касли, Куса, Нязепетровск) традиционно развивалась область декоративной обработки металла, а в Челябинске – керамическое производство. Со временем область художественной обработки материалов расширилась, увеличился состав художников-прикладников некогда немногочисленной секции декоративно-прикладного искусства при Челябинском отделении Союза художников (действующей со второй половины 1960-х годов), в которую вошли не только художники-станковисты (А.П. Кудрявцев, В.Ф. Тайницкий, В.В. Тютюнник, Б.И. Тряпицин), но и художники-производители (А.С. Гилев, С.П. Манаенков, В.В. Орлов, С.А. Федяев, И.В. Бесчастнов, В.П. Игнатъев, О.А. Игнатъева, О.А. Скачков и др.).

Творческий потенциал страны стало возможным демонстрировать на выставках различного уровня. Результатом целенаправленной общественной деятельности явилось открытие в Москве в 1959 году Выставки достижений народного хозяйства СССР, на которой предполагалось регулярно демонстрировать достижения отечественных отраслей промышленности, науки, техники, культуры. Единая, постоянно действующая Всесоюзная Выставка способствовала развитию курса страны, ориентированного на освоение новой техники и внедрения ее в промышленность. С этой целью проводились различные отраслевые смотры, тематические выставки, и на их базе – повышение квалификации российских специалистов различных отраслей экономики и культуры. Безусловно, выставка как своеобразный общественный институт ставила перед собой просветительские цели и задачи, способствовавшие распространению передового опыта советского производства. Успешное функционирование Выставки призвано было отражать уровень растущего, как тогда виделось, материального благосостояния и повышение культурно-эстетического уровня советского народа. Уральцы положительно зарекомендовали себя на подобных мероприятиях всесоюзного значения: успешно демонстрировали художественные изделия Каслинский и Кусинский машиностроительные заводы, Южноуральский фарфоровый завод, Карталинское предприятие народных промыслов.

Искусство в XX веке обретает формы «массовости» не только с помощью выставочной, экспозиционно-передвижной деятельности, средств массовой информации, но и, в некоторых случаях, благодаря такой общедоступной и популярной в СССР формы рекламы как проведение акции «Художественная лотерея»: «в целях популяризации и широкого распространения среди трудящихся произведений советского изобразительного искусства» [11]. В стране расширялось строительство художественно-производственных мастерских в структуре Художественного фонда РСФСР (за период с 1963 по 1965 год по стране было запланировано построить 30 мастерских и 6 Домов творчества художников). Соответствующим постановлением была разрешена организация мастерских в жилом фонде, а также предусматривалось открытие специализированных салонов по реализации произведений искусства. Действия государственных органов способствовали с одной стороны, материальному поддержанию творчества художников – с другой, просвещению и воспитанию масс.

Художники-производители наравне с художниками-станковистами принимали деятельное участие в общих мероприятиях государства. Художественные изделия Каслинского и Кусинского чугунного литья, произведения Златоустовской гравюры на стали, Нижне-Тагильского подноса, Южноуральского и Сысер-

тского фарфора, Зауральского ковроткачества и Оренбургского пуховязального промысла – являлись неперемными экспонентами различного уровня тематических выставок: областных, региональных, зональных, всероссийских, всесоюзных. Образцы художественных промышленных изделий на основании Постановления 1965 года безвозмездно передавались государственному музею [12]. Крупные уральские художественно-промышленные центры, успешно зарекомендовавшие себя на родине, выходили на международные выставки и ярмарки. Постоянно действующую линию экспорта имел Каслинский машиностроительный завод, отправлявший различный ассортимент изделий в Америку, страны Европы и Восточноазиатского региона [8]. Данные факты свидетельствуют о качественном показателе выпускаемой на Урале художественно-промышленной продукции, ее широкой социальной и географической востребованности. Уральское художественное производство закономерно проецировалось на целостную структуру российской культуры.

Таким образом, социальные институты можно рассматривать как организованные системы, характеризующиеся устойчивостью структуры, интегрированностью их элементов с допустимой изменчивостью функций. На Урале складывались определенные культурно-исторические условия, способствовавшие взаимодействию нескольких институциональных структур: предприятия – образовательные учреждения (школы, техникумы, вузы) – творческие союзы – музеи – выставки – библиотеки. Данные структуры в совокупности выполняли единые функции (информационную, образовательную, воспитательно-коммуникативную).

Социальные институты в области культуры непосредственно участвовали и продолжают участвовать в формировании национальной, территориальной идентичности, содействуют закреплению имиджа предприятия, продвижению отраслевой продукции на внутреннем и внешнем рынках, способствуют совершенствованию научно-технических знаний, формированию и развитию эстетического и художественного вкуса масс. Корреляция материальных и духовных интересов обеспечивает плодотворное социальное партнерство между учебными заведениями, социально-культурной инфраструктурой и промышленной сферой. В цепочке институциональной системы все элементы активно взаимодействуют между собой, имеют одни цели. Закономерный процесс институционализации соотносится с исторически сложившимися потребностями социума и является залогом его плодотворного развития.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Зайцева Т.М.* Музеи образовательных учреждений – наши партнеры // Исторический музей – энциклопедия отечественной истории и культуры / Труды Государственного Исторического музея. Выпуск 177 / отв. ред. д.ист.н. В.Л. Егоров. М., 2008. С. 394–399.
2. Записки УОЛЕ. Сибирско-Уральская научно-промышленная выставка УОЛЕ. Екатеринбург, 1887. Т. 10. Вып. 3. С. 224, 264-269.
3. *Зорина Л.И.* Уральское общество любителей естествознания (УОЛЕ) // Уральская историческая энциклопедия / под ред. проф. В.В. Алексеева. – Екатеринбург, 2000. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.ural.ru/spec/ency> (дата обращения 15.04.2018).
4. *Иванова Н.Н.* О создании Музея народного искусства // Музей народного искусства и художественные промыслы / сб. трудов НИИХП. Вып. 5. – М., 1972. С. 7–19.

5. *Максяшин А.С.* Художественное образование на Урале: исторические особенности развития // Первые Худояровские чтения: Доклады и сообщения, 22–23 апреля 2004 г. / Уральское училище прикладного искусства. – Н. Тагил, 2004. С. 116–123.
6. *Шабалина Н.М.* Уральские художники – выпускники Строгановского училища (к 190-летию Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова) / Н. М. Шабалина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. – М.: МГХПА, 2015. № 2. С. 19–25.
7. *Ярков С.П.* Художественная школа Урала: К 100-летию Екатеринбургского художественного училища им. И.Д. Шадра. – Екатеринбург, 2002.
8. Объединенный государственный архив Челябинской области (ОГАЧО). Фонд 1611. Заказы-наряды на экспорт продукции периода с конца 1960-х по 1990 год.
9. Постановление СНК СССР от 04.02.1940 № 186 «Об образовании Художественного фонда Союза ССР» // Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.libussr.ru/infdoc3.htm> (дата обращения 15.04.2018).
10. Постановление Совмина РСФСР от 20.11.1962 № 1534 «О мерах по дальнейшему улучшению материальных условий для развития изобразительного искусства в РСФСР» // Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.libussr.ru/infdoc3.htm> (дата обращения 15.04.2018).
11. Постановление Совета Министров СССР от 21 июня 1962 г. № 635 «О проведении художественных лотерей» // Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.libussr.ru/infdoc3.htm> (дата обращения 14.05.11).
12. Постановление Совета Министров СССР от 2 июня 1965 г. № 428 «О музейном фонде союза ССР» (утратил силу в 1983 г.) // Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.libussr.ru/infdoc3.htm> (дата обращения 14.05.11).

П.В. Добролюбов

ПЕДАГОГИ МИПИДИ В ВОСПОМИНАНИЯХ СТУДЕНТОВ-СКУЛЬПТОРОВ

Публикация посвящена воспоминаниям художников-скульпторов о педагогах МИПИДИ (Московского института и прикладного и декоративного искусства) в 1944–1950: Александре Александровиче Дейнеки, Владимире Андреевиче Фаворском, Екатерине Федоровне Белашовой, Аполлинарии Адольфовиче Стемповском, Сергее Семеновиче Алешине, Алексее Евгеньевиче Зеленском, Льве Моисеевиче Писаревском, Федоре Яковлевиче Мишукове, Викторе Федоровиче Васине, декане кафедры живописи Павле Петровиче Соколове-Скала и др.

Студенты факультета монументальной скульптуры, окончившие институт в начале 1950-х гг. – среди них: Николай Иванович Атюнин, Станислав Иванович Герасименко, Борис Алексеевич Свешников, Нона Александровна Груббе, Юрий Самойлович Динес, Нина Гришковская, Галина Дмитриевна Чечулина, Ольга Михайловна Богданова, Михаил Родионович Седов, Мария Михайловна Туманова, Эйюб Гусейнович Багиров, Тамара Михайловна Берент, Александра Владимировна Кузнецова, Евдокия Афанасьевна Приказчикова, Татьяна Васильевна Макулова, Кира Михайловна Ракитина, Виктор Федорович Шарапов, Нина Шестеркина, Николай Розов, Дина Галина, Мюда Наумовна Яблонская) составят ядро Московской школы скульптуры 1960–1980-х гг. Владимир Петрович Добролюбов окончил Московское художественное училище Памяти 1905 года.

Кузнецова Александра Владимировна: В 1926 году мой отец В.В. Кузнецов купил мне первые краски, и я стала писать акварелью. Он как-то рассказывал, что в молодости его портрет писал сам Маковский. В 1936 году он учился в художественной студии «Промкооперации», где преподавали Михаил Александрович Кузнецов-Волжский, Василий Иванович Финогеев и Павел Петрович Соколов-Скала. Художникам приходилось писать сухой кистью портреты вождей, а также копии с картин известных мастеров живописи.

Наш институт МИПИДИ находился на Соколе, напротив церквушечки, чуть-чуть подальше был сиреневый сад гигантских размеров.

Первым преподавателем по скульптуре был Валентинов Валентин Валентинович. Три года он вел у нас этот предмет. Встанет, бывало, сзади и говорит: ничего, ничего, и больше никаких других слов не произносил. Студенты написали



Ил. 1. МИПИДИ. Защита диплома А. Кузнецовой. 1950

письмо ректору института Сергею Семеновичу Алешину с просьбой сменить педагога. После чего им прислали Зеленского Алексея Евгеньевича, который приносил в класс книги по античной скульптуре и говорил: вот как надо лепить. Но на пятом курсе, на дипломе дали Писаревского Льва Моисеевича. Он научил всех правильно делать для скульптуры каркасы

и показал, как надо лепить, при этом повторял: «не Боги горшки обжигают». Тема моего диплома – «Дискометатель», общая работа над ним заняла пять месяцев. Стемпковский Аполлинарий Адольфович преподавал скульптуру в соседней группе, но следил и хвалил студентов из других групп, давал советы.

Защита дипломов проходила в июне 1950 года, в приемную комиссию входили все профессора МИПИДИ, включая Е.Ф. Белашову и А.А. Дейнеку. Комиссия приняла моего «Дискометателя» с отличием и предложила приобрести его для города и установить на Хорошевском шоссе, где он простоял много лет. За эту работу мне был выплачен авторский гонорар – четыре тысячи рублей, что для 1950 года было очень большой суммой. И присвоено звание «скульптора монументально-декоративного профиля».

Богданова Ольга Михайловна (училась в МИПИДИ с 1944 до 1949).

Когда я вошла в здание МИПИДИ, то ошалела – я шла по широкой лестнице, она поднималась с двух сторон, на которой лежал белоснежный гипсовый вепрь. После завода (до института О.М. работала на Шарикоподшипниковском заводе в Москве), после заводской грязи уже счастье, чтобы попасть в это здание, счастье даже находиться здесь. Мне посоветовали обратиться к ректору института Барышникову, но его не оказалось. Вышел человек с бородой и с трубочкой. Его фамилия – Иконников. Он был декан, сказал мне: «все интересно, дорогая, приходите на будущий год, мы вас примем, если вы не выйдете замуж». Иду я обратно, мне встречается секретарь Лидия Васильевна. И спрашивает, как у вас дела, потому что до этого педагог с отделения керамики, посмотрев мои работы, сказал: вы наша, вы наша, и посоветовал прийти в следующий понедельник к Барышникову. Пришла к Барышникову, а он и говорит: мы вас принимаем, выбирайте факультет.

Преподаватель по скульптуре Валентинов, преподававший у нас вначале на 1 курсе, был не очень яркой личностью. Как то он попросил меня вылепить ухо. С этим гипсовым ухом я справилась запросто. Потом по скульптуре стал Зеленский. Зеленского мы тоже не особо жаловали, он в основном, разговаривал, а не преподавал.

Потом его выгнали, и появился Писаревский. Писаревский не бог весть что, но он научил нас, как делать крюки, как к крюкам крепить скульптуру, как делать арматуру, каркасы. Дай ему бог здоровья. А дальше была живопись. Поставили постановку, коричневый кувшин, зеленая тряпка, оранжевая тряпка – ничего не понимаю. Подошел ко мне педагог Минасян. «Видите, вот там рефлекс, на коричневом лиловый цвет». Я честно написала натюрморт, как могла. После чего услышала еще вопрос: «Вы откуда взялись? Да жалко, жалко. Приходят люди, ничего не могут, а их по блату принимают, тащат». Я разинула рот, но связываться с ним не стала. Да, печально. А все слушают. После этих слов я стала приезжать на живопись первая и садится за постановку, разбирать ее, делать подмалебочек. И вот Минасян приходит и спрашивает: «Кто это вам сделал?». Я отвечаю – сама. «Но если вы это сама, то у вас все пойдет». Потом был просмотр, выступил Миносян: «Я должен при всех извиниться перед Богдановой, я отнесся к ней не справедливо и обидел. Нет, она на своем месте и очень серьезно работает, преуспевает, я приношу ей свои извинения».

Композицию в нашей группе вел Борис Николаевич Ланге. (В некоторых группах по композиции был Дейнека). Как теперь выяснилось Ланге Борис Николаевич был учеником Врубеля. Он еще в 1914 году на Киевском вокзале установил великолепные два рельефа с орденами св. Михаила и св. Георгия. После 1917 года, поскольку времена были страшные, эти ордена были замазаны гипсом и превра-



Ил. 2. МИПИДИ. Защита диплома Ю. Динеса на факультете монументально-декоративной скульптуры. Начало 1950-х



Ил. 3. МИПИДИ. Е.Ф. БЕЛАШОВА. Л.М. ПИСАРЕВСКИЙ И СТУДЕНТЫ ФАКУЛЬТЕТА
МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЙ СКУЛЬПТУРЫ. НАЧАЛО 1950-Х

щены в серпы и молоты. (Сегодня они восстановлены – ред.). Б.Н. Ланге относился к нам, не знаю почему, доверительно. Как-то шепотом он нам сказал: «Вы знаете, у меня на Киевском вокзале есть ордена, я их делал». Все думают, а чего он шепчет? Ордена, так ордена. Но не так давно, в каких-то там восьмидесятых, нет девяностых годах, вдруг в газете «Драгомилово» читаю, что эти рельефы делал Борис Бернгардович Ланге. Как же так – у нас был Борис Николаевич, а здесь – Борис Бернгардович Ланге. Мы знали, что он был из прибалтийских немцев, но тогда за такое отчество могли посадить, вот и был он у нас Николаевич.

Ланге был небольшого росточка, волосы у него так чуть-чуть пушились, и такой он был всегда отстраненный, весь в себе. Как-то он шепнул: «Белашова-то каляса и плакала, она отрекалась от своих левых работ».

