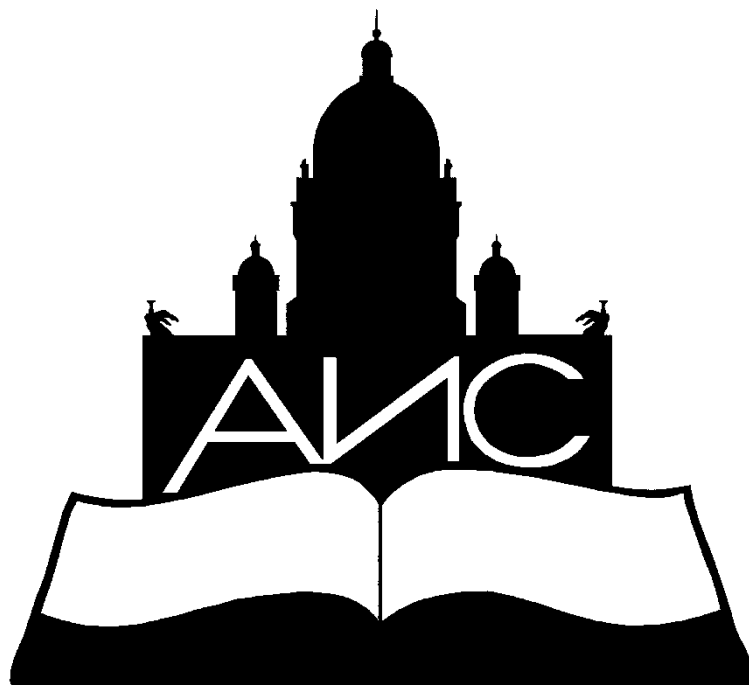


АССОЦИАЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ (АИС)
ТВОРЧЕСКИЙ СОЮЗ ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА
И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРИТИКОВ РОССИИ

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

ВЫПУСК 72



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2022

Составители:

Боровская Елена Анатольевна

Митрохина Анастасия Максимовна

Ассоциация искусствоведов (АИС)

Петербургские искусствоведческие тетради, выпуск 72.

Статьи по истории искусства. СПб., 2022. 304 с.

На обложке: «Послание через века». Памятный знак. Гранит. 3,65 × 2,40 × 0,9 м.

Творческая группа: художник Э. П. Соловьева, искусствовед А. Г. Раскин, архитектор О. С. Романов. Установлен в честь 300-летия Санкт-Петербурга на Университетской набережной 25 октября 2002 года. На развороте гранитной книги высечены строки из поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник», посвященные Санкт-Петербургу. Фото Л. Н. Митрохиной.

На первой странице: Логотип Санкт-Петербургского отделения
Международной Ассоциации искусствоведов (АИС)

Авторы: художники Н. Дьякова, Д. Титов и Л. Митрохина.

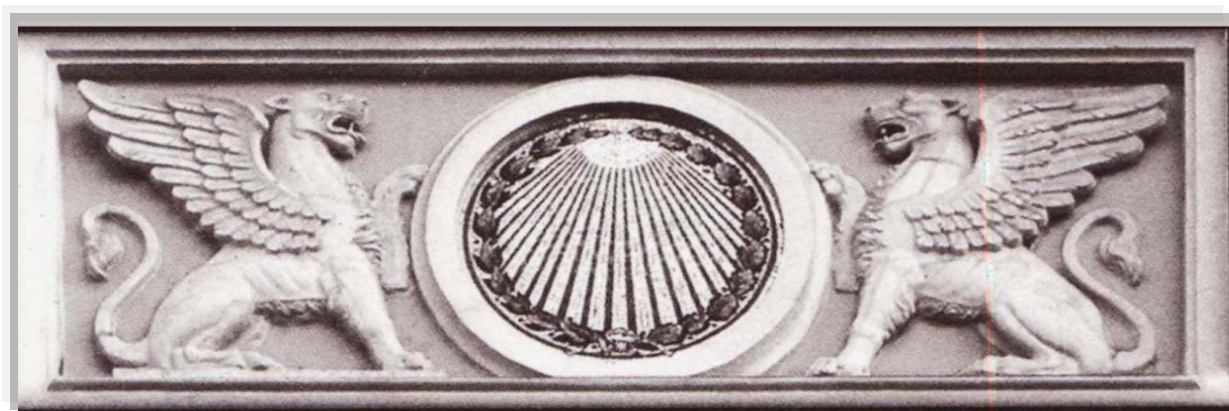
ISBN 978-5-906442-37-6

Все публикуемые сборники размещаются на сайте «ПИТ-АИС-СПБ.
Петербургские искусствоведческие тетради» — ais-spb.ru.

© Ассоциация искусствоведов, 2022.

**Региональная творческая общественная организация
«Санкт-Петербургский Союз художников»**

**СПб Региональное отделение
Общероссийской общественной организации
«Ассоциация искусствоведов» (АИС)**



Научно-практическая конференция

**«200 ЛЕТ
ИМПЕРАТОРСКОМУ ОБЩЕСТВУ
ПООЩРЕНИЯ ХУДОЖЕСТВ.
ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ»**

8–9 июня 2022 года

**Конференция проходит в рамках проведения выставки,
посвященной 90-летию Санкт-Петербургского Союза художников.**

**На конференции рассматриваются проблемы отечественной культуры
и искусства XIX–XXI веков, роль Общества поощрения художеств
(1820–1929), продолжение его традиций в деятельности
Санкт-Петербургского Союза художников, формирование
петербургской-ленинградской художественной школы,
проблематика русского изобразительного искусства XX века.**

ОРГКОМИТЕТ:

Иваненко Юрий Михайлович

*Руководитель комплексного проекта
«200 лет ИОПХ. Продолжение традиций», художник.*

Боровская Елена Анатольевна

Председатель оргкомитета конференции, доктор искусствоведения.

Изотова Маргарита Дмитриевна

*Сопредседатель оргкомитета конференции,
председатель секции искусствоведения и критики СПб Союза художников.*

Грачёва Светлана Михайловна

Сопредседатель оргкомитета конференции, доктор искусствоведения.

СЕКРЕТАРИ КОНФЕРЕНЦИИ:

Конова Лидия Степановна, референт секции искусствоведения
и критики СПб Союза художников.

Нестерова Мария Александровна, кандидат искусствоведения.

Митрохина Анастасия Максимовна, художник.

Место проведения: Санкт-Петербург, улица Большая Морская, д. 38,
Санкт-Петербургский Союз художников, лекторий.

Контакты: эл. почта Konf-ArtistUnion@yandex.ru, тел. +7 (812) 314-46-17.

8 ИЮНЯ, СРЕДА

10.00–10.30 Регистрация участников

10.30 Открытие конференции

Приветствие участников конференции:

Базанов Андрей Николаевич, художник, председатель региональной творческой общественной организации «Санкт-Петербургский Союз художников».

Вступительное слово:

Иваненко Юрий Михайлович, художник, руководитель комплексного проекта «200 лет ИОПХ. Продолжение традиций».

Боровская Елена Анатольевна, председатель оргкомитета конференции, доктор искусствоведения, профессор кафедры русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств им. И. Репина.

Изотова Маргарита Дмитриевна, искусствовед, сопредседатель оргкомитета конференции, председатель секции искусствоведения и критики СПб Союза художников.

10.40–12.00 ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

Ведущая — Боровская Елена Анатольевна.

Регламент выступления — 15 минут.

Иваненко Юрий Михайлович

Концепция историко-художественного проекта

«200 лет Императорскому Обществу поощрения художеств.

Продолжение традиций» и ее осуществление

в тематической выставке 2021 года в залах СПбСХ 11

Боровская Елена Анатольевна

Страницы истории Рисовальной школы

Императорского общества поощрения художеств 18

Конова Лидия Степановна

Музей русского искусства при Школе

Императорского общества поощрения художеств 23

Скурлов Валентин Васильевич

Преподаватели и ученики Рисовальной школы ОПХ —

сотрудники фирмы Фаберже 30

Бакалдина Елена Вячеславовна

Участие Боткиных в деятельности

Императорского общества поощрения художеств 36

12.30–14.00 ДНЕВНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

Грачева Светлана Михайловна

Портретный жанр в современной академической живописи 43

Турчинская Елена Юльевна

Ленинградская-Петербургская школа живописи:

традиция, как критерий современности 55

Северюхин Дмитрий Яковлевич

Постоянная выставка Общества поощрения художников 64

Кривдина Ольга Алексеевна

Дар Общества поощрения художеств Русскому музею —

модель памятника И. А. Крылову работы П. К. Клодта 75

Сафарова Яна Рифовна

Выставка портретов русских деятелей XVI–XIX вв.,

организованная Обществом поощрения художеств в 1870 г.

Загадки и новые факты 79

Зубец Валентина Михайловна
Ф. Ф. Львов на посту директора Строгановского училища (1885–1895)..... 83

Ляшенко Светлана Владимировна
Выпускница рисовальной школы ИОПХ «рериховского» периода
Евгения Васильевна Соснина-Пуцилло 90

Никифорова Людмила Александровна
Выпускник Рисовальной школы ОПХ Александр Андриянов 98

14.30–17.00 ДНЕВНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

Ульянова Анастасия Валерьевна
Выставки, посвященные преподавателям Рисовальной школы ИОПХ
А. И. Вахрамееву и И. Я. Билибину в Музее-институте семьи Рерихов 110

Рыжанок Марина Валентиновна
Участие Д. В. Григоровича в создании
коронационного альбома Александра III..... 118

Виватенко Сергей Валентинович
Сиволап Татьяна Евгеньевна
Из истории деятельности «Общества поощрения художеств»
в Царстве Польском 126

Митрохина Анастасия Максимовна
Книжная графика раннего периода в творчестве
Е. М. Бём — выпускницы Рисовальной школы ИОПХ 130

Заозерская Ирина Борисовна
«...Имея большое, умное сердце, она в жизни была больше Марией,
чем Марфой» (из воспоминаний М. В. Нестерова
о Великой княгине Елизавете Федоровне) 136

Иваненко Анна Юрьевна
Иваненко Юрий Михайлович
Художественно-просветительская деятельность
Сосновоборского отделения Ленинградского отделения
Советского фонда культуры (СО ЛО СФК) 147

9 ИЮНЯ, ЧЕТВЕРГ

11.00–14.30 УТРЕННЕЕ ЗАСЕДАНИЕ
Ведущая — Изотова Маргарита Дмитриевна.

Изотова Маргарита Дмитриевна Ленинградский Союз художников в 1970–80-е годы. Экспериментальная «ГОЛУБАЯ ГОСТИНАЯ». О традициях и новинках	154
Тихомирова Дарья Анатольевна Иллюстративный цикл М. В. Добужинского к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин»	164
Иванов Сергей Васильевич Некоторые правовые аспекты дарения произведений изобразительного искусства в рамках действующего законодательства об интеллектуальной собственности.....	170
Иванов Сергей Васильевич Искусство принадлежит народу? К 45-летию Центрального выставочного зала «Манеж»	177
Щербакова Екатерина Михайловна Стилистические черты переходного периода (1910-е гг.) в архитектуре северного модерна Санкт-Петербурга. Доходный дом К. И. Капустина	185
Енина Иветта Анатольевна Северные морские пейзажи живописца А. А. Борисова (1866–1934)	189
15.00–17.00 ДНЕВНОЕ ЗАСЕДАНИЕ	
Васильев Виталий Васильевич Дашевская Ирина Григорьевна Продолжатели традиций Общества Поощрения художеств в современном изобразительном искусстве	195
Васильев Виталий Васильевич Социальные аспекты пленэрно-выставочной деятельности в Индии	206
Коньков Илларион Евгеньевич Сибирский авангард в искусстве: влияние Н. Д. Грицюка на творчество Е. И. Конькова.....	216
Подлипенцева Ксения Игоревна Город как среда обитания: градозащитная философия и образ Петербурга в творчестве художников группы «Старый Город»	225
Воронкова Анна Сергеевна Проблема отражения советской эпохи и значимости человеческой личности в художественном портрете Якова Тарасовича Бесперстова	237

Матушкина Анастасия Николаевна
Дмитрий Николаевич Кардовский.
Документы из личного фонда научного архива РАХ..... 244

Малаховская Станислава Васильевна
Натан Альтман и Еврейское общество поощрения художеств 249

16.45–17.30 **КРУГЛЫЙ СТОЛ**

ЗАОЧНЫЕ УЧАСТНИКИ — СТЕНДОВЫЕ ДОКЛАДЫ

Скоробогачева Екатерина Александровна
Роль Императорского Общества поощрения художеств
в творчестве А. К. Саврасова и пейзажистов его круга 254

Дружинкина Наталья Гавриловна
Становление петербургской-ленинградской литографии
в первой половине XX века 260

Касторская Татьяна Михайловна
Судьба крепостного художника Александра Васильевича Полякова
(1801–1835 гг.) 268

Бембель Татьяна Олеговна
Уроки Р. Р. Баха (1859–1933) в контексте преподавания
на скульптурном факультете Института пролетарского
изобразительного искусства (бывшей Академии художеств)
в конце 1920-х – начале 1930-х гг. 276

Кобер Ольга Ивановна
О роли мецената Михаила Коннова в сохранении и развитии
Культуры Оренбуржья: аксиологический аспект 282

Грумбина Анастасия Михайловна
Роль творческого объединения «Союз русских художников»
в изобразительном искусстве России начала XX века» 288

Фу Ли
Интегративные возможности академического образования в сфере
профессиональной подготовки учителей изобразительного искусства
в Китае, России и странах Западной Европы 293

ОЧНЫЕ УЧАСТНИКИ — УСТНЫЕ ДОКЛАДЫ

Пранцузова Светлана Алексеевна
Художественные приобретения императрицы Марии Федоровны:
новые данные.

Безгубова Анастасия Александровна

Творчество художниц-преподавательниц Рисовальной школы
Общества поощрения художеств с 1865 по 1917 годы.

Корогодова Наталья Александровна

Традиция новаторства в творчестве петербургских художников-ювелиров
конца XX – начала XXI века.

Боровкова Наталья Валерьевна

Рисунки учащихся Рисовальной школы ИОПХ в собрании Горного музея.

Кошкина Ольга Юрьевна

Опыт работы в монументальном искусстве как база построения
новой архитектурной формы. К творческому наследию А. П. Зайцева.

Дроздова Мария Александровна

Петербургский период творчества К. Ф. Юона —
продолжателя традиций Общества поощрения художеств.

Чебодаева Маина Петровна

А. П. Лекаренко — исследователь народного искусства хакасов,
воспитанник Императорского общества поощрения художеств.

Нестерова Мария Александровна

Графика В. Степановой в современном экранном искусстве:
опыт проекта «Анимаграфика».



Научно-практическая конференция «200 лет Императорскому обществу поощрения художеств (ИОПХ). Продолжение традиций» была задумана в рамках одноименного историко-художественного проекта, разработанного в Санкт-Петербургском Союзе художников в 2020 году. Реализация этого проекта проходила на протяжении 2-х лет и завершилась 8–9 июня 2022 года проведением двухдневной конференции.

На конференции были рассмотрены проблемы отечественной культуры и искусства XIX–XXI веков, роль Общества поощрения художеств (1820–1929), продолжение его традиций в деятельности Санкт-Петербургского Союза художников, формирование петербургской-ленинградской художественной школы, проблематика отечественного изобразительного искусства XX – начала XXI века.

Императорское общество поощрения художеств (ИОПХ) сыграло определяющую роль в популяризации искусства, в развитии художественного образования в России. Разносторонняя деятельность Общества значительно обогатила культурную жизнь Петербурга: проходили выставки художественных произведений, издательская деятельность способствовала распространению репродукционной литографии, художники получали поддержку и пособия ИОПХ. Был организован один из первых в России Художественно-промышленный музей, предметом особых забот Общества была Рисовальная школа ОПХ, где работали и учились художники, чьи имена и творческие биографии составляют гордость отечественного искусства.

Следует отметить, что конференция проходила одновременно с проведением выставки, посвященной 90-летию Санкт-Петербургского Союза художников, что позволило значительно расширить ее тематический диапазон, показать многогранную и благородную художественно-просветительскую деятельность как Общества поощрения художеств, так и продолживших его деятельность в Ленинграде ЛССХ, ЛОСХ РСФСР и современного Союза художников.

Открывая конференцию, в своем приветственном слове председатель региональной творческой общественной организации «Санкт-Петербургский Союз художников» Андрей Николаевич Базанов особо подчеркнул актуальность сохранения и возрождения традиций изобразительного искусства, которые будут достойно представлять высокую классическую культуру Санкт-Петербурга в России и на международном уровне.

Прозвучавшие на конференции доклады отличал широкий междисциплинарный подход, были представлены не только новые предметы обсуждения, но и новые методологические подходы, которые расширяют и углубляют понимание основной темы конференции. При подведении итогов конференции участниками было высказано предложение о дальнейшем проведении научно-практических конференций в Союзе художников на регулярной основе.

Е. А. Боровская

**КОНЦЕПЦИЯ ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТА
«200 ЛЕТ ИМПЕРАТОРСКОГО ОБЩЕСТВА ПООЩРЕНИЯ
ХУДОЖЕСТВ. ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ»
И ЕЕ ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ В ТЕМАТИЧЕСКОЙ ВЫСТАВКЕ
2021 ГОДА В ЗАЛАХ СПБСХ**

Концепция проекта разрабатывалась в течение двух лет с участием представителей всех творческих секций Санкт-Петербургского союза художников, созданного оргкомитета и творческого сектора организации и была утверждена Правлением СПБСХ. Председателем оргкомитета и руководителем проекта был утвержден Ю. М. Иваненко. Изначально планировалось приурочить проведение мероприятий проекта к IX Санкт-Петербургскому международному культурному форуму, была проведена регистрация участия СПБСХ в нем, но из-за введенных в стране ограничений по пандемии коронавируса форум в 2020 был перенесен, а в 2021 году был отменен.

КОНЦЕПЦИЯ ПРОЕКТА

Историко-художественный проект Санкт-Петербургского Союза художников «200 лет Императорскому обществу поощрения художеств. Продолжение традиций» посвящен 200-летию образования Общества поощрения художеств (ОПХ), важнейшей художественно-просветительской организации России, созданной по инициативе русских меценатов и взятой под покровительство императорской семьей.

ИОПХ, находившееся в Санкт-Петербурге, сыграло определяющую роль в популяризации искусства и его систематической поддержке на уровне высшей государственной власти, в развитии художественного образования и просвещения в России.

ИОПХ создало разнообразные формы поддержки русских художников, распространения их произведений, проведения выставок, обеспечения художников заказами, обучения, зародило традиции художественных изданий серий литографий с видами Санкт-Петербурга и городов России, жанровых сцен из народной жизни, литографированных портретов известных людей страны и иллюстраций по истории России, создало Художественно-промышленный музей, «Рисовальную школу для вольноприходящих», имело обширную издательскую программу.

Осуществление проекта «200 лет Императорскому обществу поощрения художеств. Продолжение традиций» приурочено к проведению IX Санкт-Петербургского международного культурного форума в ноябре 2021 года.

Преимуществом художественной деятельности ИОПХ (с 1917 г. Всероссийское ОПХ), обеспечил с 1932 года созданный Ленинградский Союз Советских Художников (ЛССХ), получивший от государства для своей ра-

боты прекрасное историческое здание ИОПХ, а в настоящее время эту преемственность продолжает один из крупнейших в стране Санкт-Петербургский Союз художников (СПбСХ), входящий в федеральный Союз художников России.

Цель проекта «200 лет Императорскому обществу поощрения художеств (ИОПХ). Продолжение традиций» — показать многогранную и благородную художественно-просветительскую деятельность Общества поощрения художеств и продолживших его деятельность в Ленинграде ЛССХ, ЛОСХ РСФСР, что должно способствовать возрождению утраченного многолетнего опыта, созданию новых форм работы, отвечающих духу и культуре России XXI века, привлечению внимания любителей искусства, меценатов и органов власти к проблемам развития отечественного изобразительного искусства, важнейшего средства формирования национального самосознания граждан России.

Подготовленные к выставке уникальные экспонаты из фондов Санкт-Петербургского Союза художников, других учреждений и организаций города, частных собраний, доклады искусствоведов на конференции продемонстрируют высочайший уровень художественной культуры Санкт-Петербурга, Ленинграда.

Из сохранившихся в фонде РТОО «СПбСХ» произведений могут быть сформированы тематические передвижные выставки, которые будут достойно представлять высокую классическую культуру Санкт-Петербурга — Ленинграда в России и на международном уровне.

Проект «200 лет Императорскому обществу поощрения художеств (ИОПХ). Продолжение традиций» состоит из тематической выставки и научно-практической конференции.

I. ВЫСТАВКА «200 лет ИОПХ. Продолжение традиций»

Выставка проводится в Санкт-Петербурге в ноябре 2021 г. в залах СПбСХ, бывшего исторического здания ИОПХ на ул. Большая Морская, д. 38.

Состав выставки

1. Исторические фотографии здания, его залов, фотографии экспозиций, учебных классов, портреты учредителей, преподавателей, учеников.
2. Документы по истории общества, фотографии, тексты.
3. Исторические хромофотографии предметов музея ИОПХ дореволюционного периода.
4. Исторические хромофотографии, репродукции работ учеников Рисовальной школы ИОПХ дореволюционного периода.
5. Произведения преподавателей Рисовальной школы в подлинниках и репродукциях.
6. Издания ИОПХ, ОПХ дореволюционного и советского периода.
7. Общественно значимые произведения художников, членов ЛССХ (ЛОСХ), выполненных по заказам Художественного фонда СССР и РСФСР для

Ленинграда и городов СССР с 1932 по 1990 г. из фондов СПбСХ и частных коллекций.

Живопись, станковая графика, в том числе ленинградская литография 1930-х–1980-х годов, искусство книги, особо — Ленинградского ДЕТГИЗА, скульптура, монументальное искусство, плакат, афиши, плакаты коллектива «Боевой карандаш», театральное-декорационное искусство и киноискусство, фотография.

Состав и количество экспонатов (по факту):

Живопись: 47.

Станковая графика: 217.

Плакат, промышленная, прикладная графика: 146.

Книги, альбомы, каталоги: 97.

Книги для детей: 50.

Театр, кино, эскизы декораций, костюмов: 42.

Скульптура: 45.

Медали: 10.

Декоративно-прикладное искусство: керамика, фарфор, стекло, текстиль: 75.

Монументальные панно, мозаики, фотографии: 112.

Интерьеры, исторические фотографии: 61.

Работы учащихся школы ОПХ и произведения из музея ОПХ: 43.

Всего около 900 произведений.

II. Научно-практическая конференция «200 лет ИОПХ. Продолжение традиций»

Конференция проводится в Санкт-Петербурге в ноябре 2021 г. залах СПбСХ, бывшего исторического здания ИОПХ на ул. Большая Морская, д. 38, в рамках IX Санкт-Петербургского международного культурного форума.

ПРОГРАММА

1. История Возникновения Общества поощрения художеств.
2. Общество поощрения художеств и его роль для профессионального образования. Традиции и современность.
3. Общество поощрения художеств и Н. К. Рерих. Его роль в деятельности ОПХ.
4. Выставочная деятельность Общества поощрения художеств. Аукционы, продажа картин.
5. Роль меценатов в деятельности Общества поощрения художеств.
6. История Музея Общества поощрения художеств.
7. Музей Русского искусства при Школе ОПХ.
8. Российское Общество поощрения художеств в период революции и НЭПа.

9. Продолжение традиций Общества поощрения художеств в современном изобразительном искусстве. ОПХ и Союз художников.

10. Художественная, выставочная, просветительская, музейная, издательская, педагогическая и пр. деятельность ИОПХ, ОПХ, персоналии.

11. История здания на Большой Морской, 38.

КУЛЬТУРНАЯ ПРОГРАММА ПРОЕКТА

1. Творческие встречи с художниками, искусствоведами, меценатами, коллекционерами.

2. Презентации специальных изданий к выставке, материалов конференции, книг по искусству.

3. Экскурсии по выставке для гостей Культурного форума, студентов, школьников, групп зрителей.

4. Лекции по истории ИОПХ, ОПХ, ЛОСХ, русского и советского искусства.

5. Музыкальные вечера.

6. Мастер-классы художников.

7. Демонстрация видеofilмов о русском и советском искусстве.

8. Награждение активных участников проекта. Дипломы. Подарки.

В условиях жестких санитарных ограничений в Санкт-Петербурге было принято решение все-таки провести выставку проекта в ноябре 2021 года, а конференцию перенести на 2022 год. Для осуществления выставки была проведена огромная работа. Сотрудниками выставочного отдела вместе с представителями секций была проведена инвентаризация фондов и их фотосъемка. Для экспонирования живописи и графики нужно было в кратчайшие сроки провести их оформление, окантовку, изготовить большое количество рам для экспонирования ретроспективного раздела выставки. Для показа скульптуры, монументального искусства, театрально-декорационного искусства, искусства кино, плаката, декоративно-прикладного искусства, тоже была проделана большая подготовительная работа.

Обращения СПбСХ за финансовой поддержкой в органы власти Санкт-Петербурга, в Российский фонд культуры результата не дали. Самую большую и оперативную поддержку оказал Фонд Вячеслава Заренкова «Созидающий мир», благодаря ему Союзу удалось заказать и вовремя получить большое количество рам в полном комплекте. Это позволило окантовать и показать в большом объеме настоящие сокровища петербургского и ленинградского искусства за период с 1820 годов до 1990 года. Прекрасный подарок для проекта сделал союзу художников Санкт-Петербургский монетный двор — филиал АО «Гознак» России — была изготовлена памятная медаль к 200-летию ИОПХ.

Для ретроспективного раздела материалы предоставили Центральный государственный архив кинофотофонодокументов, Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. В подготовке

выставки участвовали Санкт-Петербургское отделение Ассоциации искусствоведов (АИС), Российская национальная библиотека, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Сосновоборское отделение Ленинградского отделения Советского фонда культуры.

Разделы экспозиции выставки

По маршруту осмотра от Большого зала по периметру с завершением экспозиции в Малом зале.

1.

Исторический раздел. 1820-е–1917 гг.

Оригиналы:

Скульптура (Представители императорской фамилии, деятели ИОПХ).

Произведения станковой графики XIX – начала XX вв.:

Хромофотографии работ учащихся Рисовальной школы из фондов Училища им. Н. Рериха и библиотеки СПбСХ.

Репродукции. Фотографии. Документы.

Портреты деятелей ИОПХ, меценатов и художников.

2.

1917–1929. Революция. Гражданская война.

Культурная революция.

Социалистическое строительство.

Оригиналы и факсимильные репродукции.

3.

1932–1941. Социалистическое строительство. Культурная революция.

Творческие союзы. Художественный Фонд. Художественное образование и просвещение. Издательства по искусству и литературе.

Оригиналы и факсимильные репродукции.

Портреты художников и искусствоведов. Ленинградский ДЕТГИЗ. Книжная иллюстрация.