В связи с моим дипломом вспомнился еще один учебный момент. Как-то к моей работе во время занятия подошел декан Стемпковский (считалось, что он ко мне хорошо относился) и сказал: «Давайте вам поправлю работу, как надо». Пожалуйста. Не могла же я возразить декану, что не хочу. Я же не самоубийца. И там, где были обломы – светотени, он вдруг большим стеклом делает плоскости. Вот так исправил! Как говорил потом Борис Николаевич Ланге, получилась скучная работа: и бороды не стало, и шапка стала другой, складки перестали существовать. Такое повторилось и с Лермонтовым – я работала над проектом памятника М.Ю. Лермонтову, не очень следовало моде работать плоскостями – лепила складки. А наш декан все порезал. Ну порезал, так порезал. Приходит Борис Николаевич: «Это что такое, это что вы наделали, вы что, верните все. Это невозможно какая скука, так нельзя». И я все вернула.

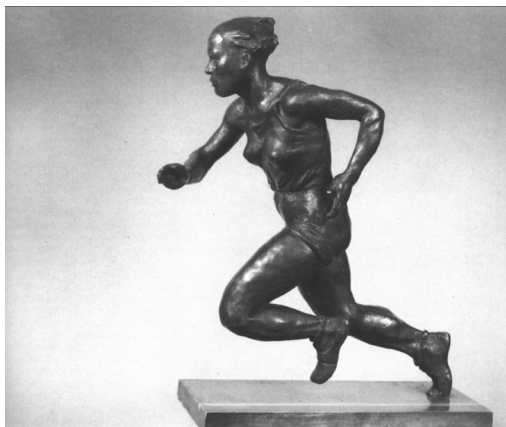
В.А. Фаворский преподавал у нас рисунок. Говорил он очень сложно, никто ничего не понимал. Об отношении к черному и белому, но был очень добрым человеком. Как-то я попросила Киру Ракитину полить мою работу. Она полила ее и накрыла мешковиной. Когда пришли на утро, работа вся села. А на следующий день просмотр. Мне стало плохо. Я вышла и мне встретился Фаворский. Он спросил: «Что с вами? Пойдемте посмотрим. Не волнуйтесь вот здесь поправьте аккуратненько, вот здесь». В общем, работа была выполнена. Ее фотографировали и поставили пятерку.

О студентах М. Седове и В. Шарاپове: «Миша Седов и Витя Шарапov всегда сидели на карачках, и слушали профессора Зеленского, его пространственные речи о Мейерхольде».

О Г. Чечулиной: «Вспоминая предмет по названию “Стили”, где делали отмывки различных предметов разных эпох, например мебели, ваз, и других предметов искусства. Отмывкой мы занимались профессионально, работали с китайской тушью. Можно сказать, что у Гали Чечулиной всегда была пятерка. Писаревский был руководителем ее диплома, Манисер выступал на защите. О скульптурных мастерских (в МИПИДИ были Мраморная и Деревянная мастерские) – Скульптурные мастерские располагались на Сретенской площади возле старинной церкви (я там крестилась). Там работали Стемпковский, Писаревский и другие скульпторы. Когда у меня не было мастерской, работала в мастерской Писаревского, сделала там ряд работ для исполнения в керамике. Эти работы выпускали на заводе Худ. Фонда на Потьыхе. Свой диплом для павильона “Охота” для ВДНХ – скульптуру охотника (за который получила пятерку) тоже выполняла здесь».

Динес Юрий Самойлович

Вся атмосфера института МИПИДИ, работа с книгами по искусству в нашей библиотеке, изучение прекрасных образцов изобразительного искусства прошлых веков, собранных в шикарном музее института, общение с художниками, работа в кружках, встречи с педагогами была прекрасная. Сам институт МИПИДИ был основан на руинах Строгановского училища, основанного в 1825 году и закрытом после революции, как рассадник имперских, буржуазных консервативных традиций в искусстве. Были открыты новые заведения искусства ВХУТЕМАС, ВХУТЕИН, где преподавали новое революционное искусство.



Ил. 4. МИПИДИ. Скульптура А.А. Дейнеки
«Бег». 1949. Бронза

Наши скульптурные мастерские располагались на Октябрьском поле, на улице Расплетина, куда были распределены Кира Ракитина, Шура Кузнецова, Борька Зотов, Славка Герасименко и кто-то еще из ребят. До этого они написали письмо Маленкову с просьбой о предоставлении им мастерских, и Маленков пошел навстречу. А я в это время со скульптором Абдаррахмановым строил другую мастерскую, договорился взять один сарай, принадлежащий скульптору Негиной Марьи Кирилловне, мы у нее выкупили это помещение и сделали ремонт. Так что не такая была плохая советская власть, если так как заботилась о судьбе выпускников МИПИДИ. На скульптуру я перешел после 3 курса с факультета ке-

рамики. Руководителем по скульптуре был близкий Фаворскому Зеленский Алексей Евгеньевич. Ему дали заказ на оформление вестибюля театра в Улан-Удэ. Он поручил эту работу нам, своим студентам, когда мы были на четвертом курсе. Потом Зеленского вышибли из института как идеалиста. Вместо Зеленского пришел Писаревский. Мишуков Федор Яковлевич был руководителем факультета металла, очаровательный, замечательной доброты человек, его любили все студенты, он помогал им, одалживал даже деньги. Отец Мишукова был очень богатым человеком, до революции держал ювелирный магазин. Федор Яковлевич женился на Аде Михайловне, матери Вани Казанского (российский скульптор) и жил в моем доме, поэтому я хорошо его знал. Ей было лет сорок, а ему было уже за восемьдесят. Ада Михайловна занималась реставрацией картин.

В МИПИДИ на последнем, пятом этаже была живописная мастерская Герасимова Сергея Васильевича и Покаржевского Петра Дмитриевича, потому что в Суриковском институте не было помещений, а в МИПИДИ – шикарные, прекрасные помещения, и верхние два этажа были отданы Суриковскому институту. Суриковцы подбивали меня перевестись к ним: «Сергей Васильевич наш кумир и бог, давай мы ему скажем, и он тебя переведет». И я уже был готов переходить. Но в то время поступил в студию Фалька. Мне очень нравился Фальк и я ему понравился. У Фалька вообще была государственная студия, к нему многие обращались, Фальк принимал не всех, и своей

даме, заведующей студией, сказал: «Этого парня я беру, у него талант пространственного видения цвета». После гонений за формализм его студию расформировали и он организовал у себя на квартире, в знаменитом доме Перцова, на Кропоткинской набережной частную школу. В этом доме жил А.В. Куприн, известный своими крымскими пейзажами, В.В. Рождественский – все они входили в «Бубновый валет».

Поступив в институт, мне не понравилось, что на первых курсах вместо работы с натуры, рисовали с картинок, и кто эффективней нарисует, тому выше ставят оценку. У меня был даже по этому поводу большой конфликт с педагогами. Я ратовал всегда за подлинное искусство. И был счастлив, когда директором института вместо Александра Павловича Барышникова, который вел начертательную геометрию и руководил институтом по образу и подобию дореволюционной Строгановки с ее ремесленным и прикладным уклоном, назначили Александра Александровича Дейнеку. Я тогда стремился к подлинному, чистому, большому настоящему искусству, и поэтому со своими установками не вписывался в общий силуэт института. И вот, когда я выступил против этих стилей, то педагог, который вел предмет «стили в искусстве» Владимир Козлов – сам архитектор, хороший, добрый, веселый и жизнерадостный человек, решил меня наказать и отправил меня рисовать с натуры стиль ампир на улицу Горького, к Английскому клубу, где когда-то Екатерина II привезла и поставила несколько львов. А была зима – приезжаю, все засыпало снегом, нашел дворника, и метлу, смел с лестницы снег и нарисовал этого льва, мне поставили четверку. Поскольку я первые три года учился на керамике, то у нас был предмет фарфор, полюбил его, хотел даже писать по фарфору как рисуют старониколаевскими агашками цветочки. Знал, что сам Ренуар в молодости расписывал фарфор, и это ему помогло в живописи, поэтому поверхность у него такая легкая, красивая. У нас был хороший музей, где было очень много подлинников искусства разных эпох, включая майолику М. Врубеля, его «Египтянку». Много было редкого японского, китайского фарфора. Нашел там одно китайское блюдо с изображением пятидесяти фигур и за два месяца кропотливо на фарфоровом «белье» скопировал кобальтом в подглазурной росписи все эти пятьдесят фигур. На факультете керамики со мной учились Третьяков, Соболев, Кокорев Виталька, фронтовик, у него рука была искалечена – потом он стал директором комбината им. Вучетича. Колька Шмит – потом Николай Николаевич стал директором Манежа. Соболев был, конечно, самым талантливым у нас, он остался жив, пройдя всю войну. До войны почти все ребята учились в училище Памяти 1905 года у Николая Петровича Крымова. Они его боготворили.



Ил. 5. МИПИДИ. А.А. Дейнека. Женская фигура. 1949. Бронза

Преподаватели в МИПИДИ были хорошие: Тихонов, Иконников с бородой такой ходил. По живописи нам дали молодого педагога Виктора Федоровича Васина и кафедру живописи стал возглавлять Соколов-Скала Павел Петрович. А скульптуру у нас преподавал Валентинов Борис (Валентин) Валентинович, он же был и заведующий кафедрой скульптуры, очень сухой человек. А Виктор Федорович Васин был учеником Сергея Васильевича Герасимова и дружил с его учениками, он в живописи проповедовал то, чему его учил Герасимов и это пошло в разрез тому, чему меня учил Фальк. А на скульптуру пригласили Белашову Екатерину Федоровну, она ворвалась как свежий ветер. Мы сразу стали делать этюды в натуральную величину, это было прекрасно, все смотрели с завистью на нас. Конечно, по рисунку нам очень многое дал Владимир Андреевич Фаворский. Когда выгнали Фаворского, а Дейнека сам ушел, то рисунок, у нас вел такой художник Петр Шухмин, в двадцатых годах у него была известная картина «Приказ о наступлении». Очень добрый и отзывчивый человек. Он у нас преподавал всего два, три месяца, а потом дали Е.А. Львова, который был с нами до конца пятого курса.

Евгений Александрович Львов. Человек он был уже пожилой, но очень хороший, но в рисунке, особенно после Фаворского он ничего дать не мог. Он был маринист, уже в семидесятых, восьмидесятых годах я его встречал в Союзе художников на Гоголевском бульваре, в нашем ресторанчике Это было место, где художники встречались, общались, рассказывали о всяких новостях. Помню там, несмотря на свой почтенный возраст, он рассказывал о своих поездках на Камчатку, на Курилы. Вообще я считаю, что такая узкая специализация как маринисты, пейзажисты, это неверно. Настоящий художник, взять, к примеру, Фаворского, он рисовал, занимался живописью, он расписывал стены и делал скульптуры. Как-то из Хосты, я притащил целое самшитовое дерево и подарил ему самый большой кусок самшита, и он вырезал из него коня и выставлял его на выставке. Поэтому привязанность художника к одному и тому же направлению считаю не правильной. Вот Врубель, например, будучи живописцем занимался и скульптурой, выпол-

нял монументальные работы в особняках Мамонтова и Рябушинского, делал великолепные панно, изразцы для печек и гребешки.

В МИПИДИ преподавал и Манизер Матвей Генрихович. Многие студенты к нему относились скептически. Безусловно, он был грамотным художником, но очень сухим и натуралистическим, лепил шнурки на ботинках и все такое.



Ил. 6. МИПИДИ. Л.М. Писаревский и студенты М. Седов и О. Богданова. 1950



Ил. 7. МИПИДИ. А.А. Дейнека, Н.В. Томский и студенты М. Туманова и Н. Шестеркина. 1950

Все студенты занимались спортом, выступали на первенстве Москвы среди студентов. Часто устраивали лыжные кроссы. Очень популярен был волейбол. Но у нас своего спортивного зала не было, и играли в здании консерватории. Были даже костюмированные новогодние балы. Но время было тяжелое и большинство людей материально нуждалось. Поэтому собирались вскладчину.

А.А. Дейнека нам вел композицию, рисунок – Фаворский. Писаревский Лев Моисеевич – скульптуру, он выпустил по анатомии даже пособие, какие мышцы у человека сокращаются, в зависимости от того грустит он, или смеется, отсюда получается выражение лица. Он, также, научил нас делать каркасы для скульптуры. У меня даже есть такая схема, где руки, где ноги, где и куда крюк должен вставляться. Зеленский вел предмет более абстрактно, рассуждая об образе и характере скульптуры. Диплом у меня был “Солдат Победитель”, высотой два двадцать, его потом поставили в парк МВО. Делал его под руководством Белашовой.

Герасименко Станислав Иванович. Был в МИПИДИ у нас такой преподаватель Валентинов, очень странный. Был он маленького росточка. Ничего не объяснял, только посмотрит на работу, покачает головой и уходит. Его все боялись, конечно. И композицию он тоже у нас вел и тоже как-то без результата. Хотя в то время мне казалось, что педагогов надо слушать беспрекословно. Даже пожаловались Писаревскому на плохое преподавание Валентинова. Писаревский посоветовал написать заявление о замене педагога. После чего у нас стал преподавать А.А. Дейнека, ставший тогда руководителем нашего института. Валентинов вскоре ушел из института, а к нам пришли Зеленский и Писаревский.

Фаворский был очень мудрым и преподавал рисунок довольно сложно для нашего восприятия. Вот он допустим, объяснял, что на листе можно рисовать так, что рука как бы выходит из листа к тебе, а другая рука уходит в глубину. И лист как бы пронизывает фигуру, но как это понять. Или вот китайская перспектива, что когда мы смотрим, например, на скамейку, то она уходит далеко, но мы должны ее немножко укоротить, тогда она будет восприниматься как скамейка нормальной длины.

Фаворский всегда говорил, что надо обязательно удивляться, и если ты не удивляешься, то ничего не получится, если ты равнодушный к тому, что ты делаешь. Вот, например, портрет головы – при изображении характер портретируемого можно отразить даже в половине его лица, вторую половину можно не рисовать. Или взять, например, лежащую модель.

Фаворский обязательно просил вначале делать наброски, а затем уже переходить к академическому рисунку, к большому формату листа на планшете. И вот я рисую обнаженную модель, а модель лежит так, что ноги ее и ступни с пальцами идут в перспективе прямо на меня, и он подходит ко мне и говорит, вот это очень интересный ракурс, попробуй, изобрази, так, чтобы пальцы были явственно на переднем плане и как бы выходили вперед за плоскость листа, это будет интересно зрителю.

Фаворский очень не любил рисунки Александра Иванова, где обнаженные модели изображены вне пространства, без окружения. По его мнению фигура обязательно должна находиться в пространстве. Помню, я даже нарисовал паркет, уходящий в перспективу.

Живопись у нас была только на первых двух курсах и вел ее Васин. Был он молодой педагог, тогда, только что кончил Суриковский институт. Помню я писал натюрморт, было так сложно, так сложно по цвету, а Васину не понравилось. Он подошел ко мне, взял палитру, чего-то намешал там и так точно попал в цвет, что я даже растерялся. Тоже цветно, но не так отдельно, почти отдельно, но у него очень точно получились цветовые отношения.

Композицию вел А.А. Дейнека. Ну Дейнека был все время занят очень, придет быстренько, туда, сюда, смешной такой, подвижный, но хороший человек, и талантливый конечно. Вспомнился мне сейчас случай – он подошел к Атюнину Коле, и говорит: «покажите, что вы принесли», а Колька мялся, мялся и отвечает: «я вынашиваю идею!» Дейнека: «Это не твое дело вынашивать, женское это дело!» Или вот еще случай с Дейнекой. Сделал я курсовую работу композицию фонтан, было такое задание. В центре два лебедя, построил композицию так, что один лебедь в горизонтали, а другой в вертикали, более возвышенный, и они как-то там переплетаются. Так вот Дейнека подходит и говорит, а что это они у тебя здесь делают, явно намекая на их близость. Но по композиции поставили хорошую оценку.