4.

1941–1945. Великая Отечественная война.

Битва за Ленинград.

Сражающееся искусство Ленинграда

Рисунки. Акварели. Эстамп. Плакаты. Открытки.

5.

1945–1990. Социалистическое строительство.

Творческие союзы. Художественный Фонд.

Художественное образование и просвещение.

Издательства по искусству и литературе.

Живопись, графика, плакат, промышленная графика, театр и кино, ДПИ из фондов СПбСХ и частных коллекций, произведения известных мастеров ленинградского искусства, выполненные до 1990 года. Книги и фильмы ленинградских искусствоведов.

Тематические выставки плаката в зале Квадрат, литографии и книжной иллюстрации в Голубой гостиной.

11 ноября 2021 г. в 17 час. в Большом зале СПБСХ состоялось открытие выставки «200 лет Императорскому обществу поощрения художеств. Продолжение традиций».

На выставке, развернутой во всех залах СПБСХ, бывшего здания ИОПХ, были представлены живопись, графика, искусство книги, плакат, скульптура, монументальное искусство Петербурга и Ленинграда, театрально-декорационное искусство советского периода, искусства кино, плакат, декоративно-прикладное искусство, фотографии и документы из фондов СПБСХ, учреждений и организаций Санкт-Петербурга и частных коллекций за период с 1920-х гг. по 1990 год.

На торжественном открытии выставки выступили Председатель Правления СПБСХ Андрей Николаевич Базанов, руководитель выставочного проекта Юрий Михайлович Иваненко, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской академии художеств Елена Анатольевна Боровская.

Выставка была открыта до 28 ноября 2021 года. Из-за ограничений не смогли привлечь средства массовой информации, для спонсоров и представителей участвующих организаций была проведена специальная экскурсия. После закрытия основной выставки части ее были дополнительно смонтированы в библиотеке Союза художников и Голубой гостиной, ретроспективная историческая часть была вновь показана в Кабинете Н. К. Рериха на выставке к 90-летию образования Санкт-Петербургского Союза художников (ЛССХ) в июне 2022 г. Мероприятия культурной программы частично были также проведены в июне 2022 г. в рамках этой выставки.

Уникальные экспонаты продемонстрировали высочайший уровень художественной культуры Санкт-Петербурга — Ленинграда. На выставке была показана многогранная художественно-просветительская деятельность ИОПХ, а также продолживших его традиции в Ленинграде ЛССХ, ЛОСХ, Художественного фонда СССР и РСФСР, а с 1991 года — СПБСХ, что является благодатной основой для возрождения утраченного опыта, создания новых форм работы в области художественного творчества, отвечающих духу и культуре России XXI в.

Выставку удалось осуществить благодаря самоотверженной работе большой группы членов Союза художников, его руководства и штатных сотрудников, членов Ассоциации искусствоведов и добровольных помощников. Многие из них были награждены памятной медалью «200 лет ИОПХ» и благодарностями СПБСХ.

1. ИВАНЕНКО Юрий Михайлович — руководитель проекта
2. РОБЕНКО Борис Андреевич— автор дизайн-проекта выставки
3. ГЛАЗКОВ Вячеслав Михайлович — автор дизайн-проекта выставки
4. АМИРОВ Денис Юрьевич— помощник руководителя проекта

5. АРХИПОВ Алексей Андреевич
6. ЖЕНИЛЕНКО Олег Николаевич
7. БОРОВСКАЯ Елена Анатольевна
8. БУРМИСТРОВ Игорь Александрович
9. ВЕПРЕВ Сергей Григорьевич
10. ИЗОТОВА Маргарита Дмитриевна
12. НЕМАКИН Александр Васильевич
13. СОЛОДКОВ Лев Степанович
14. ТКАЧЕНКО Лариса Анатольевна
15. НИКИФОРОВА Регина Николаевна
16. ФОКИН Владимир Михайлович
17. СИНИЦЫН Николай Петрович
18. БОЛЬШАКОВ Михаил Олегович
18. ИВАНЕНКО Анна Юрьевна — помощник руководителя проекта
19. МИРОНОВА Екатерина Иннокентьевна
20. АНИКИН Борис Александрович
21. БАРАНОВ Николай Иосифович
22. ВАСИЛЬЕВ Юрий Анатольевич
23. ИШИНГЕНОВ Александр Владимирович
24. КАЗБЕКОВ Латиф Кожахметович
25. КОРОБКИН Алексей Валентинович
26. КОРОЛЬЧУК Андрей Александрович
27. КОСТЮКЕВИЧ Артем Владимирович
28. КУЛЬНЕВ Никита Сергеевич
29. ЛОТАРЕВ Денис Валерьевич
30. ЛУТФИ-РАХМАНОВ Станислав Робертович
31. МУНКУЕВА Светлана Дондоковна
32. НОСАВЕЦ (БРОСЛАВЕЦ) Екатерина Васильевна
33. ОСИПОВА Анна Афанасьевна
34. ШАЛИНА Елизавета Борисовна
35. ЯХНИН Олег Юрьевич
36. ТАЛАЩУК Алексей Юрьевич
37. ТРЕТЬЯКОВА Мария Юрьевна
38. ПАШКОВСКИЙ Сергей Владимирович
39. НИКИТИН Игорь Алексеевич
40. БАЗАНОВ Андрей Николаевич
41. КОНОШ Петр Алексеевич
42. КОНОВА Лидия Степановна
41. БАЗАНОВА Нина Валентиновна
42. ПАВЛОВА-ЗЕЛЕНСКАЯ Татьяна Юрьевна
43. БЕЛУСОВА Александра Михайловна
44. СУХОДОЛЬСКАЯ-КОРНЫШОВА Татьяна Васильевна
45. КОНЬКОВ Илларион Евгеньевич

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ РИСОВАЛЬНОЙ ШКОЛЫ ИМПЕРАТОРСКОГО ОБЩЕСТВА ПООЩРЕНИЯ ХУДОЖЕСТВ

История Рисовальной школы ИОПХ сама по себе необычайно интересна и связана со многими значимыми для отечественного искусства именами: здесь в разное время преподавали И. Крамской, П. Чистяков, П. Клодт, И. Горностаев, М. Месмахер, А. Щусев, В. Щуко, И. Билибин, А. Рылов. Здесь начинали свой путь в искусстве И. Репин, В. Верещагин, М. Добужинский, М. Шагал, П. Филонов и многие-многие другие. С Рисовальной школой так или иначе связаны творческие биографии почти всех крупных мастеров отечественного искусства, многих видных деятелей культуры начиная с 40-х годов XIX века.

Говоря о сохранении и развитии традиций Рисовальной Школы, необходимо сказать несколько слов об истории, возникновении и о первых десятилетиях ее существования до перехода «под покровительство» Общества поощрения художеств. Школа была основана в 1839 году для вольноприходящих учеников различных сословий, и ее основной задачей декларировалось «поднятие художественного уровня среди рабочих масс». Однако с момента возникновения Школы ее основатель и попечитель К. Х. Рейссиг предусматривал и еще одну цель: воспитание и подготовку учителей для будущих подобных художественных заведений, не только получающих в ее стенах знания элементарных основ художественной грамоты, но и способных к самостоятельному активному творчеству. Школа быстро эволюционировала, превратившись в многопрофильное училище, решающее многообразные творческие и практические задачи — Рейссигу удалось создать во многом новаторское учебное заведение. В 1842 г. при Школе были открыты класс гальванопластики и женские классы. В организации гальванопластического отделения Школы приняли участие изобретатель метода академик Б. С. Якоби, скульпторы П. К. Клодт и И. -Э. -В. Газенбергер. Женские классы Рисовальной Школы стали в России первым художественным женским учебным заведением, дававшим возможность выпускницам подавать работы в Академию для получения звания классного художника, а несколько позже — учиться в Академии как вольнослушателям.

Рисовальная школа под руководством Рейссига успела утвердить свое значение как учебное заведение, решающее практическую задачу подготовки мастеров художественных ремесел и декоративно-прикладного искусства и одновременно ставшее заметным фактором художественного процесса. Но в конце 1850-х годов произошла передача Школы из ведения министерства финансов под патронат Общества поощрения художников (ОПХ), и Рейссиг был отстранен от ее руководства.

В первые годы работы Школы «под покровительством» ОПХ главенствующее положение приобрело художественное направление — подготовка к поступлению в Академию художеств. С 1859 г. Академия отказалась от класса оригиналов, передав эту часть педагогического процесса Рисовальной Школе, а для многих художников-педагогов преподавание в Рисовальной школе стало важным этапом жизненной и творческой биографии.

В 1864 г. на должность секретаря ОПХ был избран Д. В. Григорович — известный писатель, видный общественный деятель, популяризатор изобразительного искусства. Как искусствовед и художественный критик Григорович уделял первостепенное внимание «изящной промышленности» и декоративно-прикладному искусству, отстаивая их эстетическую ценность. Он целенаправленно способствовал развитию художественно-промышленного направления работы Школы, что к тому времени соответствовало и интересам ОПХ, в деятельности которого значительное место заняла поддержка декоративно-прикладного искусства, художественной промышленности и ремесел. По инициативе Григоровича было принято решение о создании под эгидой ОПХ Художественно-промышленного музея. Также в 1860-х годах возобновилась деятельность класса ксилографии, открылся класс композиции орнаментов, в котором ученики разрабатывали эскизы для ремесленников; был открыт лепной класс, где выполнялись образцы для резчиков. Учебный процесс сочетался с практической работой по заказам, что способствовало росту престижа художественно-промышленного направления деятельности и приносило Школе дополнительные средства.

Созданный Григоровичем Художественно-промышленный музей со временем приобрел исключительное художественное и просветительское значение. Аналогичные собрания (музей при Училище барона Штиглица, Талашкино, Абрамцево) использовали опыт музея ИОПХ. Ликвидация музея в советские годы и перераспределение, распыление его коллекции, исчезновение большого числа предметов — болезненная культурная утрата.

С 1865 по 1881 г. директором Школы был акварелист и миниатюрист М. В. Дьяконов. Под его руководством в Школе осуществлялись реформы, инициированные Григоровичем. Дьяконов начал работу в Школе в 1861 г., а с 1865 г. получил пост директора. Пребывание Дьяконова на этом посту в течение многих лет говорит об успешности выполнения им своих функций, но ОПХ уже наметило новый курс в деятельности Школы. Дьяконова на посту директора сменил Е. А. Сабанеев, который преподавал и в Академии, и в Рисовальной школе, унаследовав в последней наиболее престижный класс композиции. Сабанеев также стал читать лекции по истории искусства и вел занятия в классе акварели. Назначение Сабанеева директором Школы состоялось 1 марта 1881 г., и на этом посту он пребывал в течение 25 лет.

На рубеже 1860-х и 1870-х гг. ОПХ приступило к серьезным преобразованиям в Школе. В конце 1870 г. императорским указом «в ведение

и собственность» ОПХ был передан дом обер-полицмейстера на Большой Морской улице, д. 38. Однако в новое помещение Школа переехала лишь осенью 1878 г., т. к. здание требовало значительной реконструкции.

С переездом Школы в собственное помещение значительно улучшилась материальная и техническая база ее работы. С 1878 г. председателем ОПХ стала принцесса Евгения Ольденбургская, обладавшая большим опытом в области благотворительности. Рисовальная школа, как важнейшее учреждение ОПХ, пользовалась большим вниманием нового председателя. По инициативе и по примеру принцессы Ольденбургской расширилась система премирования отличившихся учеников (вслед за председателем многие видные члены ОПХ сделали соответствующие взносы). Материальное благополучие ОПХ позволило открыть класс декоративной живописи, класс черчения (с оттушевкой теней), расширить курс лекций по истории искусства.

В 1889 г. отмечалось 50-летие Рисовальной школы. На ее нужды Александр III пожертвовал 100 тысяч рублей, что позволило осуществить серьезную реконструкцию здания на Большой Морской. В канун юбилея были открыты пригородные отделения Школы (Смоленское, Ушаковское и Фарфоровское, затем переведенное в Сестрорецк, а несколькими годами позже Александровское и Полюстровское), где стали обучаться молодые ремесленники и дети фабричных рабочих промышленных окраин Петербурга.

С 1905 года Школу возглавил Н. К. Рерих, с началом директорства которого связаны такие важнейшие начинания, как открытие новых классов, вхождение практических мастерских в состав Школы, возобновление издания сборников ученических работ, усиление внимания к культурно-просветительной работе (экскурсии учащихся, организация хора), связь изучения истории искусства с практической работой по фиксации памятников древнерусского искусства и археологических объектов, открытие собственного школьного музея и др. Особое внимание Рерих уделял изучению в Школе истории искусства. Цикл историко-художественных дисциплин являлся важнейшим элементом педагогики Рисовальной школы.

К числу важных инициатив Рериха относится создание в Школе иконописной мастерской. В начале XX в. начали складываться принципы научной реставрации иконописи. Рерих глубоко осознавал потребность подготовки мастеров, которые могли бы продолжить аутентичные традиции иконописи и участвовать в работе по сохранению произведений древнерусского искусства. Мастерская начала работать в 1909/10 учебном году под непосредственным наблюдением самого Рериха. Руководителем мастерской был назначен Д. М. Тюлин, представитель известной династии мастёрских иконописцев.

Рисовальная школа на протяжении всей своей истории стремилась распространить свой педагогический опыт и познакомить общественность с творческими достижениями учеников. Отчетные выставки Школы всегда привлекали внимание широкой публики и специалистов, освещались в пе-

чати. Так, некоторые из выставок рецензировали, например, В. В. Стасов и А. Н. Бенуа, которые особо подчеркивали практическую значимость подготовки в Школе мастеров декоративно-прикладного искусства и художественных ремесел.

В самом деле, Школе довелось сыграть важную роль в развитии отечественного искусства. Начиная с 1870-х годов ученики класса композиции готовили рисунки, которые рассылались по всей России как образцы для «изящной промышленности». Спустя несколько лет министерство финансов стало выделять Школе средства на издание «Сборников художественно-промышленных рисунков». Этим было положено начало традиции публиковать работы учеников Рисовальной школы. Отдельно следует упомянуть еще одно издание — «Образцы декоративного и прикладного искусства из императорских дворцов, церквей и коллекций России». Эти сборники готовились силами учащихся Школы под руководством ее директора академика Е. А. Сабанеева и при участии знаменитого в то время акварелиста, академика М. Я. Виллие. Сборники ученических работ представляют значительную ценность как своего рода летопись стандартов декоративно-прикладного искусства на протяжении почти двадцати лет и уникальный материал по истории художественной педагогики.

Ставший во главе Рисовальной школы Н. К. Рерих вынашивал идеи дальнейшей реорганизации Школы и превращение ее в «Народную Академию Художеств», которая мыслилась им и его соратникам-педагогам как учебное заведение, где одаренный молодой человек, вступая на путь искусства с самых низких ступеней, мог бы, постоянно совершенствуясь, стать «законченным художником любой отрасли искусства». В это Рерих вкладывал не просто педагогическую идею, но и новое понимание целей и задач искусства. Новую жизнь обрели при Рерихе и сборники ученических работ. Если в сборниках прежних лет прослеживалась утилитарная цель — распространить образцы для художественной промышленности, то возобновившееся с 1910 года их издание в большей мере знакомило с достижениями наиболее талантливых учеников в творческой сфере и с системой художественно-педагогических задач, принятых в Школе. Особо обращает на себя внимание декоративное и дизайнерское начало в работах учащихся классов А. Щусева, В. Щуко, И. Билибина. К сожалению, в 1914 году, с началом мировой войны, выпуск издания работ учащихся прервался.

Реализация обширных планов Рериха по развитию учебного заведения, превращения его в Народную академию искусств была приостановлена сначала Первой мировой войной, а затем событиями 1917 года. Работа Рисовальной школы прервалась, но уже с 1918 года деятельность была возобновлена — правда, Школа утратила свое первоначальное название.

В первые послереволюционные годы школа и художественные мастерские подверглись национализации, но, несмотря на многочисленные трудности, занятия в школе не прекращались. Осенью 1921 года Рисоваль-

ная школа получила новый статус и стала называться Государственный художественно-промышленный техникум. В последующие годы техникум неоднократно подвергался реорганизации, однако традиции Рисовальной школы ОПХ продолжили свое существование в творчестве отдельных учащихся и педагогов, носителей черт петербургской графической культуры. В конце 1930-х годов из художественно-промышленного техникума и вечерней школы-мастерской было организовано художественное педагогическое училище, директором которого стал художник Я. К. Шабловский. В предвоенном 1940/1941 учебном году Ленинградское художественное училище насчитывало более 230 учащихся и размещалось по адресу: Таврическая улица, д. 35.

Война и начавшаяся блокада города прервали размеренное мирное течение жизни — но уже осенью 1943 года, в блокадном Ленинграде, работа училища возобновилась! А тот факт, что Я. К. Шабловскому удалось сохранить уникальную библиотеку, раритетные издания и методический фонд, оставшиеся еще от бывшей Школы Общества поощрения художеств — настоящий подвиг, как, впрочем, и вся жизнь этого замечательного подвижника художественного образования.

Сохранить верность творчеству, надежду на лучшее будущее, всю жизнь следовать принятому в Рисовальной Школе ОПХ завету «Учитель, воспитай ученика» — эти принципы творчества и художественной педагогики продолжали жить и реализовываться в делах Ленинградского художественного училища и во второй половине XX века. В настоящее время их наследником и продолжателем является Санкт-Петербургское художественное училище им. Н. К. Рериха (такое имя было присвоено училищу в 1992 году).

Сегодня, обращаясь к более чем 180-летней истории Санкт-Петербургской Рисовальной школы ОПХ, нельзя не признать огромную роль этого учебного заведения в развитии отечественной художественной культуры и особенно в развитии изобразительного и декоративно-прикладного искусства.



МУЗЕЙ РУССКОГО ИСКУССТВА ПРИ ШКОЛЕ ИМПЕРАТОРСКОГО ОБЩЕСТВА ПОощРЕНИЯ ХУДОЖЕСТВ

Императорское Общество поощрения художеств имело в своем ведении Рисовальную школу для вольноприходящих, широко известный Художественно-промышленный музей Д. В. Григоровича и небольшой Музей Русского искусства. Со временем история существования этого Музея канула в лету.

Музей Русского искусства был создан как учебный музей с целью обучения учащихся на лучших образцах отечественного изобразительного искусства, развития эстетического вкуса у молодого поколения. Формирование коллекции пришлось на предреволюционные годы и на период Первой мировой войны, когда вопрос о сохранении памятников отечественной культуры стоял особенно остро. Поэтому в Программу Музея входило способствовать «...идеалу собирания и сохранения памятников отечественного искусства».¹

Уникальность коллекции Музея состояла в том, что в ней были собраны произведения художников, причастных к Школе и Обществу в разные годы, подаренные Музею как самими художниками, так и коллекционерами, подвижниками искусства и художественными обществами.

Художественно-промышленный музей, существовавший при Обществе с 1870 года как образовательный музей, состоял из предметов декоративно-прикладного искусства русских и западноевропейских образцов. Произведения русского изобразительного искусства в музее представлены не были и служили украшением интерьера здания.

Начало создания Музея нужно отнести к «Записке Н. К. Рериха, представленной в 1913 году на Педагогический Совет школы», в которой ставились вопросы реорганизации системы Рисовальной школы. Среди новых мероприятий Рерих предложил составить опись художественных предметов, накопленных «путем приобретения, а также пожертвования» в классах и мастерских Школы. В будущем, прозорливо писал Н. К. Рерих, это имущество Школы может представлять «значительный интерес»². В дальнейшем это идея нашла свое воплощение в организации музея.

Так возникла необходимость в наглядных образцах русского изобразительного искусства и собрания их в одном месте. В музее, по замыслу Н. К. Рериха, учащиеся могли знакомиться как с работами мастеров прошлых веков, так и современных художников.

Педагогический Совет Школы на заседании 29 сентября 1915 года поддержал проект и постановил утвердить Музей русской живописи и ваяния³ под председательством Н. К. Рериха. Хранителем был избран С. М. Яремич — художественный критик, а его помощниками: Д. Д. Бушен, бывший ученик Школы, и С. Р. Эрнст, будущий биограф Н. К. Рериха. Делами Музея ведал

Особый Совет в составе художников Г. М. Бобровского, А. А. Рылова, Н. П. Химоны.

Стараниями Совета в короткий срок была собрана коллекция из 186 произведений, что позволило в 26 апреля 1916 года открыть новый Музей, который разместился в Малом зале ИОПХ, где обычно проходили аукционы общества.

Общество выделило в Музей произведения, имевшиеся в его распоряжении, а также из Канцелярии и Библиотеки Школы.

Из Канцелярии в Музей поступили портреты создателей Императорского Общества поощрения художеств и организаторов Рисовальной школы: статс-секретаря П. А. Кикина, приписывавшийся К. П. Брюллову (не ранее 1834)⁴; члена-корреспондента Российской Академии наук К. Х. Рейссига работы Неизвестного художника (Середина XIX века)⁵; секретаря ИОПХ Д. В. Григоровича, написанный Э. К. Липгартом; портрет многолетнего Директора школы М. В. Дьяконова, выполненный И. Н. Крамским (1875)⁶. Историческую часть коллекции пополнили картины ученицы Рисовальной школы Е. Н. Хилковой. Они воспроизводят интерьеры «Классов школы в помещении Таможенного здания», когда она находилась в здании Биржи⁷. За одну из этих работ Хилкова получила на экзамене в 1855 г. серебряную медаль второго достоинства.

Значительную часть коллекции Музея составляли графические произведения, переданные в дар Библиотекой Школы. Акварели, сепии и карандашные рисунки художников академического направления и передвижников представлены такими именами как: А. К. Беггров, А. П. Боголюбов, А. И. Мещерский, М. П. Клодт, Л. О. Премацци, А. П. Соколов и др. Рисунки ученика Школы, художника Фёдора Васильева, стали лучшими в собрании Музея. Рисунки «В дубовой роще. Дубы» (1869–1871)⁸, «Ива» (1871–1873)⁹, сепия «Болото в лесу. Туман» (1873)¹⁰ имели с оборотной стороны надписи, удостоверяющие дар Библиотеки: «Музей Рус иск. при школе И. О. П. Х. Дар из библиотеки Школы...». Общество А. И. Куинджи передало Музею работы своего учителя «Зеленые дали»¹¹ и эскиз «Степь»¹².

Не остались в стороне педагоги Рисовальной Школы А. И. Вахрамеев, В. Д. Замирайло, В. И. Зарубин, А. А. Рылов, Н. П. Химона. Они принесли в дар Музею собственные произведения. Самый большой и значительный вклад внесли Н. К. Рерих и С. П. Яремич, который передал Музею акварели М. А. Врубеля, автолитографии и рисунки В. А. Серова, Л. С. Бакста, А. И. Сомова, эскизы Н. Н. Ге к картинам «Распятие», «Голгофа», «В Гефсиманском саду». Дар этот представляет большой интерес, так как рисунков Ге очень мало. Н. К. Рерих подарил семь своих работ. Это эскизы к спектаклям: «Принцесса Мален» (1914)¹³, «Пер Гюнт»¹⁴ и кулисы «Зима» к опере А. А. Давидова «Сестра Беатриса» (1914)¹⁵. Известно, что Рерих, кроме преподавательской и общественной деятельности, занимался коллекционированием. Из своей коллекции Рерих выделил Музею работы: А. Н. Бенуа к балету «Павильон

Армиды», В. М. Максимова (этуд «Головы крестьянской девочки» (1866)¹⁶ и скульптора Г. И. Малышева (восковая статуэтка «Мыши»).

В XIX веке коллекционирование в России приобрело особенно широкий размах среди художественных, великосветских кругов и любителей искусства. Коллекционеры стремились не только приобрести произведения искусства, но и поделиться работами ради благородной цели.

Так в собрание музея попали произведения из коллекции князя и княгини Путятиных, барона Н. А. Тибольта. Из широко известной коллекции академика исторической живописи, директора Музея ИОПХ М. П. Боткина вдова художника и мецената Е. Н. Боткина, принесла в дар пять работ своего мужа, а также этюд мальчика А. А. Иванова и пейзаж А. К. Саврасова «Лесная речка» (не позднее 1855). Петербургский юрист и журналист А. В. Руманов принес в дар карандашный Рисунок академического времени М. А. Врубеля, рисунок из серии «Голод» В. А. Серова, пейзаж А. Ф. Гауша «На даче»¹⁷. Коллекционер нидерландской живописи, искусствовед В. А. Щавинский передал из своей части русской коллекции холст художника М. Н. Яковлева «Цветы». Двадцать семь этюдов путешествия по Испании и Африке Я. Ф. Ционглинского поступили из семьи члена Гос. Совета Ф. Тёрнера¹⁸. Сестра М. А. Врубеля А. А. Врубель, по сообщению в газете «Речь» об открытии Музея¹⁹, пожертвовала картину «Тридцать три богатыря». Картина Врубеля имеет тем большее значение, что художник состоял учеником Школы. Временно работа находилась у жертвовательницы, но в 1918 году была передана в Русский музей.

Н. К. Рерих обращался к художникам, обществам с просьбой о пожертвовании из своих коллекций произведений для учрежденного Музея. Сохранились письма Н. К. Рериха к художникам А. Н. Бенуа²⁰ и Б. М. Кустодиеву²¹ библиографу и музыканту А. Н. Римскому-Корсакову, сыну известного композитора²². Вскоре Б. М. Кустодиев откликнулся и прислал в Музей портрет И. Я. Билибина (1901)²³, за который в 1901 г. получил Медаль 2-го класса на Международной выставке в Мюнхене.

Появление нового Музея вызвало многочисленные отзывы в периодической печати. В газетах приводились разные наименования открывающегося музея: «Музей русской живописи и ваяния», Музей современного искусства при Школе ИОПХ», «Постоянный музей современного искусства при обществе поощрения художеств»²⁴, что вносило существенную путаницу, об открытии какого музея идет речь. Изданный к открытию Музея Каталог внес ясность: в 1916 году был открыт Музей русского искусства при Школе Императорского общества поощрения художеств²⁵. Каталог Музея, составленный бывшей ученицей ИОПХ О. Д. Машуковой, построен по алфавитному принципу, указаны названия произведений, техника и размер. К сожалению, не везде указан год создания работ, что затрудняет дальнейшую атрибуцию. Особую ценность каталога составляют приведенные в нем имена дарителей.

Музей пополнялся и после открытия. Н. К. Рерих продолжал обращаться к коллекционерам, художникам, обществам. Вдова генерала М. П. Фабрициуса, члена ИОПХ, известного коллекционера живописи, прислала картину художника П. И. Пнина «Игра в шашки» (1824)²⁶, за которую молодой художник во время обучения в Академии Художеств получил золотую медаль второго достоинства, и «Портрет П. П. Семёнова-Тян-Шанского» (1903)²⁷ работы художника С. С. Егорнова. Сверх сего, высказали желание принести в дар картины художники: М. В. Добужинский, Д. Н. Кардовский, Е. Е. Лансере, В. Е. Маковский, Е. И. Нарбут, кн. М. К. Тенишева, гр. А. А. Бобринский и др.