Скульптуру Дейнека, конечно тоже делал, она у него как и в живописи – обобщенная, смелая. Тогда не было еще разделения по секциям, художник мог и писать, и лепить, и заниматься графикой. В скульптурном классе мы работали и по дереву, и по камню. Дейнека в скульптурном классе в натуральную величину делал боксера. Все мышцы ему насчитал. Как-то подходит Дейнека к Зеленскому и спрашивает: «Ну как тебе моя скульптура «Боксер», а он ему отвечает: «Я в живописи ничего не понимаю». Вот такие случаи были в МИПИДИ.

В то время начались гонения на отдельных преподавателей, якобы уличенных в левизне, устроили показательное собрание. В общем – Дейнека ушел, ушли и

Зеленского! Директором МИПИДИ стал Алешин. Это был, наверное, уже 1949 год. И так как Зеленского не стало, нашу группу разделили следующим образом: часть взяла к себе Белашова, другую – Писаревский. Из двадцати человек на первом курсе, наша группа сильно сократилась, многие отсеялись, переводились на другие факультеты или как Борис Свешников были посажены.

Теперь по поводу наших мастерских на улице Раплетина, 20. Кроме нас выпускников МИПИДИ Багирова Эйюба, Киры Ракитиной, Зотова Бориса, Кузнецовой Шуры, Был у нас там и Яцино П.П., и Абрамов, он резал по дереву такие скульптурки, и М.М. Тараев, Сеня Ковнер, А. Посядо, Посядо-Шатуновская.

После расформирования МИПИДИ преподаватели и студенты были распределены между московским Строгановским училищем и ленинградским училищем Штиглица.

Воспоминания выпускников МИПИДИ: А.В. Кузнецовой (1944–1950), Г.Д. Чечулиной (1944–1950), О.М. Богдановой (1945–1950), Ю.С. Динеса (1944–1950), С.И. Герасименко записаны скульптором Добролюбовым П.В. в 2000-е годы.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

ПИСЬМО Н.В. ГЛОБЫ ЗОЕ АНЦЕВОЙ.

2 АПРЕЛЯ 1936 г.

*Публикация и примечания Т.М. Подстаницкой и Т.Л. Астраханцевой.
Расшифровка Н.Ю. Благовестновой*

Дорогая Зоя, я думаю, что немало тебя удивлю сейчас заявив, что у меня имеется настойчивое желание возвратиться в Москву. Ты знаешь, что приехав в Париж и прожив здесь против своей воли около одиннадцати лет, я каждый день, просыпаясь, проклиная тот день, когда покинул Москву. Я так всегда мечтал возвратиться в Россию, зная, что там конечно живется гораздо труднее, чем здесь, где в действительности существует и полная свобода личности, и полное довольство всем и для тела и души и широкая культурная жизнь. Казалось бы, что здесь все имеется для человека и вместе с тем тут жизнь, для всякого русского, без Родины, без матери земли, без своего дома. 24 марта в 10 часов утра я был принят, по приглашению, очень любезно в посольском доме советским послом Владимиром Петровичем Потемкиным, с разрешения которого я об этом тебе пишу это письмо. В очень обширном и откровенном разговоре я сообщил ему все, что я пережил в эти десять с половиной лет, я сказал ему, что открыв в Париже художественно-промышленный институт я, тем самым широко общался с эмиграцией, конечно в области интересов моды, художественной индустрии, успехов русских, вообще и в художественной, кустарной промышленности. К тому времени, хотя приезжающие сюда из России, и теперь продолжают, раз они возвращаются обратно, боятся как чумы, встречаться с эмигрантами и даже с такими как я, приехавшими сюда совершенно легально, с советскими паспортами.

Так по тому времени, конечно, после моей художественной работы здесь о возвращении безнаказанно и думать нечего было, а к тому же приехавшая сюда одна дама сообщила мне тогда, что ее просили передать мне, чтобы я домой не возвращался бы. И таким образом я тут остался. Теперь же, когда сам посол пригласил меня к себе, через И.Я. Билибина, с которым я вместе и был у него, когда большая волна из эмиграции возвращается назад в Россию, когда мои друзья Михаил Николаевич Яковлев, Иван Яковлевич Билибин и уехала уже Ольга Аристарховна Мойсеенко-Мишлич, а первые два уезжают этим летом, теперь естественно желание вернуться у меня, в моей душе, поднялись с особенной силой. Я не могу не воспользоваться и не поехать в родную Москву, имея с собой такие благоприятные обстоятельства, как покровительство посла, который меня вторично предупредил, что жилищная обстановка очень не благоприятная и, конечно

нужно заранее обеспечить себе и удобную комнату и работу, так как я уехал без средств, так и возвращаюсь таковым же. Пишу тебе, желая узнать о той обстановке, в которую я попаду и, вообще, как ты смотришь на таковой мой смелый и рискованный в материальном смысле мой шаг. Главное могу ли я надеяться на какое-либо место службы, на котором я мог бы принести возможно большую пользу и в то же время не нуждаться в самом необходимом? Я могу работать по художественной промышленности, кустарному делу или в музеях. Я напишу Екатерине Павловне тоже, поставлю ей те же вопросы и, в то же время прошу тебя повидаться с ней, хорошенько обсудить мое положение, делать ли мне этот шаг в неизвестное, стремиться ли мне ехать или умереть бесславно здесь на чужбине. По моему убеждению, мой отъезд отсюда будет чреват для России очень хорошими последствиями. Он пройдет в эмиграции очень болезненно и в то же время многих заставит подумать, что не с Гитлером нужно быть им мечтать о его победах, о чем многие к несчастью, к сожалению думают, а нужно последовать моему примеру и ехать домой.

О том, что я задумал, знает только кроме посла, один Билибин и подозревает Яковлев и никто больше и я тебе пишу о большой моей тайне для эмиграции, потому что, если окажется моя затея не удачной и станет об этом всем известно, мне этого не простят и тогда уже у меня не будет места где доживать свою жизнь. Конечно, об этом не знает и Женя, и никто из нашей семьи. Поговори с моими друзьями Анной Вениаминовной, Николаем Николаевичем Соболевым если можно с Гедройцем (?) и с другими моими сослуживцами и о своем впечатлении и о реальных фактах откровенно сообщи мне, чтобы не сделать второй, уже окончательной ошибки. Пиши по тому же адресу, прямо на мое имя, не упоминая Жени, чтобы она не распечатала письмо (2).

Прочтя написанное письмо, я почувствовал, что не достаточно ярко изложил свою просьбу относительно сведений, которые ты должна мне сообщить. Первое и главное, какое впечатление произведет твое сообщение о моем возвращении; второе – могу ли я безнаказанно после десятилетнего моего пребывания за границей возвратиться обратно, принимая во внимание сообщение мне здесь приехавшей дамы, что ее просили передать, чтобы я не возвращался обратно. Можно ли иметь заранее комнату, конечно, сносную и спокойную для житья, помня, что здесь мы как каждый гражданин пользовались исключительными удобствами и уважением окружающих к правам живущего в любом помещении, т.е. живущего во дворце или в маленькой комнате в мансарде. И в конце концов, чтобы согласиться приехать, я должен получить место постоянной службы и работу. Без этого я, конечно, не двинусь (3) с места и останусь здесь или перееду к Боре на дожитие. Конечно, мне хотелось бы жить и работать в Москве уже потому, что ты там, ну а если этого нельзя, то я готов жить и в Киеве, и на Кавказе, вообще на юге, чтобы было тепло. И так, не увлекаясь и помня, что все это у меня появилось вследствие разговоров у посла, с одной стороны, а с другой – мне как я писал, все время очень хотелось возвратиться обратно и раз я теперь имею возможность – то почему ж и не исполнить своего желания. Билибин и Яковлев получили через своих определенные предложения и работы и места службы. Крепко тебя целую, жду адреса Екатерины Павловны, а она будет от тебя уже знать о чем я буду ей писать и вместе мне напишите правдивый и мудрый ответ. До сих пор я очень работоспособный.

Сверху первого листа

Сообщи адрес Анны Вениаминовны, Екатерины Павловны и Николая Николаевича, я им напишу письма, первый, если они не боятся.

Сбоку четвертого листа

Кланяйся своему мужу, спроси его совета. Целую тебя крепко и желаю, что бы исполнила свою миссию вполне правдиво и благополучно. Твой Ник (или подпись).

ПРИМЕЧАНИЯ:

Зоя Анцева – племянница Н.В. Глобы, дочь сестры или брата Н.В.Глобы. У Николая Васильевича было три брата и три сестры.

Владимир Петрович Потемкин (1874–1946) – советский государственный и партийный деятель, историк, педагог, дипломат, действительный член АН СССР. Член миссии Российского Красного Креста по репатриации русских солдат из Франции, председатель комиссии по репатриации бывших русских солдат и казаков-некрасовцев из Турции. С 1934 по 1937 – полпред СССР во Франции. В 1935 году участвовал в переговорах и подписании франко-советского договора о взаимной помощи.

Михаил Николаевич Яковлев (1880–1942) – русский, советский живописец, график, сценограф, автор пейзажей и натюрмортов. В 1898–1900 гг. учился в Строгановском художественно-промышленном училище. В 1905–1906 сотрудничал с сатирическими журналами «Маски», «Шершень», «Зритель». В марте 1917 делегирован в Совет художественных организаций Москвы и избран членом президиума Профессионального союза художников-живописцев Москвы. Работал в Комиссии по охране памятников искусства и старины при Моссовете, состоял в совете по управлению Государственным Историческим музеем. С 1923 – в эмиграции, жил во Франции и Бельгии. В 1937 работал над оформлением Советского полпредства в Париже. В том же году возвратился в СССР.

Иван Яковлевич Билибин (1876–1942) – русский художник, книжный иллюстратор и театральный оформитель, участник объединения « Мир искусства». С 1920 по 1936 – в эмиграции. С 1925 года жил в Париже, преподавал в Русском художественно-промышленном институте, друг Н.В. Глобы.

Ольга Аристарховна Мойсеенко-Мишлич – знакомая Н.В. Глобы

Анна Вениаминовна – сослуживец Н.В. Глобы по Строгановскому училищу

Соболев, Николай Николаевич (1874 – 1966) – один создателей науки о декоративно-прикладном искусстве в России, соратник Н.В. Глобы. В 1889–1893 обучался в Строгановском училище. С 1896 по 1917 гг. преподавал в училище. После революции 1917 года работал старшим инспектором по художественной промышленности в Народном комиссариате по земледелию, на Пречистенских рабочих курсах, в Ремесленном училище им. А. П. Бахрушина.

Екатерина Павловна – знакомая Н.В. Глобы

Гедройц (?)

Женя – Евгения Николаевна Толли (Глоба) – дочь Н.В. Глобы (1892–1976). Е.Н.Толли вторым браком была замужем за своим двоюродным братом Сергеем Владимировичем Толли и являлась в русском зарубежье видным общественным деятелем, членом Главного управления Русского общества Красного Креста (РОКК). В 1952–1973 гг. она была директором Дома для престарелых РОКК в Ницце.

Боря – возможно брат Н.В. Глобы.

Приложение 2

И.В. Белозерова

ДОКУМЕНТЫ ПО ИСТОРИИ СТРОГАНОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО УЧИЛИЩА И ЕГО МУЗЕЯ В ПЕРВЫЕ ГОДЫ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ В СОБРАНИИ ОТДЕЛА ПИСЬМЕННЫХ ИСТОЧНИКОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

Отдел письменных источников Государственного исторического музея – крупнейшее хранилище архивных фондов. В некоторых из них отложились материалы, отражающие судьбы учреждений культуры после революции 1917 года. Незвестные до сегодняшнего времени факты и события, связанные с малоизученным периодом Строгановского художественно-промышленного училища (в том числе созданных на его основе СХПМ, ВХУТЕМАСа и ВХУТЕИНа) и его уникального музея выявлены в ряде архивных фондов ОПИ ГИМ.

Наибольшая информация по данной теме содержится в документах фонда «Музейного отдела Главнауки Наркомпроса» (Ф. 54). Именно этот отдел решал судьбы музеев страны: осуществлял руководство, финансирование, распределял музейные коллекции, создавал новые музеи и расформировывал действующие. В нем собиралась информация обо всех музеях и разнообразная документация – планово-отчетная, финансовая, статистическая. Протоколы заседаний, переписка, описи хранящихся и вывозимых предметов, мандаты и удостоверения сотрудников наиболее полно отражают события тех лет.

Документы запечатлели подробности процесса расформирования Музея Строгановского училища: решений Музейного отдела по данному вопросу, работе по учету и регистрации коллекций музея (заведующий Д.Т. Янович), их вывоза в действующие и вновь создаваемые музеи, учебные заведения Москвы и других городов (илл. 1). В них отражена также деятельность специальной Комиссии, работавшей с октября 1918 года в помещении Музея бывшего Строгановского училища, занимавшейся подбором коллекций для создания Музея народного искусства и быта (и его филиалов – Музея мебели, Музея фарфора, Музея игрушки, Бытового музей 40-х гг.). В этом же здании до конца 1923 года располагалось хранилище Государственного музейного фонда.

Важную информацию можно почерпнуть из докладных записок в Музейный отдел Д.Т. Яновича, возглавившего учетно-распределительные работы в хранилище музея бывшего Строгановского училища. В них сообщалось о различных происшествиях в зданиях Первых и Вторых СГХМ: обысках Московской ЧК по борьбе с контрреволюцией, пожаре, произошедшем 28 февраля 1919 г. в помещении училища, о снятии по инициативе ячейки коммунистов училища портретов

Приложение 2



Ил. 2. Пригласительный билет на 250-е заседание Ученой комиссии Музея Старая Москва в помещении Государственного исторического музея, посвященное 100-летию Строгановского училища. 12 ноября 1925 года (обложка). ОПИ ГИМ. Ф. 402. Ед. хр. 1019. Л. 3-4



Ил. 3. Пригласительный билет на 250-е заседание Ученой комиссии Музея Старая Москва в помещении Государственного исторического музея, посвященное 100-летию Строгановского училища. 12 ноября 1925 года. ОПИ ГИМ. Ф. 402. Ед. хр. 1019. Л. 5-6



Ил. 4.1. Муромцева Екатерина Константиновна (1888–1964), скульптор, искусствовед. Научный сотрудник Отдела домашнего быта (1921–1930), заведующая группой керамики (1939–1940) Исторического музея. В 1921–1930 гг. преподавала на Основном отделении во ВУТЕМАСЕ И ВХУТЕИНЕ

Ил. 4.2. Удостоверение Е.К. Муромцевой., преподавателя ВХУТЕМАСА. 12 июня 1921 года
Ил. 4.3. Здание ВХУТЕМАС. Мясницкая ул., д. 21

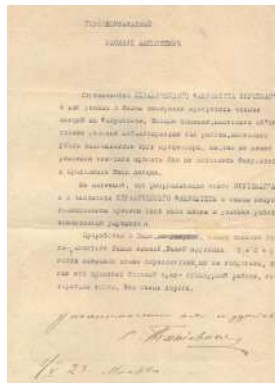
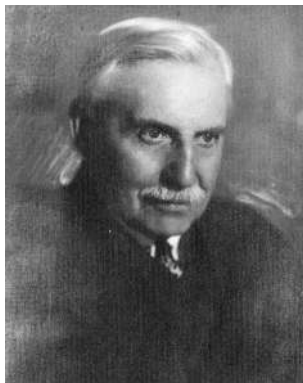
седание проходило в помещении Исторического музея. Для гостей юбилейного заседания было изготовлено специальное приглашение (илл. 2–3). Особый интерес представляют запро-токолированные рукописные тексты выступлений преподавателей училища: Н.Н. Соболева «История Строгановского училища технического рисования»; П.П. Пашкова «Художественное и общественное значение Строгановского училища»; И.Д. Козлова и С.А. Андрианова с воспоминаниями о буднях училища. На заседании вспоминались старейшие преподаватели, их талантливые ученики, интересные сведения из их биографий; описывалась повседневная жизнь училища, поездки в Подмосковье на эскизы и пр. Преподаватель училища художник-сценограф Ф.Ф. Федоровский вспоминал о своих встречах в стенах училища с К.А. Коровиным, М.А. Врубелем другими известными художниками. О значении училища говорили: председатель музея Строй Москвы художник А.М. Васнецов, архитектор Н.Б. Бакланов и пр. В зале ГИМ к этому событию организаторы приурочили небольшую выставку, на которой были представлены предметы декоративно-прикладного искусства (из собрания б. Строгановского училища, ГИМ, Музея Старой Москвы).