К сожалению, век Музея оказался недолгим. Революционные события 1917 года и реформа Школы способствовали закрытию Музея. Судьба его фондов малоизвестна.

Судя по письму Н. К. Рериха, находившегося в это время в Финляндии, в г. Сердоболе²⁸, к секретарю Общества И. М. Степанову²⁹ работы были перемещены из Малого зала в библиотеку. Думая о дальнейшей судьбе Музея, Николай Константинович просил перенести Школьный музей Русского искусства из библиотеки в свою квартиру: «...В библиотеке верно топят мало — там сыро и окна не защищены — на улицу»³⁰. Однако материалов, подтверждающих перемещение работ в квартиру Рериха, не найдено.

До 1920 года квартира Рериха не была под охраной. В июле того же года Отдел охраны, учета и регистрации памятников искусства и старины опечатал квартиру³¹. В ноябре Общество поощрения художеств, называвшееся теперь Всероссийским, обратилось с просьбой о снятии печати и распределении работ западноевропейской живописи в Эрмитаж, русской школы живописи в Русский музей³². Опись произведений в квартире Рериха продолжалась до сентября 1921 года, после чего работы русской школы были переданы в Эрмитаж для вывоза в государственные хранилища.

В 1924 году произошла национализация предметов Художественно-промышленного музея и передача коллекций Общества в фонд Российской академии истории материальной культуры (РАИМК), в чьем ведении находилось в это время Общество.

В 1926 году собственное здание Общества по Большой Морской улице по приказу Наркомпроса РСФСР было национализировано. В 1929 году на основании решения ликвидационной комиссии Государственной академии истории материальной культуры (ГАИМК — ранее РАИМК) «имевшиеся в помещении Общества и принадлежавшие ему картины и другие музейные ценности»³³ были переданы в Эрмитаж и в Русский музей. Произведения Художественно-промышленного музея переданы в филиал Эрмитажа — бывший музей барона А. Л. Штигица. Остальные предметы, признанные комиссией не имевшими ценности, были проданы в зале Общества с аукциона³⁴. Можно предположить, что часть собрания Музея также была продана с аукционов, устраиваемых Обществом поощрения, когда лишилось процентов с вложенных в него капиталов.

Именно в 1929 году произошла самая большая передача коллекций ОПХ и Музея русского искусства при Школе ОПХ в Русский музей и другие хранилища страны. Работы из собрания Русского музея, приведенные выше в тексте и указанные в Каталоге ГРМ как поступившие в 1929 г. из Общества поощрения художеств, соответствуют работам, приведенным в Каталоге Музея Русского искусства при Школе Императорского общества поощрения художеств (Пг., 1916), что подтверждает первоначальное бытование.

В течение двенадцати лет Общество стремилось держаться «на плаву», надеясь сохранить основные фонды: устраивало аукционы и с вырученных денег поддерживало свое существование, а приобретенные произведения безвозмездно передавало в Государственный Эрмитаж, Русский музей и провинциальные музеи страны. Но в 1930 году по инициативе руководства ГАИМК, занимавшего национализированное здание, Всероссийское Общество поощрения художеств было упразднено, как «несоответствующее духу времени». Многие работы из коллекций Художественно-промышленного музея и Музея русского искусства при Школе ОПХ рассеялись по музеям страны, попали в частные руки, и судьба бытования их неизвестна.

Примечания

¹ Музей русского искусства при Школе Императорского общества поощрения художеств. Каталог. Петроград. 1916. Предисловие.

² Николай Макаренко. Школа Императорского Общества Поощрения художеств. 1839–1914. Пг., 1914. С. 40. Проведение описи поручалось преподавателю Школы Н. Е. Макаренко. Архивных документов о проведении описи не найдено.

³ Первоначальное название Музей русской живописи и ваяния было приведено Н. К. Рерихом в письме А. Н. Бенуа. ОР ГРМ. Ф 137, ед. хр. 1468. Л. 22.

⁴ В собрании ГРМ. «Портрет П. А. Кикина» (Ж-159 не ранее 1834). Пост. в 1920 из ВОПХ (Петроград). Авторство К. Брюллова «крайне сомнительно». ГРМ Живопись. Первая половина XIX века. — Т. 2. Каталог (А-И). — СПб: Palace Editions, 2002. — С. 105.

⁵ В собрании ГРМ. «Портрет Корнилия Христиановича Рейсига (1781–1860), члена-корреспондента Академии наук, почетного вольного общника Академии художеств. Середина XIX века. М., картон. 22 × 17, 5). Пост. в 1929 г. из Общества поощрения художеств, Ленинград. (Ж-180). ГРМ. Живопись XVIII – начала XX века. Каталог. — Л., 1980. — С. 389.

⁶ В собрании ГРМ. «Портрет художника Михаила Васильевича Дьяконова» (1807–1886). 1875. Масло, холст. 75,5 × 62. Пост. в 1929 г. из Общества поощрения художеств, Ленинград. (Ж-1407). ГРМ. Живопись XVIII – начала XX века. Каталог. — Л., 1980. — С. 150.

⁷ В собрании ГРМ: «Внутренний вид женского отделения Петербургской Рисовальной школы для вольноприходящих». 1855. Масло, холст. 73 × 89. Пост. в 1930 г. из Общества поощрения художеств, Ленинград. (Ж-2799); «Внутренний вид класса Петербургской Рисовальной школы в помещении таможенного здания». Масло, холст. 143 × 101,5. Пост. в 1930 г. из Общества поощрения художеств, Ленинград. (Ж-2800). ГРМ. Живопись XVIII – начала XX века. Каталог. — Л., 1980. — С. 333.

⁸ В собрании ГРМ «В дубовой роще. Дубы». 1869–1871. Бумага светло-коричневая, тушь, кисть. 21,1 × 23,5 Гос. Русский музей, с 1928 г. (из собрания С. С. Боткина, Ленинград. Ранее собрание П. М. Ковалевского), ГРМ (Р-360); «Фёдор Алексеевич Васильев. 1850–1873. Каталог выставки». ГРМ. ГТГ, Ленинград, 1975. — С. 135. В Каталоге Русского искусства

при Школе Императорского Общества поощрения художеств. Пг., 1916 работа с названием «В дубовой роще. Дубы» не значится или имеет другое наименование.

⁹ В собрании ГРМ «Старая ива над ручьем». Бумага, графитный карандаш. 26,5 × 20,7. Гос. Русский музей, с 1931 г. (из Общества поощрения художеств). Р-22575. См.: каталог «Фёдор Алексеевич Васильев. 1850–1873; Каталог выставки». ГРМ. ГТГ., Ленинград, 1975. — С. 141; Музей Русского искусства при Школе ИОПХ / Каталог. Пг., 1916. С. 3. № 29 — под названием «Ива». Кар. 20 × 26.

¹⁰ В собрании ГРМ «Болото в лесу. Туман (Пейзаж-болото). Бумага, сепия. 30,3 × 21,5. Гос. Русский музей, с 1926 г. (Из Общества поощрения художеств). Р-13249. См.: каталог «Фёдор Алексеевич Васильев. 1850–1873. Каталог выставки». ГРМ. ГТГ., Ленинград, 1975. С. 140; Музей Русского искусства при Школе ИОПХ / Каталог. Пг., 1916. — С. 3. № 27 — под названием «Болото». 1873. Сеп. 21 × 29,5.

¹¹ В собр ГРМ «Лесные дали» (Ж-1112) М., бумага на картоне 30,5 × 25. Пост. в 1929 г. из Общества поощрения художеств. (Ж-1112) Атрибутирована Н. Н. Новоуспенским в 1954 г. на основании списка работ Общества им. А. И. Куинджи; Каталог «Государственный Русский музей. Живопись XVIII – начало XX века». Л., 1980. С. 162; Музей Русского искусства при Школе ИОПХ / Каталог. Пг., 1916. — С. 7. № 95 — под названием «Зеленые дали». М. 24 × 30,5.

¹² В собр ГРМВ «Облако. Закат». Масло, бумага (олеография) на холсте. 40 × 51,5 (в свету) Пост. в 1929 из Общества поощрения художеств, Ленинград. (Ж-1531). Каталог «Государственный Русский музей. Живопись XVIII – начало XX века». — Л., 1980. — С. 162; Архип Куинджи из собрания Русского музея. Palace Editions. — СПб., 2007. — С. 150; Музей Русского искусства при Школе ИОПХ / Каталог. Пг., 1916. — С. 7. № 94 — под названием «Степь». М. 51 × 40.

¹³ В собр. ГРМ «В замке». Б., тушь, графитный карандаш. 24 × 16. ГРМ. Р-34226. Музей Русского искусства при Школе ИОПХ / Каталог. Пг., 1916. — С. 11. № 134 — под названием «Принцесса Мален» с датой 1914; Е. Яковлева Театрально-декорационное искусство Н. К. Рериха». Самара, 1996. — С. 210

¹⁴ Эскиз декорации «Холмы». Темпера. Местонахождение неизвестно. Первоначально в Музее русского искусства при РШ ИОПХ (Рерих. 1916. С. 123. — воспр. С. 221. Эрнст. С. 122); Е. Яковлева Театрально-декорационное искусство Н. К. Рериха». — Самара, 1996. — С. 150

¹⁵ Эскиз кулисы «Зима». Картон, темпера. 64 × 88. Собр. Е. Б. Чудновской. Санкт-Петербург. Первоначально в Музее Русского искусства при РШ ИОПХ, Петроград; Е. Яковлева Театрально-декорационное искусство Н. К. Рериха». Самара, 1996. — С. 206.

¹⁶ В собр ГРМ «Девочка». 1866. Масло, холст. 31 × 27. Пост. в 1929 г. из Общества поощрения художеств, Ленинград (Ж-2729). Каталог «Государственный Русский музей. Живопись XVIII – начала XX века. — Л., 1980. — С. 196; Музей Русского искусства при Школе ИОПХ / Каталог. Пг., 1916. — С. 5. № 49 — под названием «Голова крестьянской девочки». 1866. М., 27 × 31.

¹⁷ «На даче» (Дачи). 1904. 78,5 × 102. Пост.: 1929 из ВОПХ; ранее Музей РШ ИОПХ; Собр. А. В. Руманова (Петроград). ГРМ. Ж — 2364; Музей Русского искусства при Школе ИОПХ / Каталог. Пг., 1916. С. 5. № 49 — под названием «На даче».

¹⁸ В собрании ГРМ находятся три этюда, написанные художником в Испании (Ж-1739; Ж-1740; Ж-1738), поступившие в 1929 г. из Общества поощрения художеств; «Государственный Русский музей. Живопись XVIII – начало XX века». — Л., 1980. — С. 336.

¹⁹ Художественные вести // Речь. 1915. 28 сентября (№ 268). С. 5; В собр ГРМ «Тридцать три богатыря». 1901. Картина не окончена. Масло, холст. 180,5 × 230. Пост. в 1918 г. от А. А. Врубель (Ж-1832).

- ²⁰ Письмо Н. К. Рериха к А. Н. Бенуа от 23.10. 1915. ОР ГРМ. Ф. 137, ед. хр. 1468. Л. 22.
- ²¹ Письмо Н. К. Рериха Б. М. Кустодиеву от 08.12. 1915. ОР ГРМ. Ф. 2., д. 41.
- ²² Письмо Н. К. Рериха А. Н. Римскому-Корсакову от 20.10. 1915. Российский институт истории искусств (РИИИ). Ф. 8, разд. VII, ед. хр. №459/2.
- ²³ В собр ГРМ. Кустодиев Б. М. «Портрет художника Ивана Яковлевича Билибина (1876–1942). 1901. Масло, холст. 142 × 110. Пост. в 1929 г. из Общества поощрения художеств (Ж-1876); Музей Русского искусства при Школе ИОПХ / Каталог. Пг., 1916. — С. 8. № 96 — под названием «Портрет И. Я. Билибина». М.
- ²⁴ Аполлон, 1915, № 6–7. — С. 96; Искусство и жизнь. 1915. № 7. — С. 191; Речь. 1915. № 254. Художественные вести. — С. 5; Старые годы. 1916. Январь-февраль. — С. 109.
- ²⁵ Музей русского искусства при Школе Императорского Общества поощрения художеств. Каталог. Петроград, 1916.
- ²⁶ Художественно-педагогический журнал. Пг., 1916, № 8. — С. 26.; Аполлон. 1916, № 8. Художественная летопись. — С. 55; В собр. ГРМ. Пнин Пётр Иванович 1803–1837. «Игра в шашки». 1824. Масло, холст. 73 × 57. Пост в 1930 г. из Общества поощрения художеств, Ленинград (Ж-3831).
- ²⁷ Художественно- педагогический журнал. Пг., 1916, № 8. — С. 26; Аполлон. 1916, № 8. Художественная летопись. — С. 55; В собр. ГРМ. Егорнов Сергей Семёнович (1860–1920) «Портрет почетного члена Академии наук и Академии художеств Петра Петровича Семёнова, с 1906 г. — Семёнова Тян-Шанского (1827–1914)». 1903. Масло, холст. 151 × 107. Пост. в 1929 г. из Общества поощрения художеств, Ленинград (Ж-2586).
- ²⁸ С 1918 г. — г. Сортавала.
- ²⁹ Степанов Иван Михайлович (1857–1941) — общественный деятель, основатель художественного издания Общины св. Евгении в пользу Красного креста (1896–1917), секретарь Всероссийского Общества поощрения художеств (1917–1929), директор научно-художественного издательства Комитета популяризации художественных ценностей (1920–1930).
- ³⁰ ОР ГРМ. Ф. 71, ед. хр. 57. Письмо Н. К. Рериха И. М. Степанову от 11 ноября 1917. Л. 10.
- ³¹ Архив ГЭ. Ф. 4. Оп. 1., д. 758. Описание, акты, переписка о поступлении художественных предметов, принадлежащих художнику Н. К. Рериху в Отдел охраны, учета и регистрации памятников искусства и старины. Акт от 27 июля 1920 г. об опечатывании квартиры Рериха по ул. Морской, д. 38. Л. 1.
- ³² То же. Письмо ОПХ от 12 ноября 1920 г. Л. 2.
- ³³ ОР ГРМ. Ф. 117, ед. хр. 183. Рукопись Степанова Ивана Михайловича «Общество Поощрения художеств» (1917–1929), V. 1935. — С. 66.
- ³⁴ То же. С. 66



**ПРЕПОДАВАТЕЛИ И УЧЕНИКИ РИСОВАЛЬНОЙ ШКОЛЫ
ОБЩЕСТВА ПОощРЕНИЯ ХУДОЖЕСТВ —
СОТРУДНИКИ ФИРМЫ ФАБЕРЖЕ**

Статья посвящена 150-летию со дня рождения Франца Петровича Бирбаума (1872–1947), главного мастера фирмы Фаберже.

Принятые сокращения.

ИАХ — Императорская Академия Художеств.

ОПХ — Общество поощрения художеств.

ВХУ — Высшее Художественное училище.

РХПО — Русское Художественное промышленное общество.

В статье на основе книги преподавателя Рисовальной школы Общества поощрения художеств Н. Макаренко составлен Список преподавателей и сотрудников (23 фамилии), сотрудничавших с фирмой Фаберже.¹

В отчете Общества поощрения художеств за 1889 г. упоминаются такие выпускники Рисовальной школы Императорского общества поощрения художеств как «резчики Тимус и Сергеев (работают для Овчинникова, Хлебникова и Фаберже), рисовальщики Екимов и А. Леман (у серебряников Хлебникова, Грачёва и Фаберже).² Как гравёр упоминается **ПРОКОФЬЕВ Константин Прокофьевич**, мастерская Кортмана, после 1904 г. — владелец Товарищества «КОРТМАН», сотрудничавшего с фирмой Фаберже по части исполнения гравёрных работ. Как лепщик отмечены **ТИМУС** (у Хлебникова и Фаберже; см. далее в Списке) и **СЕРГЕЕВ** — у Хлебникова и Фаберже. Франц Бирбаум в своих «Записках по истории фирмы» (1919) упоминает Сергеева, чеканщика Петербургского отделения фирмы в 1890–1907 гг.

БИРБАУМ Франц Петрович (6 сентября 1872, Фрибур, (кантон), Швейцария — 14 октября 1947, Эгль, кантон Во, Швейцария; главный мастер и художник-миниатюрист фирмы «Фаберже» в 1893–1918 годах.

Учился на ювелирном отделении Фрибурского политехникума Сен-Мишель (1882–1886). В Петербурге с 1886 г. обучался в Рисовальной школе Общества поощрения художеств Петербурга (начало 1890 гг.), ученик проф. Ивана Ивановича Шишкина.

В 1893 принят на работу в фирму Фаберже в качестве художника, в 1895–1918 годах — главный мастер и художник фирмы «Фаберже», стал ближайшим сотрудником Карла Фаберже, одним из главных художников фирмы. Исполнял общие эскизы наиболее значительных изделий, в том числе «лично скомпоновал половину императорских пасхальных яиц». Руководил художественно-ювелирными мастерскими и выполнял обязанности главного технолога.

С 1919 года — заведующий отделом в Институте архитектурной технологии Академии материальной культуры. 28 мая 1920 года покинул Советскую Россию, как уроженец этой страны. Посвятил себя горным пейзажам.

В архиве акад. А. Е. Ферсмана находим характеристику, выданную Бирбауму в двухлетнюю годовщину Октябрьского переворота:

«Франц Петрович Бирбаум, прослушал курс во Фрейбургском политехникуме (Швейцария) и состоял в течение 26 лет главным руководителем художественно-ювелирных мастерских фирмы Фаберже. Самые крупные произведения этой фирмы были исполнены по рисункам Ф. П. Бирбаума, который неоднократно получал на конкурсах художественной промышленности высокие награды. В настоящее время состоит старшим мастером Петергофской гранильной фабрики и сотрудником Отдела драгоценных камней Комиссии производительных сил России при Академии наук.

Подлинное подписал А. Е. Ферсман. 7 ноября 1919 года».

Действительный член Русского Художественно — промышленного общества (РХПО), член-учредитель (1904), казначей РХПО, член художественного жюри,

Список преподавателей и сотрудников фирмы Фаберже

АДАМСОН Аманд Иванович (1856–1929). Скульптор. Класс лепления в Рисовальной школе ОПХ с 1887 г. Фаберже исполнял фигурку — портрет цесаревича Алексея Николаевича по модели Адамсона.

БАХ Роберт Романович (1859–1933). Академик скульпторы (1891). Класс лепления, с янв. 1888 г. до 1906 г. Действительный член Академии художеств (2906). Профессор скульптуры ВХУ ИАХ (1900–1917). Для фирмы Фаберже лепил модели бюстов Императоров, которые исполнялись в бронзе и камне фирмой Карла Верфеля, принадлежавшей Фаберже.

БЕНУА Леонтий Николаевич (1859–1933). Придворный Архитектор. Класс композиции, с сент. 1878 г., до 1889 года. Профессор ИАХ. Выполнил для Фаберже важные заказы, в том числе проекты «Часов к Серебряной свадьбы Императора Александра III и Марии Федоровны» (1891) и проекты сервизов.

БИЛИБИН Иван Яковлевич (1875–1942). Художник. Младший класс композиции и класс графики, с 1908–1914 гг. В 1900 г. закончил юридический факультет СПб университета. В 1895–1898 гг. занимался в Рисовальной школе ОПХ. В 1900–1904 гг. в Высшем художественном училище ИАХ. Выдающийся иллюстратор, основатель «билибинского стиля». Под руководством И. Я. Билибина ученицы Рисовальной школы в начале 1910 гг. создали серию проектов кабинетских подарочных изделий: кубки, чаши, братины, которые воплощены в материале фирмой Фаберже и другими поставщиками Высочайшего двора.

ГЛОБА Николай Васильевич (1859–1941). Преподавал в женском общерисовальном классе Рисовальной школы ОПХ в 1887–1895 гг. Обучался в ИАХ в 1878–1887 гг. С 1889 г. также преподавал в Николаевском институте. В 1895–1917 гг. директор Строгановского Художественно-промышленного училища. Получил признание как педагог и реформатор художественного образования. За успехи на педагогическом поприще избран академиком ИАХ. В 1914 г. стал камергером (единственный случай среди художников). Многие ученики и преподаватели Строгановского училища стали сотрудниками московского отделения Фирмы Фаберже. С 1925 г. в эмиграции в Париже.

ДЫЛЕВ Петр Александрович. Класс лепления с сент. 1884 до 1886 г. Известен целый клан петербургских скульпторов Дылевых на рубеже XIX–XX. Лепщик Дылев сотрудничал с Фаберже в изготовлении Часов к серебряной свадьбе Александра и Марии Федоровны.

КАРАТЫГИНА Ольга Никандровна (из учениц). Класс стекла с 1907 г. «Эскиз кулона и серег приобретен РХПО на конкурсе им. К. Фаберже (1912). Также преподаватель Женского педагогического института

КЛЕЙН Агнесса Федоровна. Преподавательница в Смоленском отделении с 1905–1906 г. Исполняла для Кабинета Е. В. миниатюры, которые использовались в произведениях фирмы Фаберже.

КРЫЖИЦКИЙ Константин Яковлевич (1859–1911). Преподаватель в общерисовальных классах с сент. 1889 до 1891 г. Для Фаберже исполнил миниатюры к императорским пасхальным яйцам «Дворцы Дании» (1890) и «Кавказское» (1893).

ЛАНСЕРЕ Евгений Евгеньевич (1875–1946). Учился в рисовальных классах ОПХ, затем 4 года в Париже. Академик ИАХ (1812). Заведующий художественной частью Императорских гранильных фабрик. Исполнял для фирмы Фаберже проекты каменных изделий.

МАЛЫШЕВ Георгий (Егор) Иванович (1875–1933). Художник. Преподаватель с 1913 г. Класс чеканки. Окончил ВХУ при ИАХ (1908). Скульптор в петербургских мастерских Фаберже при исполнении отдельных заказов. Медальер СПб Монетного двора, два года стажировался в Париже, работал у медальера А. Жаккара. В апреле 1919 г. после смерти своего учителя Г. Р. Залемана избран заведующим кафедры скульптуры Академии художеств. По сведениям Г. Ч. Бэйнбриджа Г. Малышев исполнил модель памятника для императорского пасхального яйца «Монумент Александру III» (1910). Автор моделей для серии «Воюющие державы» А. К. Денисова-Уральского (1916). В 1921 г. выехал в Латвию (мать латышка), где работал в качестве декоратора в театре и на фарфоровой фабрике М. Кузнецова.

МЕСМАХЕР Максимилиан Егорович (1842–1906). 1857–1860 гг. Обучался в Рисовальной школе Общества поощрения художеств (1857–1860).

Затем 1860–1868 гг. обучался в Императорской академии художеств. Академик архитектуры (1872).

В 1877–1879 годах Месмахер производил вместе с А. Шамбахером переделки и постройки в доме, Высочайше пожалованном Обществу поощрения художеств. В 1874–1878 гг. преподавал акварельную живопись в Рисовальной школе Общества Поощрения художеств. Строитель здания музея Центрального училища технического рисования барона фон Штиглица в Санкт-Петербурге и первый его директор (1877–1896), профессор ИАХ, преподавал акварель, декоративное рисование и историю стилей.

МАТЭ Василий Васильевич (1856–1917). Офортис (бывший ученик Школы ОПХ, 1870–1875 гг.). Профессор. Класс гравюры и офорта с 1911 г. в 1875–1880 обучался в ИАХ. С 1893 г. действительный член ИАХ, с 1899 г. — академик гравирования. Преподавал в 1884–1909 гг. в ЦУТР бар. Штиглица, в 1894–1917 гг. в ВШУ при ИАХ. Среди его учеников: действительные члены АХ СССР А. П. Остроумова-Лебедева, И. Н. Павлов, академик-гравер М. В. Рундальцов (сотрудник фирмы Фаберже), профессора В. Д. Фалилеев, П. А. Шиллинговский.

МАШУКОВА Ольга Дмитриевна, художница. Инспекция женских классов с 1890–1914 и далее. Почетный отзыв за эскиз наперсного и нательного креста на конкурсе им. К. Фаберже (1912).

НАВОЗОВ Василии Иванович (1862–1919). Класный художник 1 степени (1889). Преподаватель общерисовальных классов с 1891 г. и класса декор. живописи с 1895 г. и класса пера. В 1874–1880 годах учился в Москве в Строгановском училище (ныне Московская художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова) технического рисования. Выучился на специалиста по бытовому и церковному орнаменту. Продолжил образование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1880–1882), затем обучался в ИАХ. У Фаберже художник Московского отделения. Сопровождал великих князей в поездках по России и в Палестину. В 1912 г. — статский советник, преподаватель Сиротского института Императора Николая II.

РЕРИХ Николай Константинович (1874–1947). Академик. Директор Школы с 1905–1906 уч. г. до 1918 г. Ученики Рисовальной школы по заданию Кабинета Е. И. В. выполняли эскизы ювелирных изделий. По этим эскизам, придворные ювелиры и фирмы, поставщики Высочайшего двора, в том числе фирма Фаберже, выполняли подарочные изделия. Считается, что Н. К. Рерих является автором некоторых проектов для Московской Серебряной фабрики Фаберже, в частности «набор для письменного стола по мотивам оперы «Борис Годунов».

САБАНЕЕВ Евгений Александрович (1847–1919). Директор Школы с 1-го марта 1881–1905 г. Лекции по истории искусств и класс сочинения рисунков с 1881 г. до 1905 года. В 1875 г. признан художником 1 степени, в 1879 г. — академик ИАХ. В 1911 г. — тайный советник. По его эскизу

«исполнены мастерской Фаберже к иконам две серебряные 88 пробы, чеканные лампы с кронштейнами. Весом каждая по 1 пуду 10 фунтов, ценою 8100 руб.). Иконы пожертвованы кавалергардами храму Воскресения Христова.

САМОКИШ Николай Семенович (1850–1944), Академик ИАХ (1900), профессор ИАХ (1912), преподаватель в классе перспективы с 1892 г., Академик живописи (1890) и Действительный член Императорской Академии художеств (1913). Исполнил в 1911 г. эскизы барельефы к 200-летию лейб-гвардии Московского полка (эпизоды войны 1812 г. и из Турецкой войны).

ТЕРЕЩЕНКО Колиник Мефодьевич. Мастер по чеканному классу с 1912 г. Закончил ЦУТР бар. Штиглица. В 1911 г. проходил производственную практику (6 недель) в петербургских мастерских фирмы Фаберже.