Материалы фонда Музей «Старая Москва» содержат документы с информацией о поступавших после революции в его фонды предметах из центральных московских музеев – Ору-



Ил. 5.1. Видонова Екатерина Сергеевна (1888–1971?), художник по прикладному искусству (художественной вышивке), сотрудник мастерской реставрации тканей в Историческом музее, заведующая секцией декоративного шитья ЦГРМ. В 1920 г. – инструктор Вышивальной мастерской ВХУТЕМАС
ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1л. Ед. хр. 78

Ил. 5.2. Салтыков Александр Борисович (1900–1959), историк материальной культуры. Научный сотрудник Отдела домашнего быта (1921–1930), заведующий отделом стекла и керамики (1943) Исторического музея. Читал курс истории керамики на керамическом факультете ВХУТЕИНА (1929–1930)
ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1л. Ед. хр. 99



Ил. 6.1. Василий Алексеевич Городцов (1860–1945), археолог. В 1920–1921 гг. читал курс «Первобытной керамики» на керамическом факультете 1-х Свободных Государственных художественных мастерских, с 1922 г. этот же курс во ВХУТЕМАСЕ. ОПИ ГИМ. Ф. 431
Ил. 6.2. Письмо студентов керамического факультета ВХУТЕМАСА В.А. Городцову с просьбой не прекращать чтение лекций. 5 мая 1923 г. ОПИ ГИМ. Ф. 431

жейной палаты, Третьяковской галереи, Румянцевского музея, музея бывшего Строгановского училища, Музейного фонда, Книжного фонда РСФСР и проч.

Важным источником по данной теме являются трудовые списки и автобиографии сотрудников ГИМ, окончивших Строгановское училище, а затем преподававших в послереволюционный период в Первых и Вторых СХПМ, ВХУТЕМАСЕ и ВХУТЕИИИЕ сохранившихся в фонде «Научно-ведомственный архив» ОПИ ГИМ, а также архивы сотрудников: скульптора и искусствоведа Е.К. Муромцевой (Ф. 599) (илл. 4), художника по прикладному искусству и реставратора тканей Е.С. Видоной (Ф. 500) (илл. 5), археолога В.А. Городцова (Ф. 431) (илл. 6) и др.

Дальнейшая работа по выявлению, изучению, введению в научный оборот архивных документов из ОПИ ГИМ бесспорно откроет малоизученные и практически неизвестные страницы истории уникального учреждения культуры – Строгановского училища и его музея.

Приложение 3

В.В. Скурлов

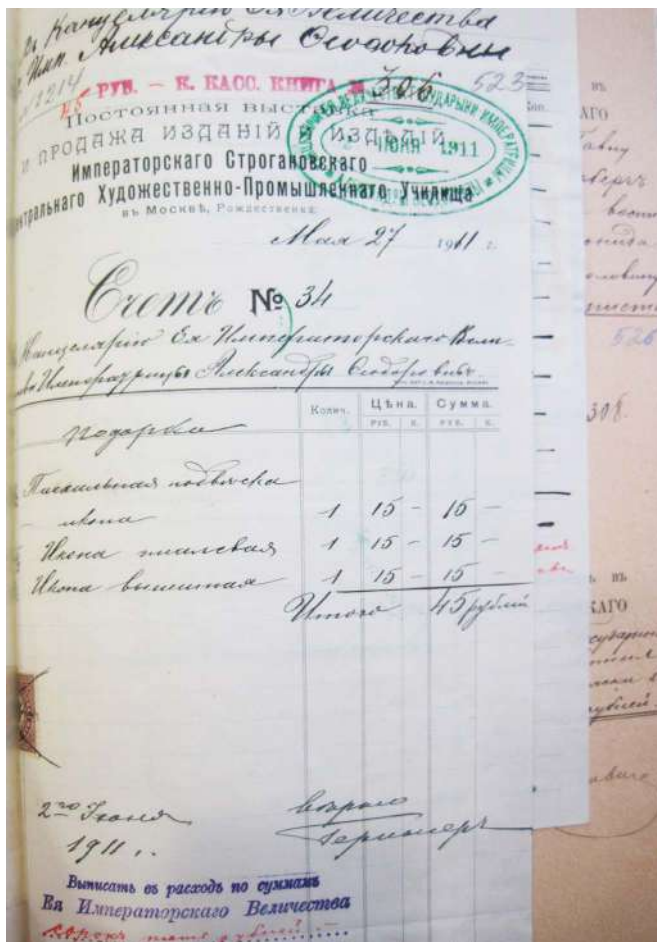
К ВОПРОСУ О ПОДАРКАХ СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА ИМПЕРАТОРСКОЙ СЕМЬЕ. ИЗДЕЛИЯ МАСТЕРСКИХ ПО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКЕ МЕТАЛЛА ИСУ

В Приложении впервые публикуются редкие архивные документы Кабинета Императорского Двора – это счета магазина Императорского Строгановского училища 1911–1912 гг. с перечислением поднесенных государыне императрице Александре Федоровне изделий, выполненных в разных материалах в мастерских ИСУ: эмалевые и вышитые иконы, пасхальные украшения, разнообразные серебряные и металлические художественные предметы интерьера (чернильницы, шкатулки, пепельницы и др.), фарфор и текстиль. В качестве примеров публикуются маркированные изделия мастерских по художественной обработке металла Императорского Строгановского училища из частного собрания – табакерка и солонка (чернильница?), – которые иллюстрируют стилистические и технико-технологические особенности художественной продукции мастерских ИСУ начала XX века.



Ил. 1. Выставка и магазин Строгановского училища. Фото 1907 г.

Приложение 3



Ил. 2. Счет магазина Императорского Строгановского училища от 27 мая 1911 г., адресованный в Канцелярию Императрицы Александры Федоровны, с перечислением поднесенных изделий

Ил. 3. Счет магазина Императорского Строгановского училища от 27 мая 1911 г., адресованный в Канцелярию Императрицы Александры Федоровны. Фрагмент



377 171-50 477 470

Посредством выставок
и продажи изданий и изделий
Императорского Строгановского
Художественно-Промышленного Училища

Счет № 11

Контору Двора Ее Императорского Величества
Императрицы Александры Федоровны

Подарки	Кол-во	Цена	Сумма
Копия книги "Александровский мост"	1	40	40
" " " " "	1	40	40
Чашка из серебра в подарок	1	30	30
Копия книги "Александровский мост"	1	25	25
Копия книги "Александровский мост"	1	6	6
Копия книги "Александровский мост"	1	15	15
Копия книги "Александровский мост"	1	20	20
Копия книги "Александровский мост"	1	30	30
Копия книги "Александровский мост"	1	25	25
Копия книги "Александровский мост"	1	25	25
Копия книги "Александровский мост"	1	3	3
Копия книги "Александровский мост"	1	3 50	3 50
Копия книги "Александровский мост"	1	5	5
Копия книги "Александровский мост"	1	5	5
Копия книги "Александровский мост"	1	5	5
Копия книги "Александровский мост"	1	15	15
Копия книги "Александровский мост"	1	25	25
Копия книги "Александровский мост"	1	25	25
Копия книги "Александровский мост"	1	10	10
Итого	19		497 50

№	Наименование	Кол-во	Цена	Сумма
	Термос	19		
20	Чашка из серебра	1		30
21	Копия книги "Александровский мост"	1		25
22	Копия книги "Александровский мост"	1		6
23	Копия книги "Александровский мост"	1		15
24	Копия книги "Александровский мост"	1		20
25	Копия книги "Александровский мост"	1		30
	Итого	23		171

Денежная ведомость
Заведующий магазином
И. Н. Коханов

1912 г.

Ил. 4-5. Счет магазина Императорского Строгановского училища, адресованный в Контору Двора Государыни Императрицы Александры Федоровны, с перечислением поднесенных изделий. Сентябрь 1912 г.

На стр. 468: Ил. 6. Счет магазина Императорского Строгановского училища от 9 ноября 1912 г., адресованный в Контору Двора Государыни Императрицы Александры Федоровны, с перечислением поднесенных изделий

№ 41387

Постоянная выставка
и продажа изданий и изданий
Императорского Строгановского
Центрального Художественно-Промышленного Училища
в Москве, Рождественка.

9 ноября 1912 г.

Счет № 19.

В Кассу Императорского Величества Государина Императрицы Александры Федоровны

11. НОЯБРЯ 1912

Подарки	Кол-во	Цена		Сумма	
		руб.	к.	руб.	к.
Пальто золотой (парга)	14 ар.	2 50	35	-	
Парга зеленая с золотом.	2 3/4 ар.	6	-	16	50.
Итого	16 3/4	-	-	51	50.

Заводящая Постоянной выставкой училищский работ

М. Коханову.

22-го ноября 1912 г.

Вручено
Гаринин

КО ВЕЛИЧЕСТВА
Императорского Величества
в Англии
обие двести

КО ВЕЛИЧЕСТВА
Императорского Величества
в Англии
обие двести

Итого 51 руб. 50 коп.

Выдана с расходом по суммам
Ея Императорского Величества
• пятьдесят один руб. 50 коп...
... 22-го ноября 1912 года
Заведующий Канцелярией



Ил. 7–9. ТАБАКЕРКА С ДВУМЯ КРЫШКАМИ. ИМПЕРАТОРСКОЕ СТРОГАНОВСКОЕ УЧИЛИЩЕ. 1900–1910-е гг. МЕТАЛЛ, ПЕРЕГОРОДЧАТАЯ ЭМАЛЬ.

НА ОБОРОТЕ КЛЕЙМО: ДВУГЛАВЫЙ ОРЕЛ, «И.С.У.»; ВЫГРАВИРОВАНЫ ПОДПИСИ УЧЕНИКОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ: «ДРОЖЖИН И МОДЕСТОВ»



Приложение 3



Ил. 10–12. Солонка (чернильница?) с крышкой. Императорское Строгановское училище.
1900–1910-е гг. Металл, чеканка, лазурит, дерево.
На обороте клеймо: двуглавый орел, «И.С.У.».

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Акимов Павел Александрович (Москва)
Кандидат искусствоведения, МАРХИ
marchimuseum@gmail.com

Антипова Елена Вячеславовна (Саратов)
Член Российского Союза писателей, коллекционер
antipova_e@mail.ru

Астраханцева Татьяна Леонидовна (Москва)
Доктор искусствоведения, член-корреспондент, главный научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ
tatiana.astrakhantseva@gmail.com

Баранова Ольга Борисовна (Санкт-Петербург)
Старший научный сотрудник «Музея Императорского фарфорового завода», Государственный Эрмитаж
ollie@hermitage.ru

Баснина Елена Юрьевна (Москва)
Зав. отделом музея Истории Московской архитектурной школы при МАРХИ
e.basnina@gmail.com

Белозерова Ирина Валентиновна (Москва)
Старший научный сотрудник отдела письменных источников ГИМ
irina.belozero@yandex.ru

Вавилова Светлана Константиновна (Москва)
Ученый секретарь Музея РГХПУ им. С.Г. Строганова
sv.vavilova@mail.ru

Васютинская Елена-Флоренса Вадимовна (Москва)
Искусствовед, лауреат Государственной премии в области литературы и искусства Российской Федерации (2003), член Ассоциации искусствоведов
flogencevas@mail.ru

Ганцева Нина Нестеровна (Москва)
Кандидат философских наук, ученый секретарь Ученого совета, доцент кафедры Худо-

жественной реставрации мебели РГХПУ им. С.Г. Строганова
gantsevan@yandex.ru

Герра Ренэ (Ницца, Франция)
Доктор филологических наук, Почетный зарубежный член РАХ, заведующий кафедрой русского языка и литературы Государственного университета в Ницце
rene.guerra0422@orange.fr

Гнутова Светлана Витальевна (Москва)
Кандидат искусствоведения, заведующая научно-исследовательским отделом Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева
sgnutova@list.ru

Горожанина Светлана Валентиновна (Сергиев Посад)
Кандидат искусствоведения, заведующая отделом «Русское народное и декоративно-прикладное искусство XVIII–XXI веков» Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника
gorozhanina@gmail.com

Гуменюк Алла Николаевна (Омск)
Кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой «Дизайн» института Дизайна, экономики и сервиса Омского государственного технического университета
gumenyuk-alla@mail.ru

Добролюбов Петр Владимирович (Москва)
Скульптор, Московский союз художников, Союз художников РФ
peterdobrolioubov@gmail.com

Зиновеева Марина Михайловна (Москва)
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры Художественной реставрации мебели, директор Музея РГХПУ им. С.Г. Строганова
zinoveeva.marina@yandex.ru

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Иванова-Веэн Лариса Ивановна (Москва)
Кандидат архитектуры, профессор МАРХИ
marchimuseum@gmail.com

Игошев Валерий Викторович (Москва)
Доктор искусствоведения, художник-реставратор по металлу высшей категории Государственного научно-исследовательского института реставрации
igoshev.valerij@mail.ru

Карякина Екатерина Юрьевна (Москва)
Аспирант кафедры Истории и теории декоративного искусства и дизайна РГХПУ им. С.Г. Строганова
kulukova.kati@mail.ru

Ким Елена Владимировна (Ростов Великий)
Кандидат искусствоведения, АНО «Наследие Ростова Великого»
kimrostov@mail.ru

Ключева Ирина Васильевна (Саранск)
Кандидат философских наук, профессор кафедры культурологии, этнокультуры и театрального искусства Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева
klyueva_irina@mail.ru

Ключкина Ирина Владимировна (Москва)
Старший научный сотрудник отдела письменных источников (фонд НВА) ГИМ
shm.nva.irina.klu@mail.ru

Коновалова Наталья Евгеньевна (Рыбинск)
Научный сотрудник Рыбинского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника
natalko70@mail.ru

Кулаков Андрей Евгеньевич (Москва)
Доктор технических наук, исследователь
ankyl@mail.ru

Маслова Юлия Валерьевна (Москва)
Заведующая отделом металла и камня ВМДПНИ
joli-maslova@yandex.ru

Машакин Андрей Игоревич (Москва)
Кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой Художественной реставрации мебели РГХПУ им. С.Г. Строганова
mashakin@yandex.ru

Мирлас Иоанна Антониевна (Москва)
Культуролог, литературный работник, член ETAGH (Germany)
mirlas.ioanna@yandex.ru

Муромцева Ольга Валерьевна (Москва)
Кандидат исторических наук, доцент кафедры Истории и теории декоративного искусства и дизайна РГХПУ им. С.Г. Строганова
omurcom80@gmail.com

Озер Джеско (Москва)
Исследователь деятельности М.К. Тенишевой и художественного центра Талашкино
jesco@mail.ru

Павлинова Варвара Петровна (Москва)
Кандидат искусствоведения, доцент Кафедры истории русской музыки МГК им. П.И. Чайковского
v.pavlin@mail.ru

Пак Вера Филипповна (Ростов Великий)
Кандидат искусствоведения, заведующая сектором финифти отдела декоративно-прикладного и народного искусства Государственного музея-заповедника «Ростовский кремль»
dyumon_pak@mail.ru

Патов Константин Леопольдович (Москва)
Реставратор, художник ДПИ, старший преподаватель кафедры «Художественная керамика» РГХПУ им. С.Г. Строганова
konstart@inbox.ru