ТИМУС Август Карлович (1865–1943). Скульптор Петербургского (Петроградского) отделения фирмы Фаберже. Три года обучался в Рисовальной школе ОПХ, где неоднократно получал поощрительные премии. Закончил в 1896 г. ИАХ. В 1897 г. принят на Императорский Фарфоровый завод старшим техником. С 1908 г. заведовал всей технической частью завода. С января 1914 на пенсии. В 1918 г. один из основателей Общества скульпторов. После возвращения в Эстонию работал профессором в Художественно-промышленной академии Эстонии.

ФИЛОНЕНКО, Александр Матвеевич (из учеников). Преподавал с 1879 г. Второе место на Конкурсе на составление рисунка ларца, объявленного по поручению придворного фабриканта К. Фаберже в Москве» («Неделя строителя», № 14, 1895. — С. 182–183).

ЦЕЙДЛЕР Клара Федоровна (1870–1953). Класс акварели с 1912 г. Дочь доктора философии. Окончила гимназию в г. Валке Лифляндской губернии, причем в дипломе отмечено «умение рисовать цветы». Окончила ЦУТР бар. Штиглица в 1894 г. Художник-миниатюрист фирмы Фаберже, специализировалась на цветочных композициях. Действительный член РХПО (1904). Учительница рисования в Смольном и Еленинском институтах, а также в частной гимназии. Преподаватель ЦУТР бар. Штиглица, после 1918 г. — профессор в Ревеле. После 1945 г. проживала в Швеции.

ЩУКО Владимир Алексеевич (1878–1939). Академик архитектуры (1911). В Рисовальной школе ОПХ вел класс композиции с 1908 г. В 1896–1904 гг. обучался в Высшем Художественном училище ИАХ (класс проф. Л. Н. Бенуа), звание — архитектор-художник. С 1913 г. также возглавлял Женские архитектурные курсы. Один из самых востребованных архитекторов с 1910-х гг. и в советское время. В начале 1910 гг. ученицы Рисовальной школы ОПХ под руководством В. А. Щуко разрабатывали проекты подарочных изделий для Кабинета Его Величества. Проекты воплощали в серебре и камне фирма Фаберже и другие придворные поставщики.

Русское Художественно-промышленное общество основано по инициативе выпускников и преподавателей Центрального училища технического рисования барона А. П. Штиглица (ЦУТР). Состояло с 1908 г. под покровительством великого князя Георгия Михайловича. Первые заседания общества состоялись в 1902 году на квартире старшего библиотекаря и преподавателя Училища барона Штиглица, Ивана Андреевича Гальнбека, активно сотрудничавшего с фирмой Фаберже. 3 марта 1904 года был утвержден устав, 21 марта того же года состоялось официальное открытие общества, целью которого провозглашалось: «Способствовать развитию и преуспеяние художественной промышленности посредством распространения в населении венного вкуса и понимания, а равно теоретических и практических сведений в области прикладного искусства».

Общество проводило еженедельные рисовальные вечера в помещении Кустарного музея и устраивало конкурсы по различным отраслям прикладного искусства, в частности конкурс им. К. Г. Фаберже по ювелирному производству (1912). В январе 1910 года общество провело выставку в залах музея ЦУТР. Члены общества организовали бюро для связи художников с промышленными заказчиками, выполняли заказы для фирмы Фаберже и фарфорового завода Корниловых. При обществе были организованы бесплатные курсы живописи по эмали под руководством Ф. П. Бирбаума. В 1911–1912 гг. его члены приняли активное участие в работе Всероссийского съезда художников, на котором с докладами по вопросам прикладного искусства выступили А. Н. Смирнов и М. Н. Дитрих. Многие начинания общества не получили развития из-за недостатка средств. В марте 1917 года общество вошло в Союз деятелей искусств.

В книге преподавателя Николая Макаренко Школа Императорского Общества поощрения художеств (1839–1914; Пг., 1914) в приложении упомянуты фамилии преподавателей и администрации Школы и мастерских с 1839 по 1914 гг. Нами взят этот Список за основу, с добавлением сведений о сотрудничестве с фирмой Фаберже.

Примечания

¹ Николай Макаренко. Школа Императорского Общества поощрения художествъ. 1839–1914. Очеркъ, составленный по поручению комитета императорскаго общества поощрения художествъ. Петроградъ. 1914.

² «Художественно-промышленная Рисовальной школы Императорского Общества Поощрения художествъ». — Санкт-Петербург, 1889.



УЧАСТИЕ БОТКИНЫХ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИМПЕРАТОРСКОГО ОБЩЕСТВА ПОощРЕНИЯ ХУДОЖЕСТВ

Семья Боткиных, разбогатевшая на чаеоторговле, со второй трети XIX века уже была прочно связана с различными сферами культуры, литературы и искусства. Во многом это произошло благодаря влиянию Василия Петровича Боткина (1811–1869), известного критика, автора очерков, в том числе «Писем об Испании». А. Д. Галахов так рассказывал про него: «Комнаты его постоянно украшались немногими, но лучшими произведениями живописи и скульптуры»¹. По словам еще одного знакомого семьи, М. Н. Каткова, Василий «был знаток живописи, изучил все галереи в Европе и имел обширные познания в ее истории»². Неоднократно Василий Петрович Боткин писал статьи и очерки на искусствоведческие темы³. Поэтому неудивительно, что младшее поколение семьи приобщалось к искусству с ранних лет. Некоторые из них стали известными коллекционерами — его братья Дмитрий Петрович и Михаил Петрович, племянники Пётр, Сергей, Дмитрий и Иван Щукины (дети сестры Екатерины), Сергей (сын брата Сергея). Упомянутый Михаил Петрович Боткин обучался в Московском училище живописи и ваяния, а затем в Императорской Академии художеств, стал художником, академиком исторической живописи.

Со временем представители семьи Боткиных стали членами многих обществ и учреждений, поддерживавших искусство — Московского художественного общества, Московского Общества любителей художеств, Общества взаимного вспомоществования русских художников, Московского училища живописи, ваяния и зодчества, Императорской Академии художеств, и Общество поощрения художников (с 1882 года Императорское Общество поощрения художеств) не стало исключением.

При этом Боткины были связаны со многими направлениями деятельности Общества. Изначально это была благотворительная сфера. Сразу несколько представителей Боткиных были членами соучастниками Общества: Василий Петрович, Дмитрий Петрович (с 1860 года), Михаил Петрович (с 1870 года), Павел Петрович (с 1878 года), Екатерина Никитична (с 1879 года), Сергей Дмитриевич (с 1894 года), Сергей Сергеевич (с 1903 года)⁴.

Согласно уставу Общества поощрения художников (с 1882 года поощрения художеств), измененному в 1857 году, членами-соучастниками (а Боткиными в большинстве своем были именно членами-соучастниками) могли быть «все желающие», которые внесли ежегодно в кассу Общества десять рублей. Они имели право участвовать в картинной лотерее за бесплатный билет, получать экземпляры гравюры или хромолитографии, выставлять, по желанию, в зале выставки собственные картины и другие художественные

произведения и присутствовать в общих собраниях, где читается отчет, представляются труды художников и разыгрываются лотереи⁵.

Уже другой уровень выплат был со стороны действительных членов. Они могли оплачивать членские взносы ежегодно в размере 200 рублей по уставу 1833 года, а с 1857 года по 57 рублей или вносить единовременный взнос в размере 2000 рублей (по уставу 1833 года, в 1857 году сумма не была указана)⁶. Правом единовременной выплаты воспользовался Михаил Петрович Боткин, став действительным членом Общества в 1875 году⁷.

Традиционно для Боткиных, как и для многих других купеческих семей, было жертвование средств по завещанию. Так, по завещанию Василия Петровича Боткина были выданы суммы многим учреждениям — Московскому музыкальному училищу, Московскому художественно-промышленному музею, Московскому художественному музею при Московском университете, Петербургской и Московской консерваториям, Московскому художественному обществу — по 5000 рублей каждой организации, Московскому университету — 10000 рублей. Также Обществу поощрения художников была отписана сумма в 5000 рублей, «на проценты от которой каждые два или три года [назначалась] премия за лучшие картины из русского жанра или пейзажа»⁸. В отчете Общества за 1869 год об этом писали: «Один из бывших членов наших, известный любитель изящных искусств и литератор В. П. Боткин, скончавшийся в начале нынешней зимы [в действительности, умер 10 октября 1869 года], оставил Обществу по завещанию 5000 рублей»⁹. В 1871 году братья Василия Петровича Дмитрий, Пётр и Михаил передали деньги Обществу, причем выплатили и проценты за прошедший 1870 год — дополнительные 250 рублей¹⁰.

Судя по отчетам Общества, премии Василия Петровича Боткина выдавали не всегда в соответствии с графиком («каждые два или три года»), иногда каждый год, а иногда с пропуском нескольких лет.

В печатных изданиях Общества и в журналах были анонсы о премиях, в том числе и о премии В. П. Боткина. Причем, поскольку премий в Обществе было несколько, то соискатели должны были отмечать картины условным знаком или шифром и сопровождать письмом¹¹.

Известно о нескольких произведениях, получивших премию В. П. Боткина, среди них «Заглохший парк» Г. П. Кондратенко¹², «Игра в жмурки»¹³ и «Продавец книг»¹⁴ Г. Ф. Рыбакова, «Даровая столовая» В. И. Навозова¹⁵, «Сельский ботаник» Н. П. Богданова-[Бельского]¹⁶, «Родная картина» М. Ф. Иванова¹⁷, «Листы и корни» К. А. Фельдмана¹⁸, «Увоз невесты» Н. И. Фешина¹⁹, «Свадьба» Ф. В. Сычкова²⁰.

Однако были годы, когда для главной премии не находились достойные кандидаты. Так, в 1889 году из денег на премию В. П. Боткина сделали дополнительные уменьшенные премии, которые были вручены художникам П. И. Геллеру и Н. П. Грандковскому, получившим по 100 рублей за картины «Первый мундир» и «Идиллия» соответственно²¹.

Боткины участвовали в благотворительных лотереях Общества: Дмитрий Петрович Боткин выиграл в лотерее картины И. А. Пелевина «Мастерская художника» (в 1865 году)²² и Н. П. Богданова-Бельского «Вид деревни» (в 1877 году)²³, а Сергей Дмитриевич Боткин в 1895 году — работу П. Примазова «Ваза в итальянском вкусе»²⁴. Таким образом, картинная галерея Д. П. Боткина, состоявшая, по мнению В. В. Стасова, из иностранных картин или же картин русских художников, «которые носили характер вполне иностранный»²⁵, пополнялась и работами на русскую тему.

К благотворительной сфере можно отнести и многочисленные дары Боткиных в музей ИОПХ. В Художественно-промышленный музей Общества было подарено: Михаилом Петровичем Боткиным — 53 ручки древнеримского и греческого производства из бронзы²⁶, фрагменты сосудов из цветного стекла древнеримского производства²⁷. Также Михаил Боткин предоставлял предметы из своего собрания для копирования, чтобы эти копии дополнили музей Общества²⁸. Петр Иванович Щукин (1853–1912), сын Екатерины Петровны Боткиной, также дарил предметы в музей, в частности, кувшин старорусского производства²⁹.

Екатерина Никитична Боткина подарила в Музей русского искусства, созданный в 1915 году при Рисовальной школе ИОПХ, работы своего умершего в 1914 году мужа М. П. Боткина — «Исторический эскиз», «Женская головка», «Женский портрет», «Альбано», «Тиволи», картины А. А. Иванова «Этюд мальчика» и А. К. Саврасова «Лесная речка»³⁰.

В библиотеку Общества М. П. Боткин пожертвовал изданные им самим книги «Александр Андреевич Иванов: Его жизнь и переписка 1806–1858 гг.»³¹ и «Собрание М. П. Боткина»³².

Также стоит упомянуть, что М. П. Боткин, будучи известным коллекционером, иногда приглашался экспертом. Когда в 1886 году в комитете ИОПХ был поднят вопрос о закупке для музея нескольких образцов из числа керченских древностей, то это было поручено М. П. Боткину и А. И. Сомову³³. В 1894 году комитет ИОПХ снова просил Боткина выбрать из представленных предметов некоторые для приобретения³⁴ в музей ИОПХ.

Кроме благотворительной сферы, Боткины также участвовали в выставочной деятельности Общества, причем в разном качестве. Будучи коллекционером, Дмитрий Петрович предоставил на выставку в Обществе в 1863 году картину из своего собрания³⁵, а художник Михаил Петрович выставлял собственные работы в залах ОПХ, в частности, в 1866 году картину «Четыре времени года»³⁶, а в 1871 году именно после выставки в Обществе другая его работа «Женская головка» была продана за 200 рублей³⁷.

В административном направлении работы Общества больше других Боткиных отметился Михаил Петрович. Вступив в общество в качестве члена-соучастника еще в 1870 году³⁸, впоследствии он стал действительным членом, затем членом комитета ИОПХ, занимая должности в разных комиссиях и субкомиссиях. О его деятельности в Обществе уже написано

две статьи («"Обитель Боткина": деятельность М. П. Боткина в Императорском Обществе поощрения художеств» и «Художественно-промышленный музей Императорского Общества поощрения художеств при М. П. Боткине в 1900–1914 гг.»³⁹), поэтому не будем подробно останавливаться на этой деятельности, лишь обозначим, что Михаил Петрович исполнял представительские функции, был членом редакционного совета⁴⁰, а также был с 7 января 1900 года директором Музея общества (получившего после смерти Д. В. Григоровича его имя)⁴¹. Однако периодически в изданиях, посвященных Обществу, встречаются ошибочные даты назначения Боткина на пост директора — 1896 и 1899 годы⁴².