Патов Василий Константинович (Москва)
Магистр реставрации, специалист архитектор, главный архитектор проекта, ООО «АБТЬ»
basilevs7@yandex.ru

Пендикова Ирина Геннадьевна (Омск)
Кандидат философских наук, доцент кафедры «Дизайн» института Дизайна, экономики и сервиса Омского государственного технического университета
megavia@mail.ru

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Передера Светлана Михайловна (Москва)
Хранитель коллекции «Дерево», Московский
государственный объединенный музей-заповедник «Коломенское-Измайлово»
smperedera@yandex.ru

Подстаницкая Татьяна Анатольевна (Москва)
Искусствовед, коллекционер
2102444@mail.ru

Савельев Юрий Ростиславович (Москва)
Доктор искусствоведения, академик РАХ,
профессор Факультета искусств МГУ имени
М.В. Ломоносова
art_1757@mail.ru

Сазиков Алексей Владимирович (Москва)
Кандидат искусствоведения, заведующий Отделом дизайна, декоративного и народного искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, ведущий специалист научно-методического отдела РГХПУ имени С.Г. Строганова
a_sazikov@mail.ru

Семерицкая Ольга Владимировна
(Санкт-Петербург)
Соискатель аспирантуры Санкт-Петербургского государственного института культуры, кафедра музеологии и культурного наследия
semerinka@mail.ru

Семёнова Наталья Юрьевна (Москва)
Доктор искусствоведения, член Ассоциации искусствоведов
nstrefoil@gmail.ru

Скурлов Валентин Васильевич (Санкт-Петербург)
Кандидат искусствоведения, почетный академик РАХ
valentinskurlov@mail.ru

Смекалов Игорь Владимирович (Москва)
Доктор искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник ГТГ
igor.smekalov@mail.ru

Степанов Константин Николаевич (Москва)
Член-соучредитель Общества изучения русской усадьбы
kostya.stepanov.45@mail.ru

Таежная Лидия Яковлевна (Москва)
Преподаватель Колледжа Дизайна и декоративного искусства РГХПУ им. С.Г. Строганова
klenavc@gmail.com

Тимофеева Елена Юрьевна (Москва)
Специалист Музея МАРХИ
marchimuseum@gmail.com

Трощинская Александра Викторовна (Москва)
Доктор искусствоведения, профессор кафедры Реставрации монументально-декоративной живописи, главный хранитель музея РГХПУ им. С.Г. Строганова
troschinskaya.al@gmail.com

Федунов Сергей Николаевич (Москва)
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Художественный металл» РГХПУ им. С.Г. Строганова
snfedunov@yandex.ru

Хисамутдинова Регина Олеговна (Москва)
Искусствовед, магистрант РГГУ
ave.rgregina@gmail.com

Шабалина Наталья Михайловна (Челябинск)
Доктор искусствоведения, доцент, профессор Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета
nat.shabalina@mail.ru

Экономов Константин Аркадьевич (Москва)
Преподаватель РГХПУ им. С.Г. Строганова, член Союза художников России
kostorio@gmail.com

Ягелло Владимир, протоиерей
(Париж, Франция)
Священник. Протоиерей храма Знамения Божией Матери на бульваре Экзельманс в Париже
yagellowlad@free.fr

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Т.Л. Астраханцева

Н.В. Глоба и принципы российского художественно-промышленного образования. Проблемы поиска национального стиля — взгляд из XXI века

1. Н.В. Глоба. 1900-е гг. Фото.
2. В.В. Глоба – отец Н.В. Глобы. 1850-е гг. Фото. Архив наследников Н.В. Глобы.
3. Императорская академия художеств. 1880-е гг. Петербург. Фото.
4. Большая Серебряная медаль ИАХ Н.В. Глобы. 19 мая 1884. Архив наследников Н.В. Глобы.
5. Диплом об окончании Императорской академии художеств. 1897. Архив наследников Н.В. Глобы.
6. Николаевский Сиротский институт. 1888. Фото.
7. Свидетельство о рождении Е.Н. Глобы (в замужестве Толли). Архив наследников Н.В. Глобы.
8. Евгений Александрович Сабанеев.
9. Евгения Максимилиановна Ольденбургская.
10. Евгения Николаевна Глоба (Толли) – дочь Н.В. Глобы. Середина 1910-х гг. Из личного архива.
11. Миргородская художественно-промышленная школа им. Н.В. Гоголя. Из личного архива.
12. Строгановское художественно-промышленное училище. 1910-е гг.
13. Н.В. Глоба в эмиграции. Париж. 1930-е гг. Фото. Архив наследников Н.В. Глобы.
14. Работы студентов Русского художественно-промышленного института в Париже. Вторая половина 1920-х гг. Фото.
15. Справка, выданная Н.В. Глобой студентке Института С. Драгомиловой. 1929. 18 января. Архив наследников Н.В. Глобы.
16. Ковш. Работа студентов Русского художественно-промышленного института. Частное собрание. Париж.
17. Н.В. Глоба. Портрет Л.Н. Лийперовского. Около 1938 года. К., м. Частное собрание. Франция.
18. Н.В. Автопортрет Н.В. Глобы. Рисунок. Бум., карандаш. Вторая половина 1930-х гг. Частное собрание. Париж.
19. Завещание Н.В. Глобы. 19 августа 1941 года. Архив наследников Н.В. Глобы.
20. Н.В. Глоба. Портрет З.Г. Философовой. Около 1938 г. К., м. Частное собрание. Фото 2019.
21. Слепой гуслир. Работа студентов Русского художественно-промышленного института. Частное собрание. Париж.
22. Тарелка с вензелем ЕТ. Работа студентов Русского художественно-промышленного института. Частное собрание. Париж.
23. Н.В. Глоба. Портрет жены. 1888–1889. Частная коллекция.

Л.И. Иванова-Везн

Николай Васильевич Глоба — организатор строительства Нового корпуса мастерских Строгановского училища. 1910–1914

1. Комплекс Медико-хирургической академии. Вид со стороны Рождественки Фото Н.А. Найденова. 1880-е гг.
2. Вид со стороны Рождественки. Фрагмент фасада главного здания.
3. Генплан владения Строгановского училища. 1891 г. Публикуется впервые.
4. Фасад главного здания Строгановского училища на Рождественке. Фотография 1900-х гг.
5. План 1-го этажа главного здания Строгановского училища. 1905 г.
6. Фасад Нового корпуса со стороны Сандуновского переулка. Проект А.А. Галецкого. Фото 1910 г.
7. Планы Нового корпуса. Проект А.А. Галецкого. 1910 г.: а – план верхнего этажа; б – план 1-го этажа
8. Фасад Нового корпуса со стороны Сандуновского переулка. Проект А.В. Кузнецова. 1913 г.
9. План 1-го этажа Нового корпуса. Проект А.В. Кузнецова. 1913 г.
10. Генплан владения ВХУТЕМАСа (бывшего Строгановского училища). 1925 г.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Е.Ю. Тимофеева

Новый корпус мастерских Строгановского училища в период Первой мировой войны

1. Фотографии корпуса мастерских из Альбома «Госпиталь Московского городского Кредитного общества для раненых воинов». 1915 г. а) Общий вид со стороны Сандуновского переулка; б) Вид со стороны внутреннего двора.
2. Развертка восточного и южного фасадов Нового корпуса со стороны двора. Проект А.В. Кузнецова. 1913 г.
3. Детали декора фасадов. Чертежи А.В. Кузнецова: а) Фрагмент аттика центрального ризалита (6-й этаж) южного фасада (со стороны внутреннего двора). План и фасад; б) Пилоны с полуколоннами северного фасада (со стороны Сандуновского переулка). Разрез.
4. Поэтажные планы Госпиталя из «Альбома»: а) План шестого этажа; б) План пятого этажа; в) План второго этажа.
5. Чертежи главной лестницы А.В. Кузнецова: а) План на уровне 5-го этажа; б) План на уровне 6-го, аттикового этажа.
6. Виды помещений госпиталя: а) Мастерская для занятий выдвораживающих. Пятый этаж б) Палата No 5 на втором этаже в) Палата No 7 на втором этаже.
7. Трехшарнирная арка для декоративной мастерской. Чертеж А.В. Кузнецова.
8. Поэтажные планы Госпиталя: а) План первого этажа; б) План полуподвального этажа.
9. Конструктивные чертежи А.В. Кузнецова: а) Восьмигранная железобетонная колонна с балкой; б) Примыкание террасы к наружной стене. Пятый этаж.
10. Виды помещений госпиталя: а) Вестибюль с главной лестницей. 1-й этаж; б) Убранство часовни. 1-й этаж; в) Столовая в полуподвальном этаже; г) Кухня в полуподвальном этаже.

П.А. Акимов

А.Е. Львов директор Училища живописи, ваяния и зодчества в 1896–1917 гг.

1. Алексей Евгеньевич Львов (1850–1937).
2. Здание Московского училища живописи, ваяния и зодчества.

К.Л. Патов, В.К. Патов

Реконструкция изразца с геральдической лилией с керамического входного портала здания Строгановского училища на Рождественке (ныне МАРХИ)

1. Фасад Строгановского училища. Фото 1900-х гг. Открытка издательства Шерер, Набгольд и Ко. Серия Москва, № 167. Строгановское училище. Оригинал хранится в Архиве музея РГХПУ им. С.Г. Строганова.
2. Фасад Московского Архитектурного Института. Фото 1965 г. А.Н. Крутов, личный архив.
3. Фрагмент керамического портала Московского Архитектурного Института. Современное состояние. Утраги исторических геральдических лилий. Фото автора, 2018 г.
4. Фрагмент керамического портала Московского Архитектурного Института. Современное состояние. Фото автора, 2018 г.
5. Обобщённая поэлементная схема керамического портала – фронтальный вид. Фото автора, 2020 г.
6. Фрагмент керамического портала Строгановского училища. Фото 1890-х гг. Автор фото неизвестен. Репродукция хранится в архиве музея МАРХИ. Оригинал в архиве Государственного музея архитектуры имени А.В. Щусева.
7. Схема сравнения изразцов с лилиями на фасаде и на камине в «Красном зале» МАРХИ. Фото автора, 2019 г. Цифровой фотоколлаж.
8. Процесс лепки модели изразца с лилией по реконструированному лекалу. Фото автора, 2019.

С.Н. Федунов

Организация учебного процесса и развитие мастерских по художественной обработке металла в Императорском Строгановском училище в начале XX века

1. Чеканно-монтажная мастерская Императорского Строгановского училища 1907–1912 гг. Фотография из архива Музея РГХПУ им. С.Г. Строганова.
2. Чеканная мастерская Императорского Строгановского училища 1907–1912 гг. Фотография из архива Музея РГХПУ им. С.Г. Строганова.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

3. Ювелирная мастерская Императорского Строгановского училища 1907–1912 гг. Фотография из архива Музея РГХПУ им. С.Г. Строганова.
4. Кубок. Дифовка, литье, перегородчатая эмаль. Фотография 1907–1913 гг. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова.
5. Лампада. Фотография 1907–1913. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова.
6. Эмалевая плакетка с портретом генерала-фельдмаршала М.Б. Баркляя-де-Толли. Москва. Императорское Строгановское училище. 1910-е гг. Серебро, живопись по эмали. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова.
7. Проект эмалевой солонки ученицы Строгановского училища М. Колкович. Начало XX в. Бумага, акварель, тушь. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова.
8. Проекты ювелирных изделий учеников Строгановского училища. Нач. XX в. Бумага, акварель, тушь. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова.
9. Экспонаты Строгановского училища на международной выставке в Турине (часть экспозиции). Фотография 1911 г. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова.
10. Проекты изделий с эмалью учеников Строгановского училища. 1912 г. Бумага, акварель.
11. Проект оклада иконы Богородицы с избранными святыми. Ученик Строгановского училища. 1912–1913 гг. Бумага, акварель.
12. Проект дарохранительницы украшенной стилизованным растительным орнаментом, вязью и фигурами двух святых. Ученик Строгановского училища IV класса Г. Правоторов Начало XX века. Бумага, акварель, тушь.
2. Фрагмент иконостаса. Свято-Троицкий собор (г. Буэнос-Айрес, Аргентина). Художественно-промышленная школа им. Н.В. Гоголя (Миргород, Полтавская губерния). 1900-е года. Майолика, роспись полихромная.
3. Декоративная тарелка. Марка на изделие. Художественно-промышленная школа им. Н.В. Гоголя (Миргород, Полтавская губерния). 1897 год. Майолика, роспись полихромная. Частное собрание.
4. Декоративная тарелка. Автор росписи Маслеников С.И. Художественно-промышленная школа им. Н.В. Гоголя (Миргород, Полтавская губерния). 1898 г. Майолика, роспись полихромная. Архив семьи Маслениковых.
5. Ваза. Художественно-промышленная школа им. Н.В. Гоголя (Миргород, Полтавская губерния). Конец XIX – начало XX века. Майолика, роспись полихромная. Частное собрание.
6. Горшочек. Мастер-гончар И.С. Гладеревский (м. Опошня Зеньковского уезда). Конец XIX – начало XX века. Глина, цветные поливы. Частное собрание.

Е.Ю. Карякина

К вопросу о деятельности стеклянной мастерской Императорского Строгановского училища. 1901–1917 гг.

Е.В. Антипова

Миргородская художественно-промышленная школа им. Н.В. Гоголя под руководством С.И. Масленикова

1. Семья Маслениковых. Миргород, конец XIX – начало XX века. В верхнем ряду крайние справа — Ольга Августовна и Семен Иванович Маслениковы, крайний слева сын Виталий. В нижнем ряду — дочь Анна и сын Борис. Архив семьи Маслениковых.
1. А.Н. Баснина-Верхоланцева в стеклянной мастерской, 1902. Фото Наталии Курбатовой. Из архива М.М. Верхоланцева.
2. Экспозиция столовой на строительно-художественной выставке 1908-го года. Предположительно, витраж В.В. Журавлева. Базар в Малороссии.
3. Экспозиция столовой на строительно-художественной выставке 1908 года. Предположительно, витраж В.В. Журавлева. Базар в Малороссии.
4. Экспозиция кабинета на строительно-художественной выставке 1908-го года. Небольшие витражи на окне.
5. Экспозиция кабинета на строительно-художественной выставке 1908 года. Небольшие витражи на окне.
6. Экспозиция выставки в Екатеринославле. 1910. Витражная композиция над входом.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

И.В. Белозерова, И.В. Ключкина

Государственный Исторический музей и Строгановское художественно-промышленное училище – пути сотрудничества и взаимодействия

1. Адрес Строгановского художественно-промышленного училища, преподнесенный И.Е. Забелину, в честь 50-летия его научной деятельности Москва, 1892 год. ОПИ ГИМ. Ф. 440. Ед. хр. 440, оп.1. Ед. хр. 286. Л. 1–2.
2. Афиша выставки картин 36-ти художников в залах Императорского Строгановского училища. Москва, 27 декабря 1902 года ОПИ ГИМ. Ф. 1, оп. 2. Ед. хр. 43. Л. 1.
3. Письмо Елизаветинского Благотворительного общества А.П. Бахрушину. Москва, 16 февраля 1901 года. ОПИ ГИМ. Ф. 1, оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 5.
4. Сотрудники Централных государственных реставрационных мастерских: сидят (слева направо): Г.О. Чириков, Б.Н. Засыпкин, Т.Н. Александрова-Дольник, И.Э. Грабарь, Ю.С. Карпова; стоят (слева направо): К.Н. Шишова, В.О. Кириков, М.Н. Рождественская, А.Д. Белякова, Д.Ф. Богословский, Е.В. Шервинский, В.А. Безобразов, М.И. Тюлин, Н.С. Головина, И.И. Суслов, М. Лаговский, П.А. Аверкин, Н.И. Плеханов. Москва, 6 ноября 1929 года. ОПИ ГИМ. Ф. 500. Ед. хр. 34. Л. 3.
5. Сотрудники декоративной секции ЦГРМ за промывкой древнего шитья. Стоит (в центре) Т.А. Александрова-Дольник (заведующая секцией), слева: А.Д. Белякова, Е.С. Видонова; справа: М.Н. Рождественская. Москва, 19 октября 1930 год. ОПИ ГИМ. Ф. 500. Ед. хр. 34. Л. 6.
6. Реставрационно-муляжный кабинет отдела реставрации музея. Сидит (у окна слева) Д.Ф. Богословский; стоит М.В. Городцов. Москва, ГИМ, конец 1920-х годов. ОПИ ГИМ. Ф. НВА. Оп. 1муз. Ед. хр. 168.

О.Б. Баранова

Императорский фарфоровый завод и художественно-промышленные школы. К вопросу о взаимодействии с Императорским Строгановским училищем на рубеже XIX–XX веков

1. Предметы из Банкетного сервиза Аничкова дворца. Императорский фарфоровый завод. Вторая половина XIX века. Императорский фарфоровый завод. Фарфор; роспись надглазурная полихромная; позолота. Государственный Эрмитаж. Инв. №№ Мз-И-913, 915, 918, 920, 923, 924.
2. Медальоны «Первый шаг Александра за пределы России. 1813», «Народное ополчение. 1812» (по барельефам Ф.И. Толстого). 1890–1891. Императорские фарфоровый и стеклянный заводы. Фарфор; крытые подглазурное кобальтом, роспись в технике «pate-sur-pate». ГЭ. Инв. №№ Мз-И-1515, 1516.
3. Последний вздох корабля. 1902. Императорские фарфоровый и стеклянный заводы. Автор модели А.Г. Адамсон, формовщик А.М. Лукин. Бисквит. ГЭ. Инв. № Мз-И-1841.
4. Тарелка десертная из Александринского сервиза. 1900. Императорские фарфоровый и стеклянный заводы. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, позолота по мастике, цировка. Государственный Эрмитаж. Инв. № Мз-И-1568.
5. Император Александр II. 1882. Императорский фарфоровый завод. Автор модели А.Е. Тимашев, формовщик Ф.Е. Даладугин. Терракота. ГЭ. Инв. № Мз-Р-9.
6. Юность. 1906. Императорские фарфоровый и стеклянный заводы. Автор модели М.Л. Диллон, формовщик А.М. Лукин. Бисквит. ГЭ. Инв. № Мз-И-1838.
7. Мальчик-мученик. 1904. Императорские фарфоровый и стеклянный заводы. Автор модели Н.Л. Аронсон, формовщик П.В. Шмаков. Бисквит. ГЭ. Инв. № Мз-И-1849.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Е.В. Ким

Н.В. Глоба и И.А. Шляков: к истории сотрудничества Строгановского училища и Ростовского музея церковных древностей

1. И.А. Шляков в Ростовском кремле. Ок. 1910. ГМЗРК.
2. Экспозиция Белой палаты Ростовского музея церковных древностей. 1911. Фото С.М. Прокудина-Горского. Библиотека Конгресса США.
3. Здание Ростовского училища, в котором располагался Ремесленный класс. 1913. Собрание К.В. Костюченко (Ярославль). Публикуется впервые.
4. Письмо Н.В. Глобы И.А. Шлякову с рекомендацией выпускника Строгановского училища А.И. Звонилкина. 1905. ГМЗРК. Публикуется впервые.
5. А.И. Звонилкин. 1909. Фрагмент групповой фотографии педагогов и строителей Ростовской мужской гимназии. ГМЗРК.
6. Запись экскурсантов из Строгановского училища в Книге посетителей Ростовского музея церковных древностей. 1901. ГМЗРК.
7. Рисунок А. Алексеева, ученика Ростовской ремесленной школы, впоследствии – учащегося Строгановского училища. Нач. 1910-х. ГМЗРК. Публикуется впервые.

С.М. Передера

К вопросу о сотрудничестве И.Ф. Барщевского со Строгановским училищем: модели и фотографии

1. Выставка «Резьба по дереву XV–XVIII веков» в «Коломенском». На фотографии модель надпрестольной сени работы Барщевского в разделе «Резьба ростовско-ярославских мастеров». Фотография И.Ф. Барщевского. 1935–1940 годы. МГОМЗ.
2. Выставка «Московская архитектура XVI–XVII вв.» в церкви Вознесения Господня в Коломенском. На фотографии два макета – храмы XVI века: церковь Усекновения Главы Иоанна Предтечи в Дьякове и церковь Косьмы и Дамиана в Муроме, выполненных И.Ф. Барщевским в 1880–1890-е годы. Фотография И.Ф. Барщевского. 1935 год. МГОМЗ.

3. И.Ф. Барщевский за реставрацией моделей в Коломенском. Фотография. 1946 год. МГОМЗ.
4. И.Ф. Барщевский. Модель надпрестольной сени из церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1890-е годы (до 1894). Общий вид и фрагменты. Дерево, картон, гипс, металл, бумага, целлулоид; резьба, отливка, карандаш, роспись, монтировка. (150×65×66 см). МГОМЗ.
5. И.Ф. Барщевский. Модель церкви Косьмы и Дамиана в Муроме XVI в. Изображение с негатива И.Ф. Барщевского, выкупленного в 1910 году Строгановским училищем (Кат. № 2248). МА.
6. И.Ф. Барщевский. Образцы резьбы древнерусского орнамента (фасад Георгиевского собора в Юрьев-Польском). 1880–1890-е годы. Липа, резьба (32×23×1 см; 42,5×8,5×1 см). МГОМЗ.
7. И.Ф. Барщевский. Муляж изразцового декора фасада церкви Николы Мокрого в Ярославле. 1880–1890-е годы. Каучук, штамп, роспись (16×10,5×1 см). МГОМЗ.

А.В. Сазиков

К вопросу об атрибуции серии снимков Художественно-промышленного музея при Центральном Строгановском училище технического рисования

1. Схема планировки здания Художественно-промышленного музея при Центральном Строгановском училище технического рисования с указанием расположения залов и точек съемки серии снимков мастерской М.П. Настюкова.
2. Фасады строений и план землевладения на Мясницкой улице, отведенного в 1864 г. для устройства художественно-промышленного музея. ЦХНТДМ. Ф. Т-1, оп. 7, д. 143, ед. хр. 4, л. 1.

Н.Н. Ганцева, А.И. Машакин

Коллекция мебели художественно-промышленного музея Императорского Строгановского училища конца XIX – начала XX вв.

1. Экспозиция Музея Императорского Строгановского училища. Москва, ул. Рождественка. Фото начала XX в.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- 2а. Сундук с кариатидами. Италия. Конец XVI – начало XVII в.
- 2б. Сундук с сюжетной композицией «Обращение св. Павла». Германия. Конец XVI – начало XVII в.
3. Экспозиция Музея Императорского Строгановского училища. Москва, ул. Рождественка. Фото начала XX в.
4. Комод в стиле Людовика XVI. Копия 1899 г. Франция, Париж. С оригинала работы мастера Г. Беннемана. Конец XVIII – нач XIX в. Из собрания дворца Фонтенбло, Франция.
5. Комод в стиле Людовика XVI с военными атрибутами и ликторскими связками. Копия 1899г. Франция, Париж. С оригинала работы мастера Г. Беннемана. 1787 г. Из собрания дворца Фонтенбло, Франция.

С.К. Вавилова

Историческая коллекция античной керамики в собрании музея РГХПУ им. С.Г. Строганова

- 1, 2. Экспозиция исторической коллекции античной керамики и стекла в собрании Художественно-промышленного музея императора Александра II.
3. Экспозиция археологической коллекции античной керамики и стекла в собрании Музея Баргуэна в Клермон-Ферране. Январь 2020.
4. Небольшой вотивный памятник из обожженной глины, увенчанный головами Зевса, Пасейдона и Адеса; на передней части атрибуты этих божеств и надпись: Diis Propi. M. Herenne. Vivatis. Из коллекции Пурталеса в Париже – Указатель Художественно-промышленного Музеума при Строгановском центральном училище технического рисования. М., 1881, стр. 38; КП2177.
5. Женская фигура, закутанная в хитон. Танагра. Предположительно, из собрания П.А. Сабурова. Указатель Художественно-промышленного Музеума при Строгановском центральном училище технического рисования. М., 1881, стр. 31; КП2175.
6. Антефикс терракотовый горгонейон. Зап. Греция. Предположительно, из собрания П.П. Вяземского. Указатель Художественно-

но-промышленного Музеума при Строгановском центральном училище технического рисования. М., 1868, стр. 11; КП2176.

В.В. Скурлов

К вопросу о подарках из Кабинета его Величества во время высочайших визитов императора в Крым. 1881–1917 гг.

1. В.И. Зуев (1870–1941(или 1910-е) – русский художник-миниатюрист, один из виднейших художников ювелирной фирмы Фаберже. (Фото на с. 184)
2. Посещение императором Николаем II с дочерьми выставки «Общества поощрения крымского татарского кустарного производства» в Ялте. 1913 г. Фотография.
3. Посещение императором Николаем II с дочерьми Сельскохозяйственной выставки в Ялте 30 сентября 1913 г. Фотография.

Н.Ю. Семёнова

Н.А. Андреев и Строгановское училище

1. Н.А. Андреев. Надгробие Н.Л. Тарасова на Армянском (Ваганьковском) кладбище в Москве. 1911. Деталь. Фото Э. Стейнерта, 1985.
2. Н.А. Андреев. Надгробие Саввы Морозова на Рогожском кладбище в Москве. 1906–1907. Фрагмент ограды, мрамор. Фото Э. Стейнерта, 1985.
3. Н.А. Андреев. Надгробие К.А. Ясюнинского в некрополе Донского монастыря в Москве. 1908. Фото Э. Стейнерта, 1985
4. Н.А. Андреев. Бюст Н.В. Гоголя для Миргорода. 1903. Гипс. ЦГТМ им. А.А. Бахрушина. Фото Э. Стейнерта, 1985.
5. Н.А. Андреев. Архитектурно-пространственная разработка площадки для установки памятника Гоголю на Арбатской площади. Рисунок из газеты «Искры», 1909.
6. Н.А. Андреев. Основание фонарей на площадке вокруг памятника Гоголю. Фото А. Викторова, 1988.
7. Н.А. Андреев. Статуя «Свобода» в мастерской скульптора. 1919. ОР ГТГ.
8. Н.А. Андреев в группе учеников Строгановского училища. Начало 1910-х. ОР ГТГ.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Ю.Р. Савельев, С.В. Гнутова

Творчество Леонида Адамовича Пяновского в декоративном искусстве и архитектуре первой половины XX века

1. 2. Письмо генерал-майора Адама Александровича Пяновского директору Строгановского художественно-промышленного училища о поступлении сына Леонида Пяновского. 28 июня 1902 г. РГАЛИ.
3. Свидетельство ученику Строгановского Центрального художественно-промышленного училища Л.А. Пяновскому на проживание в Москве. 1 сентября 1904 г. РГАЛИ.
4. Диплом Л.А. Пяновского на звание ученого рисовальщика. 7 сентября 1907 г. РГАЛИ.
5. Прощение Л.А. Пяновского о должности преподавателя и заведующего филиальным отделением училища в Троице-Сергиевом посаде. 1 ноября 1906 г. РГАЛИ.
6. Свидетельство Л.А. Пяновского о должности преподавателя и заведующего филиальным отделением училища в Троице-Сергиевом посаде. 2 ноября 1906 г. РГАЛИ.
7. Прощение Л.А. Пяновского о должности помощника хранителя Музеем имени Императора Александра II при училище. 2 сентября 1914 г. РГАЛИ.
8. Иконостас храма святителя Николая Чудотворца в Ницце. 1909-1913. Художник Л.А. Пяновский. Фото 2021 г.
9. Икона святого Михаила Архангела, созданная в честь 300-летия династии Романовых для храма в Ницце. 1913. Художник Л.А. Пяновский. Фото 2021 г.
10. Икона святого Александра Невского в напольном киоте у западной стены в притворе храма и лампада. 1912 г. Художник Л.А. Пяновский. Фото начала XX в.
11. Пяновский Л.А. Подносное блюдо к 300-летию Дома Романовых. Дерево, левкас, металл, кость, резьба, роспись, чеканка, тиснение 53,3×52,7×5,7 см.
12. Авторская надпись Л.А. Пяновского на обороте блюда с адресом московской мастерской.
13. Проектный рисунок ворот Русского павильона в Венеции. Рисунок А.В. Щусева. Изготовление в мастерской Л.А. Пяновского. 1914 г. РГИА.
14. Счет Л.А. Пяновского академику архитектуры А.В. Щусеву за изготовление мебели для Русского павильона в Венеции. 28 февраля 1914 г. РГИА.
15. Пяновский Л.А. Афиша фабрики церковной утвари «Товарищество И.П. Хлебникова». 1910-е гг.
16. Пяновский Л.А., Денисов-Уральский А.К. Рамка для фотографии из лазурита в оправе с полудрагоценными камнями – подарок императрицы Александры Федоровны императору Николаю II. 1915. ГМЗ «Павловск».
17. Щусев А.В., Пяновский Л.А. Часовня на могиле Н.Л. Шабельской. Некрополь «Кокад» в Ницце. Начало XX в. 1905–1907. Фото 2021 г.
18. Надгробия Н.П. и В.П. Шабельских, Л.А. Пяновского. Некрополь «Кокад» в Ницце. Фото 2021 г.

Е.-Ф. В. Васютинская **Историк и его время**

1. А.М. Васютинский, студент историко-филологического факультета Московского университета. 1890-е гг.
2. А.М. Васютинский с отцом Макарием Михайловичем. Чернигов. Начало 1900-х гг.
3. А.М. Васютинский среди курсисток Московских высших женских курсов. 1912.
4. А.М. Васютинский с учениками 5-го класса Императорского Строгановского художественно-промышленного училища. 1910-е гг.
5. Неизвестный автор. Анатэма. Шпон, тушь, перо, кисть.
6. М. Щеглов. Гуслиар. Бумага, карандаш, акварель. 1906.
7. М. Щеглов. Рисунок. Бумага, тушь, перо. 1906.
- 8, 9. Почтовые открытки на тему «Декабрьское вооруженное восстание 1905 года в Москве».
10. Книга для чтения по древней истории. Москва. «Задруга». 1915.
- 11–13. Книги, выпущенные издательствами «Тов-во И.Д. Сытина» и «Задруга».
14. А.М. Васютинский. 1920-е гг.
15. А.М. Васютинский с группой преподавателей и студентов Агропедфака Общеэкономического отделения 2 МГУ. 1926
16. А.М. Васютинский принимает экзамены в Библиотечном институте. 1940-е гг.
17. Арман де Коленкур. Мемуары. М. 1943.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

18. Дом в Полуэктовом (ныне Сеченовском) переулке, где жила семья А.М. Васютинского.
19. А.М. Васютинский. 1947.

М.М. Зиновьева

З.Н. Быков – творческий и профессиональный путь: от Императорского Строгановского училища к ВХУТЕМАСу и МВХПУ (б. Строгановскому)

1. З.Н. Быков. Фотография 1925–1930-е гг.
2. З.Н. Быков. Эскиз туалетных коробочек, выполненный в Императорском Строгановском училище. 1910-е гг. Бумага, акварель. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова.
3. З.Н. Быков. Проекты чернильниц и подвесок, выполненные в Императорском Строгановском училище. 1910-е гг. Бумага, акварель. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова.
4. Быков З.Н. Проект дорожного чайника и котелка. Фотокопия.
5. Дорожный чайник и котелок. Медь, латунь. в Императорском Строгановском училище. 1910-е гг. Бумага, акварель. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова.
6. З.Н. Быков. Графический проект: Обложка для журнала «Металлист». 1926 г. Бумага, тушь, гуашь, фотопечатать. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова.
7. С.П. Маркелов. Автопортрет. 1913 год. Бумага, пастель. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова.
8. С.П. Маркелов. Фотография 1950-е гг.
9. Постановление СНК СССР No 256 от 5 февраля 1945 г. «О подготовке кадров для художественной промышленности и художественно-отделочных работ».
10. З.Н. Быков. Эскиз марки «РСФСР. пролетарии всех стран соединяйтесь». Эскиз марки «РСФСР. День красного подарка». Эскиз марки «I–V ВХУТЕМАС». 1924 г. Бумага, картон, тушь, гуашь.

В.В. Игошев

Творческое наследие Фёдора Яковлевича Мишукова — выпускника Императорского Строгановского училища

1. Портрет Ф.Я. Мишукова. 1940-е гг.
2. Портрет Ф.Я. Мишукова. Начало XX в.

3. Серебряная водосвятная чаша. 1912 г. Работа Ф.Я. Мишукова. ГММК
4. Царские двери. Рогожское кладбище. 1911 г. Проект Ф.Я. Мишукова.
5. Серебряный оклад иконы «Св. Александр Невский». Начало XX в. Мастерская «Наследники Я.Ф. Мишукова». ГРМ.
6. Серебряный оклад Евангелия. Начало XX в. Работа Ф.Я. Мишукова. ГММК.
7. Дарохранительница в виде шатрового храма. 1912 г. Работа Ф.Я. Мишукова. ГТГ.
8. Реставрация Ф.Я. Мишуковым в ЦХРМ серебряного оклада иконы «Св. Петр и Павел» XI в. 1947 г.

Озер Джеско

Новости из прошлого – рассказ о художнике Алексее Зиновьеве

1. В. Бекетов и А. Зиновьев. Фотография, 1904–1908 гг. Из фондов Смоленского государственного музея-заповедника.
2. «Похищение Европы». Эскиз А. Зиновьева. 1905–1908 гг. Из фондов Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства.
3. «Столики». Эскиз А. Зиновьева. 1905–1908 гг. Из фондов Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства.
4. А. Зиновьев. Фотография, 1910 г.
5. Рисунок А. Зиновьева. Поздравительная открытка, 1913 г.

К.Н. Степанов

Жизнь и творчество художника Александра Васильевича Ложкина

1. А.В. Ложкин. Студент Строгановского училища. Фото. Начало XX в.
2. А.В. Ложкин. Эскиз костюмов танцовщиц к опере М.П. Мусоргского «Хованщина». Бум. розовая на картоне, гр. карандаш, акв., бронза. 20×26. 1909. ГМТИ им. А.А. Бахрушина.
3. А.В. Ложкин. Дама и кавалер. Бум., крем. вая, кисть, заливка. 21×17,2. 1918. ГТГ. Дар А.А. Сидорова. 1969 г.
4. А.В. Ложкин. Иверская часовня у Воскресенских ворот. Бум. крем. вая, гр. карандаш, акв., гуашь, тушь, 43×46. 1908. Музей Москвы.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

5. А.В. Ложкин. В провинции. (Кострома, Торговая пл. – атрибуция автора). Бум., на картоне, гр. карандаш, акв., белила, цветные мелки. 30,4×42,4. Начало 1900-х гг. Пермская государственная художественная галерея.
6. А.В. Ложкин. Иллюстрация к «Сборнику детских народных песен, стихов, прибауток и пр.» Соч. Е.Н. Опочинина. Изд. И.Н. Кнебеля. Бум. тонированная, тушь, перо. 30×43. 1913. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Дар А.А. Сидорова. 1969 г.
7. А.В. Ложкин. Замоскворечье. Церковь Воскресения Христова в Кадашах (атрибуция автора). Бум., на картоне, акв., 30×43,5. 1911. Частное собрание.
8. Сборник «Великая война в образах и картинах». Обложка четвертого выпуска. «Кубанец». Печать с акварельного рисунка. 33×23. 1914. РГБ.
9. А.В. Ложкин. Московская улица в конце XVII в. Бум., акв, белила. XIX в. 30×20. Конец 1890-х гг. Музей Хиллвуд (Вашингтон).
10. А.В. Ложкин. Москва. Церковь Успения на Покровке. Бум. тонир., графитный карандаш акв., белила, 46×37. 1910. Частное собрание. Швейцария
11. А.В. Ложкин. Москва. Страстная пл. с памятником А.С. Пушкину на Тверском бульваре. Бум., гр. карандаш, акв., белила. 32,8×49. 1930-е гг. ГЛМ им. В.И. Даля.
5. Евдокия Ануфриева. «Образец ткани и готового платья» (бумага, гуашь) 1930-е годы. Из собрания семьи Ануфриевых-Мирлас.
6. Евдокия Ануфриева Проект детского платья из купонной ткани. (бумага, гуашь) Выполнен для Трехгорной фабрики. Принят на «отлично» 21 апреля 1940 года. Из собрания семьи Ануфриевых-Мирлас.
7. Евдокия Михайловна в своей художественной мастерской с шелковцами. Фотография. 1950-е гг. Из собрания семьи Ануфриевых-Мирлас.
8. Евдокия Ануфриева. «Русский платок» (бумага, гуашь) 1963 год. Был представлен на выставке посвященной Есенину в ГЛМ в мае 1963 года. Из собрания семьи Ануфриевых-Мирлас.

Ю.В. Маслова

Е.Г. Теляковский – педагог и художник

И.А. Мирлас

Евдокия Ануфриева – выпускница Строгановского училища

1. Евдокия Ануфриева – студентка Строгановского училища. Фотография начала 1920-х гг. Москва. Из собрания семьи Ануфриевых-Мирлас.
2. Евдокия Ануфриева. «Окно во двор Масловки» (холст,масло) 1933 год. Из собрания семьи Ануфриевых-Мирлас
3. Евдокия Ануфриева с сыном Вацлавом в общежитии на Мясницкой. Фотография 1925 года. Из собрания семьи Ануфриевых-Мирлас.
4. Евдокия Ануфриева. «Образец купонной ткани и готового платья» (бумага, гуашь) 1930-е годы. Из собрания семьи Ануфриевых-Мирлас
1. Художники (слева – направо): А.Г. Доливо-Добровольская, З.Д. Кашкарова, Теляковский Е.Г. Б.Н. Ланге. Фотография из архива ВМДПНИ.
2. Кукла «Баба в белом полубубке». По эскизу Е.Г. Теляковского. 1920-е гг. Дерево, масло, токарная работа, роспись. ВМДПНИ.
3. Теляковский Е.Г. Поднос с советской эмблематикой «Частушки». 1920-е гг. По эскизу Е.Г. Теляковского. 1925 г. Железо, масло, лак, роспись. ВМДПНИ.
4. Туес с крышкой. Дерево, роспись. ВМДПНИ.
5. Теляковский Е.Г. Рисунок закусочного стола. 1910-е гг. Бумага, карандаш, тушь, акварель. ВМДПНИ.
6. Теляковский Е.Г. Рисунок резьбы для коробки. 1910-е гг. Бумага, карандаш, акварель. ВМДПНИ.

Ренэ Герра

Вклад художников Зарубежной России в искусство книги: 1920–1970 гг.

1. В.И. Шухаев. А. Пушкин «Пиковая дама». 1923.
2. В.И. Шухаев. А. Пушкин «Пиковая дама». 1923.
3. В.И. Шухаев. А. Пушкин «Борис Годунов». 1925.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

4. А.Н. Бенуа. Андре Моруа «Страдания молодого Вертера». 1926. Оригинал обложки. © Р. Герра.
 5. А.Н. Бенуа. Андре Моруа «Страдания молодого Вертера». 1926. Оригинал. © Р. Герра.
 6. А.А. Алексеев. Ф. Достоевский. «Братья Карамазовы». 1929.
 7. А.А. Алексеев. Ф. Достоевский. «Братья Карамазовы». 1929.
 8. М.З. Шагал. Н. Гоголь. «Мертвые души». 1948.
 9. И.Я. Билибин. «Сказки Избы». 1931. Оригинал. © Р. Герра.
 10. Ф.С. Рожанковский (Рожан). Роз Селли. «Маленькие и Большие». 1933.
 11. Ф.С. Рожанковский. Беранже. «Галантные песни». 1937.
 12. С.П. Иванов. Жюль Варбе д'Оревилю. «Дьяволицы». 1925.
 13. Ю.П. Анненков. «История Мадам де Санси рассказанная аббатом де Шуази». 1946.
 14. А.А. Экстер. Франсуа Вийон. «Лэ или Малое завещание». 1942. Рукописная книга. © Р. Герра.
 15. И.К. Лебедев. Ги де Мопассан. «Веревка». 1936.
 16. И.К. Лебедев. Ги де Мопассан. «Веревка». 1936. Доска для гравировки. © Р. Герра.
 17. А.М. Ремизов. Сказка А. Ремизова «Огневица». 1933. Уникальный экземпляр. © Р. Герра.
 18. А.М. Ремизов. Сказка А. Ремизова «Огневица». 1933. Уникальный экземпляр. © Р. Герра.
 19. А.М. Ремизов. «Соломония бесноватая». 1935. Уникальный экземпляр. © Р. Герра.
 20. И.Я. Билибин. И. Бунин. «Последнее свидание». 1927. А. Черный. «Солдатские сказки». 1933.
 21. М.В. Добужинский. Б. Зайцев. «Италия». 1951.
 22. Ю.П. Анненков. С. Маковский. «Вечер». 1941.
 23. Ф.С. Рожанковский. М. Осоргин. «Вольный каменщик». 1937.
 24. Ф.С. Рожанковский. Тэффи. «Городок». 1927.
 25. Ф.С. Рожанковский. Саша Черный. «Дневник Фокса Микки». 1927.
 26. Юрий Анненков. © Фото Р. Герра. 1970.
 27. В. И. Шухаев. А.С. Пушкин «Пиковая дама». Париж. 1923.
 28. Л. Зак. Вольтер «Принцесса Вавилонская и другие сказки».
 29. А.Н. Бенуа. Андре Моруа «Страдания молодого Вертера». Париж. 1926.
 30. С.П. Иванов. Шарль Бодлер. «Маленькие поэмы в прозе». 1920-е гг.
 - 31, 32. И.Я. Билибин Сказки «Избы». Русские народные сказки на французском языке. Париж. 1931.
 33. Н.С. Гончарова. М. Цетлин. «Прозрачные тени. Образы». Париж. 1920.
 34. А. Дюшен-Волконская. Роз Селли «Хоровод месяцев».
 - 35, 36. Н. Парэн (Н.Г. Челпанова). Марсель Эме «Сказки кота Мурлыки». Ок. 1931.
 37. А.Б. Серебряков. «Маленькие истории тетушки Нен».
 38. Ф.С. Рожанковский (Рожан). Роз Селли. «Маленькие и Большие». 1933.
 - 39, 40. А.А. Экстер (1882–1949). Франсуа Вийон. «Лэ или Малое завещание». Рукописная книга. © Р. Герра.
 - 41, 42. Ф.С. Рожанковский. Беранже «Галантные песни» (Curgiosa). 1937.
- О. Владимира Ягелло*
Николай Васильевич Глоба и русская церковь Знамения Божией Матери на бульваре Экзельманс в Париж
1. Р.В. Лукин. Икона Богородица со святыми Борисом и Глебом. Ок. 1928. Храм Знамения Божией Матери на бульваре Экзельманс в Париже.
 2. Храм Знамения Божьей Матери на бульваре Экзельманс. 2019. Фото Т.Л. Астраханцевой.
- И.В. Клюева*
Неизвестные факты биографии и творческой деятельности выпускника и педагога Строгановского училища В.М. Анастасьева (по архивным материалам)
1. Письмо В.М. Анастасьева Д.Г. Бурьлину от 21 февраля (6 марта) 1903 года. Ивановский государственный историко-краеведческий музей им. Д.Г. Бурьлина.
 2. Учетная карточка В.М. Анастасьева из Русского эмигрантского комитета в Шанхае. 1940–1943 годы. Федеральный архив США (Коллекция «Shanghai Municipal Police

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Files»). Копия предоставлена автору статьи А.А. Хисамутдиновым (Владивосток).

Т.Л. Астраханцева, Р.О. Хисамутдиновой, К.А. Экономова

К атрибуции неизвестного женского портрета работы Н.В. Глобы

1. Е.Г. Григорьева с сыном Кириллом в парижской квартире-ателье на 11 rue des Sablons, 22–23. Ок. 1922. Фотография из собрания потомков
2. Борис Дмитриевич Григорьев. 1938. Фотография из ОР ГРМ.
3. Борис Григорьев с супругой Елизаветой Георгиевной и сыном Кириллом в парижской квартире-ателье на 11 rue des Sablons. Ок. 1922. Фотография из собрания потомков.
4. Н.В. Глоба. Портрет Е.Г. Григорьевой. Около 1931 года. К., м. Частное собрание. Москва.
5. Н.В. Глоба. Письмо к Е.Г. Григорьевой. 1936. Из архива Аркадия Зозулинского (Париж)
6. Е.Г. Григорьева. Ок. 1924. Фотография из собрания потомков.
7. Б.Д. Григорьев. Мать и дитя (1918), холст, масло 70,5×70,5 см. Частная коллекция.
8. Б.Д. Григорьев. Портрет дамы в шляпе (Е.Г. Григорьева). 1931. Холст, масло Частное собрание.
9. Н.В. Глоба. Пейзаж. Около 1931 года. К., м. Частное собрание. Москва.

О.В. Муромцева

Иван Пуни и интернациональное художественное сообщество в Берлине в 1920-е: дискуссия о современной живописи

1. И.А. Пуни. Эскиз праздничного оформления Петрограда. 1918. Акварель, тушь. 43,5×35,5. ГРМ.
2. И.А. Пуни в своей мастерской в Берлине. Воспр. по: [23, с. 132] (Berninger H., Cartier J.-A. Pougny. Jean Pougny (Iwan Puni) 1892–1956. Catalogue de l'oeuvre. Tome 1: Les Années d'avant-garde, Russie–Berlin, 1910–1923. – Tübingen, 1972. – P. 132).
3. И.А. Пуни. Кубистический натюрморт. 1921–22. Картон, гуашь 60×48 см. Коллекция И. и Т.Манашеровых.

4. Вход в галерею «Der Sturm» в Берлине во время выставки Ивана Пуни.
5. Композиция (für Kurt Schwitters), 1915. Бумага, тушь, акварель. 42,4×33 см. Частная коллекция.
6. К. Швиттерс. Heavy Relief, 1945. Деревянная панель, масло, цемент, кожа, дерево, пластик, клей. 54.2×45.5 см. Частное собрание
7. Обложка журнала «Жар-птица», Берлин, 1921, № 1. Обложка и книжные украшения воспроизведены с рисунков С. Чехонина, выставленных в 1914 году на Международной выставке книги и гравюры в Лейпциге.
8. Обложка книги И. Эренбурга «И все-таки она вертится», 1922. Рисунок Ф. Леже.
9. И.А. Пуни. Натюрморт с бутылкой, линейкой и черным столом. 1923. Холст, масло. 70×45 см. Коллекция И. и Т. Манашеровых.

Е.Ю. Баснина

Традиции Строгановского училища в системе художественно-промышленного образования Советской России (1918–1925-е годы)

1. Здание Кустарного музея в Леонтьевском переулке, нач. XX в. Фотография из архива Музея ВМДПНИ.
2. Иван Платонович Лосев (1878–1963).

А.В. Троцинская

Воспитанники Императорского Строгановского училища У. Боданинский и А. Абиев как основатели крымскотатарской художественно-промышленной школы в Крыму (1917 г.)

1. Усеин Абдуредиевич Боданинский (1877–1938).
2. Абдуредифи Абиевич Абиев (1879–1938).
3. С.В. Ноаковский с учащимися Императорского Строгановского училища. 1900-е гг.
4. Коллективная фотография выпускников Строгановского училища 1898 г. с преподавателями. Автор оформления Н. Пашков.
5. У.А. Боданинский. Интерьер сказочного терема. 1903 г. Картон, акварель, карандаш. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

6. М.А.Врубель. Город Леденец. Эскиз декораций к опере Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» для Русской частной оперы в Москве. 1900 г. Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, Москва
 7. А.Я. Головин. Хоромы княгини. Эскиз декораций к III действию оперы А.С. Даргомыжского «Русалка». 1900 г. Музей Государственного академического Малого театра, Москва
 8. Александр Александрович Фомин (1868–1929).
 9. Столярно-резчицкая мастерская Императорского Строгановского училища. Фотография 1908–1912 гг. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова.
 10. Столярно-резчицкая мастерская Императорского Строгановского училища. Младшие классы. Фотография 1908–1912 гг. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова.
 11. Учащиеся у здания Бахчисарайской татарской художественно-промышленной школы Фотография 1923 г. Государственный архив Крыма.
 12. Вышивальная мастерская Бахчисарайской татарской художественно-промышленной школы. Фотография 1923–1925 гг. Государственный архив Крыма.
 13. Мастерская художественного шитья Императорского Строгановского училища. Фотография 1908–1912 гг. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова.
 14. Кожевенная мастерская Бахчисарайской татарской художественно-промышленной школы. Фотография 1923–1925 гг. Государственный архив Крыма.
 15. Учащиеся Бахчисарайской татарской художественно-промышленной школы делают зарисовки в Ханском дворце-музее. Фотография 1923–1925 гг. Государственный архив Крыма.
 16. Рекламная афиша киноленты «Алим». 1927 г.
- А.Е. Кулаков**
Московский институт прикладного и декоративного искусства как этап в возрождении Строгановского училища. Роль А.П. Барышникова
1. Здание ЦХПУ, автор проекта А.П. Гольц. Фото 1941 г.
 2. А.П.Барышников и студенты курсов рисования Строгановского училища, 1907. (фотография из семейного архива).
 3. Сотрудники Отдела художественно-промышленного образования Наркомпроса в гостях у А.П.Барышникова (Москва, Двойной пер., 1926), (фотография из семейного архива).
 4. Студенты Центрального художественно-промышленного училища после возвращения из эвакуации на занятиях, ЦХПУ, ст. метро «Сокол», пос. Балтийский, дом 41Б, начало 1944 г. (фотография из семейного архива).
 5. Декоративная тарелка с портретом А.П. Барышникова работы преподавателя МИПИДИ Якова Михайловича Соколова. Выполнена на факультете художественной керамики МИПИДИ в 1949 г., подарок А.П. Барышникову на 70-летие.
 6. Преподаватели московских художественных вузов здания МИПИДИ, 1947 г. В первом ряду справа-налево, С.В. Герасимов, П.П. Кончаловский, А.А. Дайнека; третий слева Н.П. Прусаков, четвертый слева – А.П. Барышников. Слева в верхнем ряду А.М. Соловьев (фотография из семейного архива).
 7. Фрагмент картины Тьеполо «Пир Клеопатры» в восьмиугольной резной деревянной раме, выполненный в 1949 г. в МИПИДИ, подарок А.П. Барышникову на 70-летие.

А.Н. Гуменюк, И.Г. Пендикова

Художественно-промышленное образование в Омском Худпроме им. М.А. Врубеля: педагоги и концепция образования

- В.П. Павлинова**
О педагогических принципах П.Я. Павлинова (к 100-летию ВХУТЕМАСа)
1. Павел Яковлевич Павлинов (1881–1966). Автопортрет. Синография. 1918 год.
 1. Первая Сибирская художественно-промышленная школа. Ул. Лермонтовская, 1. Фото Пахотина А.А. (1891–1975).
 2. Таушканов В. Готический стиль. Архитектурное отделение. 1925–1926. Бумага,

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

тушь, акварель. Из собрания ООМИИ имени М.А. Врубеля.

3. Преподаватели Омского Худпрома. Слева направо сидят В.В. Барышевцев В.В., С.Я. Фельдман, (личность не установлена), А.М. Монбланов. Стоят С.А. Пахотин, Е.И. Монбланова.
4. Третий выпуск художников-техников текстильного отделения. 1928. В центре – М.И. Стрельников.
5. Пантелеев М. Архитектурное отделение. 2 курс. Бумага, тушь, акварель. Из собрания ООМИИ имени М.А. Врубеля.
6. Бабин. Архитектурное отделение. 2 курс. Бумага, тушь, акварель. Из собрания ООМИИ имени М.А. Врубеля.

Н.Е. Коновалова

Художественно-промышленные мастерские и учебные заведения советского времени: художественно-ремесленное училище при Первомайском заводе (1945–1956)

1. Группа выпускников первого набора Художественно-ремесленного училища при Первомайском заводе (1948). В центре художник-педагог В.А. Баталов.
2. Группа учащихся юношей Художественно-ремесленного училища при Первомайском заводе. В центре мастер производственного обучения П.А. Денисов.
3. Группа учащихся девушек Художественно-ремесленного училища при Первомайском заводе. В центре мастер производственного обучения А.И. Вошкина.
4. Выпускник Художественно-ремесленного училища М.А. Грамагин в живописном цехе Первомайского завода (1950-е гг.)
5. Выпускница Художественно-ремесленного училища Р.П. Игнатьева в живописном цехе Первомайского завода (1950-е гг.).
6. В художественной лаборатории Первомайского завода (конец 1940-х – начало 1950-х гг.). Рыбинский музей. РБМ-23844.

П.В. Добролюбов

Педагоги МИПИДИ в воспоминаниях студентов-скульпторов

1. МИПИДИ. Защита диплома А. Кузнецовой. 1950. (Фотография из семейного архива).
2. МИПИДИ. Защита диплома Ю. Динеса на факультете монументально-декоративной скульптуры. Начало 1950-х. (Фотография из семейного архива).
3. МИПИДИ. Е.Ф. Белашова. Л.М. Писаревский и студенты факультета монументально-декоративной скульптуры. Начало 1950-х. (Фотография из семейного архива).
4. МИПИДИ. А.А. Дейнеки «Бег». 1949. Бронза. (Фотография из семейного архива).
5. МИПИДИ. А.А. Дейнека. Женская фигура. 1949. Бронза. (Фотография из семейного архива).
6. МИПИДИ. Л.М. Писаревский и студенты М. Седов и О. Богданова. 1950. (Фотография из семейного архива).
7. МИПИДИ. А.А. Дейнека, Н.В. Томский и студенты М. Туманова и Н. Шестеркина. 1950. (Фотография из семейного архива).

Приложение 2

И.В. Белозерова. Документы по истории Строгановского художественно-промышленного училища и его музея в первые годы советской власти в собрании Отдела письменных источников Государственного исторического музея

- 1.1. Протокол Комиссии Музейного отдела Наркомпроса проверявшей Музей Строгановского училища 25 июня 1918 года.
- 1.2. Письмо заведующего хранилищем Национального музейного фонда Д.Т. Яновича в Президиум Музейного отдела Наркомпроса с сообщением о пожаре произошедшем в помещении б. Строгановского училища. 5 августа 1919 года.
2. Пригласительный билет на 250-е заседание Ученой комиссии Музея Старая Москва в помещении Государственного исторического музея, посвященное 100-летию Строгановского училища. 12 ноября 1925 года.
3. Пригласительный билет на 250-е заседание Ученой комиссии Музея Старая Москва в

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- АН СССР – Академия наук СССР
- АНО «Наследие Ростова Великого» – Автономная некоммерческая организация «Наследие Ростова Великого»
- АСИ – Архитектурно-строительный институт
- АУФСБ СО – Архив Управления ФСБ РФ по Смоленской области
- АХ СССР – Академия художеств СССР
- ВМДПНИ – Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства
- ВНИИ – Всесоюзный научно-исследовательский институт
- ВНИИТЭ – Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики
- ВСНХ – Высший совет народного хозяйства
- ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря – Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э. Грабаря
- ВХУТЕИИ – Высший художественно-технический институт
- ВХУТЕМАС – Высшие художественно-технические мастерские
- ГАБТ – Государственный академический Большой театр
- ГАИМК – Государственная Академия истории материальной культуры
- ГАРФ – Государственный архив Российской Федерации
- ГАСО – Государственный архив Смоленской области
- ГАУК НСО НГКМ – Государственное автономное учреждение Новосибирской области «Новосибирский государственный краеведческий музей»
- ГАХН – Государственная Академия художественных наук
- ГАЯО – Государственный архив Ярославской области
- ГИМ – Государственный исторический музей
- Главкустпром – Главное управление по делам кустарной и мелкой промышленности и промысловой кооперации ВСНХ
- Главпрофобр – Главное управление профессионального образования
- Главфарфор – Управление фарфоровых и фаянсовых изделий Министерства легкой промышленности СССР
- ГЛМ им. В.И. Даля – Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля
- ГМЗРК – Государственный музей-заповедник «Ростовский Кремль».
- ГМИИ им. А.С. Пушкина – Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина
- ГММК – Государственные Музеи Московского Кремля
- ГМФ – Государственный музейный фонд
- ГПМ – Государственный Политехнический музей
- ГПУ – Государственное политическое управление
- ГРМ – Государственный Русский музей
- ГСХМ – Государственные Свободные художественные мастерские
- ГТГ – Государственная Третьяковская галерея
- ГЦХРМ – Государственные центральные художественные реставрационные мастерские имени академика И.Э. Грабаря
- ГСХУМ – Петроградские Государственные свободные художественно-учебные мастерские
- ГЭ – Государственный Эрмитаж
- ИИМК – Институт истории материальной культуры АН СССР
- ЛХУ – Ленинградское художественное училище имени В.А. Серова
- МАИ – Московский археологический институт
- МАРХИ – Московский архитектурный институт
- МБИ – Московский библиотечный институт имени В.М. Молотова
- МВД – Министерство внутренних дел
- МВХПУ – Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское)
- МГОМЗ – Московский государственный объединенный художественный историко-архитектурный и природно-ландшафтный музей-заповедник «Коломенское – Измайлово»
- МГУ – Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
- РГХПУ им. С.Г. Строганова – Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова
- РГХПУ им. С.Г. Строганова – Московский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- МГУКИ – Московский государственный институт культуры
- МДФ – (англ. medium-density fibreboard, MDF) древесноволокнистая плита средней плотности
- МИИИ – Московский институт изобразительных искусств
- МИПИДИ – Московский институт прикладного и декоративного искусства
- МНИ – Музей народного искусства
- МОССХ – Московская организация Союза советских художников
- МОСХ – Московский Союз художников
- МУЖВЗ – Московское училище живописи, ваяния и зодчества
- МХАТ – Московский художественный академический театр
- МХО – Московское художественное общество
- МХПШ – Миргородская художественно-промышленная школа
- МЦХПУ – Московское центральное художественно-промышленное училище (б. Строгановское)
- Наркомзем РСФСР – Народный комиссариат земледелия РСФСР
- Наркомпрос – Народный комиссариат просвещения РСФСР
- НВА – Научно-ведомственный архив
- НГМ – Новгородский государственный объединенный музей-заповедник
- НИИХП – Научно-исследовательский институт художественной промышленности
- НИИ РАХ – Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств при Российской академии художеств
- НКВД – Народный комиссариат внутренних дел
- НКП – Народный комиссариат просвещения
- НКПИКЗ – Национальный Киево-Печерский историко-культурный заповедник
- НЭП – Новая экономическая политика
- ОБМОХУ – Общество молодых художников
- ОВК – Отдел военного комиссариата
- ОИРУ – Общество изучения русской усадьбы
- ООМИИ им. М.А. Врубеля – Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля
- ОПИ – Общества преподавателей графических искусств
- ОПИ – Отдел письменных источников
- ОПХ – Общество поощрения художеств
- ОР ГТТ – Отдел рукописей ГТТ
- ОРКРАМ – Отдел редкой книги, рукописей и архивных материалов
- ОРПГФ – Отдел рукописных, печатных и графических фондов
- ОРТЗ – Общество распространения технических изданий
- ОСА – Организация современных архитекторов
- ОХЛИИСК – Общество художников и любителей изящных искусств Степного края
- ПГХГ – Пермская государственная художественная галерея
- ПИАМЗ – Псковский историко-архитектурный музей-заповедник
- ПФЗ – Первомайский фарфоровый завод
- ПХУ – Пензенское художественное училище
- РАН – Российская академия наук
- РАПХ – Российская Ассоциация Промышленных Художников
- РАХ – Российская академия художеств
- РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства
- РГБ – Российская государственная библиотека
- РГХПУ им. С.Г. Строганова – Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова
- РИМ – Российский исторический музей
- РСДРП – Российская социал-демократическая рабочая партия
- РСФСР – Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика
- СГХМ – Свободные государственные художественные мастерские
- СМ СССР – Совет Министров СССР
- Смоглубсовнархоз – Совет народного хозяйства Смоленской губернии
- СНК СССР – Совет Народных Комиссаров СССР
- СССР – Союз Советских Социалистических республик
- СХПИМ – Строгановские художественно-производственные мастерские
- СХПУ – Строгановское художественно-промышленное училище
- ТПХВ – Товарищество Передвижных Художественных Выставок
- УЖВЗ – Училище живописи, ваяния и зодчества
- УНОВИС – Утвердители нового искусства
- УОЛЕ – Уральское общество любителей естествознания
- УПФШ – Учебно-показательная школа финифти
- ФЗО – Фабрично-заводское обучение
- ФЗУ – Фабрично-заводское ученичество

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ФОН – Факультет общественных наук	ЦИК – Центральный исполнительный комитет
ФСБ – Федеральная служба безопасности	ЦКМ – Центральный Кустарный музей
ФШМЖ – Федоскинская школа миниатюрной живописи	ЦНОПС – Центральная научно-показательная опытная станция
ХРУ – Художественно-ремесленное училище	ЦУТР – Центральное училище технического рисования барона А.Л. Штиглица
Худпром – Училище художественной промышленности	ЦХНТДМ – Центр хранения научно-технической документации Москвы
ЦАК МДА – Церковно-археологический кабинет Московской духовной академии	ЦХПУ – Центральное художественно-промышленное училище
ЦАНД – Центральный архив научной документации	ЧПУ – числовое программное управление
ЦГАМ – Центральный государственный архив г. Москвы	ЯСНРПМ – Ярославская специальная научно-реставрационная производственная мастерская
ЦГРМ – Центральные государственные реставрационные мастерские	DAI – Немецкий Археологический институт в Риме
ЦГТМ им. А.А. Бахрушина – Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина	

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Николай Васильевич Глоба


И РОССИЙСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННО- ПРОМЫШЛЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

КОЛЛЕКТИВНАЯ МОНОГРАФИЯ
По материалам Международной научной конференции,
состоявшейся 11–12 марта 2020 года

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР И СОСТАВИТЕЛЬ
Т.Л. АСТРАХАНЦЕВА

Издательство РГХПУ им. С.Г. Строганова

Редакторы: Г.П. Конечна, А.В. Сазиков
Верстка: А.В. Сазиков
Подписано в печать 25.01.2023
Формат 70x100 1/16. Гарнитура SwiftС.
31,5 п.л. Тираж 500 экз.



Настоящее издание является продолжением исследовательского проекта, начавшегося с выпуска коллективной монографии, посвященной Строгановскому училищу и его директору Н.В. Глобе (2012). В него вошли ранее неизвестные материалы и архивные документы из истории российского художественно-промышленного образования. Открытия ученых позволяют по-новому, в более широком аспекте взглянуть на область профессионального обучения декоративно-прикладному, народному и церковному искусству как в России XX века, так и в русском Зарубежье.