В 1896 году из-за отсутствия председательницы и вице-председателя Михаил Петрович Боткин первый раз провел заседание комитета ИОПХ⁴³. С 1901 года он стал делать это чаще⁴⁴, а в 1913 году на основании параграфа 26 устава ИОПХ стал исполнять обязанности вице-председателя Общества⁴⁵. До официального утверждения в этой должности он не дожил, вскоре умерев.

Старшая дочь Михаила Петровича и Екатерины Никитичны Боткиных, Екатерина, обучалась в Рисовальной школе ИОПХ. О том, что она там училась, Екатерина сама сообщала своему дяде Петру Петровичу Боткину: «Я учусь в школе Общества поощрения и хожу туда три раза в неделю»⁴⁶. Этому вопросу также посвящена одна из статей, в которой воспроизведены рисунки Екатерины из альбома, подаренного А. К. Крыловым Санкт-Петербургскому государственному музею-институту семьи Рерихов, расположенному в особняке М. П. Боткина⁴⁷.

Подводя итог вышесказанному, отметим, что многочисленные представители семьи Боткиных участвовали практически во всех сферах деятельности Общества: были членами Общества, жертвовали книги и предметы для библиотеки и музеев (Художественно-промышленного музея имени Д. В. Григоровича и Музея Русского искусства при Рисовальной школе ИОПХ), участвовали в выставочной деятельности в качестве художников или владельцев картин. Особое значение имело участие М. П. Боткина в административной деятельности Общества. Недаром, Александр Николаевич Бенуа иронично назвал Императорское Общество поощрения художеств «Обителью Боткина»⁴⁸.

Примечания

¹ *Галахов А. Д.* Сороковые годы // Исторический вестник. — 1892. — Т. 47. — № 1. — С. 132.

² *Катков М. Н.* Собрание передовых статей Московских ведомостей за 1869 год. — М.: Издание С. П. Катковой, 1897. — С. 677.

³ *Боткин В. П.* О выставке в Московском архитектурном училище // Московский наблюдатель. — 1838. — Т. 17. — С. 413; *Боткин В. П.* Один из посетителей выставки. Выставка картин в Московском архитектурном училище // Отечественные записки. —

1840. — Т. 13. — С. 23–27; *В. Б-н [Боткин В. П.]* Выставка Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств в 1842 году // Отечественные записки. — 1842. — № 11. — С. 25–46; *Боткин В. П.* Выставка в Императорской Академии художеств. Октябрь 1855 года // Современник. — 1855. — Ноябрь. — № 11. — С. 73–82; *Боткин В. П.* Записки по истории живописи в Италии // Отдел рукописей Государственного Русского музея (далее ОР ГРМ). Ф. 24. Оп. 1. Ед. хр. 45. Л. 1–137; *Боткин В. П.* Конспекты и заметки по истории древнегреческого, раннехристианского и византийского искусства // ОР ГРМ. Ф. 24. Оп. 1. Ед. хр. 44. Л. 1–37.

⁴ Отчет о действиях Общества поощрения художников за 1869 год. — СПб., 1870. — С. 6; Центральный государственный исторический архив (далее ЦГИА СПб). Ф. 448. Оп. 1. Д. 1814. Л. 10 об.; Отчет о действиях Общества поощрения художников за 1878 год, читанный в общем собрании г. г. членов 29 апреля 1879 года. — СПб., 1879. — С. 23.

⁵ Полное собрание законов Российской империи. — СПб., 1858. — 2 собрание. — Т. 32: 1857 год. — Отделение 1. — С. 1012.

⁶ Полное собрание законов Российской империи. — СПб., 1834. — 2 собрание. — Т. 8: 1833 год. — С. 239; Полное собрание законов Российской империи. — СПб., 1858. — 2 собрание. — Т. 32: 1857 год. — Отделение 1. — С. 1012.

⁷ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 453. Л. 60.

⁸ Отдел письменных источников Государственного Исторического музея (далее ОПИ ГИМ). Ф. 122. № 467. Л. 9 об.–10.

⁹ Отчет о действиях Общества поощрения художников за 1869 год. — СПб., 1870. — С. 6.

¹⁰ Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 660. Оп. 1. Ед. хр. 1226. Л. 1.

¹¹ Отчет о действиях Императорского Общества поощрения художеств за 1882 год, читанный в общем собрании г. г. членов 24 апреля 1883 года. — СПб., 1883. — С. 70–71; Художественные новости. Приложение к журналу «Вестник изящных искусств». — 1885. — 1 июля. — Т. III. — № 13. — С. 365–366.

¹² Отчет о действиях Общества поощрения художников за 1880 год, читанный в общем собрании г. г. членов 19 апреля 1881 года. — СПб., 1881. — С. 11.

¹³ Отчет о деятельности Императорского Общества поощрения художеств за 1885 год, читанный в общем собрании г. г. членов 27 апреля 1886 года. — СПб., 1886. — С. 13.

¹⁴ Отчет о деятельности Императорского Общества поощрения художеств за 1886 год, читанный в общем собрании г. г. членов 11 апреля 1887 года. — СПб., 1887. — С. 9–10.

¹⁵ Отчет Императорского Общества поощрения художеств за 1887 год. — СПб., 1888. — С. 22.

¹⁶ Отчет Императорского Общества поощрения художеств за 1888 год. — СПб., 1889. — С. 14.

¹⁷ Отчет о деятельности Императорского Общества поощрения художеств с 1 января 1903 г. по 1 января 1904 г. — СПб., 1904. — С. 6; Отчет о деятельности Императорского Общества поощрения художеств с 1 января 1903 по 1 января 1905 г. — СПб., 1905. — С. 6.

¹⁸ Отчет о деятельности Императорского Общества поощрения художеств с 1 января 1905 по 1 сентября 1907 г. — СПб., 1908. — С. 5.

¹⁹ Отчет о деятельности Императорского Общества поощрения художеств с 1 сентября 1907 г. по 1 сентября 1908 г. — СПб., 1909. — С. 5.

²⁰ Императорское Общество поощрения художеств. Отчет о деятельности с 1 сентября 1909 г. по 1 сентября 1910 г. — СПб., 1912. — С. 4.

²¹ Отчет Императорского Общества поощрения художеств за 1889 год, читанный секретарем Общества в общем собрании г. г. членов 7 апреля 1890 г. — СПб., 1890. — С. 12, 18.

²² Отчет о действиях Общества поощрения художников за 1865 год. — СПб., 1866. — С. 31.

²³ Отчет о действиях Общества поощрения художников за 1877 год, читанный в общем собрании г. г. членов 23 апреля 1878 года. — СПб., 1878. — С. 40.

- ²⁴ Отчет Императорского Общества поощрения художеств за 1895 год, читанный секретарем в общем собрании 21 апреля [1896 г.]. — СПб., 1897. — С. 22.
- ²⁵ *Стасов В. В.* Павел Михайлович Третьяков и его картинная галерея // Русская старина. — 1893. — № 80. — С. 591.
- ²⁶ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 21; Отчет о действиях Общества поощрения художников за 1880 год, читанный в общем собрании г. г. членов 19 апреля 1881 года. — СПб., 1881. — С. 4, 47.
- ²⁷ Каталог музея Императорского Общества поощрения художеств. — СПб., 1904. — С. 263, 323.
- ²⁸ Опись предметам искусства, приобретенным в 1873 году художественно-промышленным музеемом, учрежденным высочайшим утвержденным Обществом поощрения художников. — СПб., 1874. — С. 154–156, 158–159.
- ²⁹ Каталог музея Императорского Общества поощрения художеств. — СПб., 1904. — С. 33; Отчет Императорского Общества поощрения художеств за 1895 год, читанный секретарем в общем собрании 21 апреля [1896 г.]. — СПб., 1897. — С. 9, 23.
- ³⁰ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 1716. Л. 4 об., 7, 9.
- ³¹ Отчет о действиях Общества поощрения художников за 1879 год. — СПб., 1880. — С. 56.
- ³² ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 1510. Л. 19.
- ³³ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 776. Л. 10.
- ³⁴ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 985. Л. 6.
- ³⁵ Отчет о действиях Общества поощрения художников за 1863 год. — СПб., 1864. — С. 7.
- ³⁶ Отчет Императорской Академии художеств с 4 ноября 1864 по 12 сентября 1865 г. — СПб., 1866. — С. 18.
- ³⁷ Центральный государственный архив литературы и искусства. Ф. Р-72. Оп. 1. Д. 46. Л. 73.
- ³⁸ Отчет о действиях Общества поощрения художников за 1870 год. — СПб., 1871. — С. 24.
- ³⁹ *Бакалдина Е. В.* «Обитель Боткина»: деятельность М. П. Боткина в Императорском Обществе поощрения художеств // Исторические Боткинские чтения: Вып. III. — СПб.: СПбГМИСР, 2020. — С. 137–151; *Бакалдина Е. В.* Художественно-промышленный музей Императорского Общества поощрения художеств при М. П. Боткине в 1900–1914 годы // Рериховское наследие: труды конференции. Т. XX: к 75-летию победы в Великой Отечественной войне. Митусовы — хранители Рериховского наследия; к 200-летию Императорского Общества поощрения художеств; Рерихи и деятели культуры Востока. — СПб.: СПбГМИСР, 2021 (в печати).
- ⁴⁰ Отчет о деятельности Императорского Общества поощрения художеств с 1 января 1903 г. по 1 января 1904 г. — С. 8; ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 1179. Л. 100 об., 135; Д. 1311. Л. 25.
- ⁴¹ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 1138. Л. 2; Всеподданнейший отчет Императорского Общества поощрения художеств за 1899 год, читанный в Общем собрании г. г. членов 20 мая 1900 г. — СПб.: типография Р. Голике, 1900. — С. 13.
- ⁴² Общество поощрения художеств. Г. г. Члены и должностные лица. Список исправлен по 1 июля 1901 г. — СПб.: Типография И. Усманова, 1901. — С. 19; Общество поощрения художеств. Г. г. члены и должностные лица Общества: Список испр. по 1 августа 1903 г. — СПб., 1903. — С. 21.
- ⁴³ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 1032. Л. 13.
- ⁴⁴ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 1179. Л. 22, 24, 26, 34, 41 об., 97 об., 103; Д. 1233. Л. 9; Д. 1277. Л. 55, 64; Д. 1311. Л. 31, 34, 49, 50; Д. 1337. Л. 19; Д. 1405. Л. 18, 25, 47; Д. 1437. Л. 6, 8, 14, 16, 18, 23, 28, 31, 33, 52, 54; Д. 1463. Л. 8, 14, 24, 32, 34, 37; Д. 1485. Л. 11; Д. 1510. Л. 5, 9, 10, 11, 12, 14, 16; Д. 1533. Л. 4, 6, 16, 18, 20, 22; Д. 1575. Л. 14, 18.
- ⁴⁵ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 1575. Л. 20.

⁴⁶ Письмо Екатерины Боткиной П. П. Боткину, б. д. // ОПИ ГИМ. Ф. 122. № 175. Л. 69 об.

⁴⁷ *Бакалдина Е. В.* Альбом ученицы Рисовальной школы Императорского Общества поощрения художеств Е. М. Боткиной (1892 г.) // Рериховское наследие: труды конференции. Т. XIX: Н.К. Рерих и русская культура. Наука и философия; Наследие Рерихов и Монголия; Россия и Индия: два магнита. — СПб.: СПбГМИСР, 2020. — С. 502–522.

⁴⁸ *Бенуа А. Н.* Школа Общества поощрения художеств // Речь. — СПб. — 1910. — 14 (27) мая. — № 130. — С. 2.



ПОРТРЕТНЫЙ ЖАНР В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

Портретный жанр вызывал и продолжает вызывать много размышлений философского и даже мистического плана, о чем свидетельствуют выдающиеся произведения мировой литературы (Н. В. Гоголь, О. Уайльд, Дж. Джойс). Как его охарактеризовал Ю. М. Лотман; «Портрет — как бы двойное зеркало: в нем искусство отражается в жизни и жизнь отражается в искусстве. При этом обмениваются местами не только отражения, но и реальности. С одной позиции, реальность по отношению к искусству — объективная данность; с другой — эту функцию выполняет искусство, а реальность — отражение в отражении»¹.

Отечественное искусствознание всесторонне изучало портретный жанр в истории искусства, достаточно назвать труды М. В. Алпатов, В. Н. Гращенкова, В. А. Лянышина, Д. В. Сарабьянова. Типологией жанров занимались такие авторы как В. С. Манин, Н. А. Яковлева. Сложилась основательная теория портретного жанра, благодаря фундаментальным исследованиям М. Андронниковой, Б. Р. Виппера, А. Г. Габричевского, Г. Ельшевой, Л. С. Зингера, Ю. М. Лотмана и других авторов. Было издано много книг и статей, посвященных отдельным проблемам этого жанра и его ярким представителям.

Портретный жанр представлен во всем диапазоне художественных направлений — от реализма и академизма — до абстрактных форм живописи, концептуализма и различных направлений *contemporary art*. Состоялись крупные выставки, посвященные портрету в Государственном Русском музее «Портрет в России. XX век» в 2001 году, в Национальной портретной галерее Лондона в 2005-2006 гг. Известны галереи портретов и автопортретов не только в *Smithsonian Institution*, Уффици, *National Gallery Ireland* или Атенеуме, но и в петербургской «Эрарте».

В зарубежных исследованиях, посвященных истории портретной живописи, к сожалению, практически отсутствуют произведения современных российских мастеров, которые не вписаны в общекультурный контекст и нуждаются в изучении с точки зрения искусствоведческой науки. Хотя предпринимаются попытки некоей интеграции. Например, с инициативой выступила Шанхайская организация сотрудничества, организовав в конце 2019 — начале 2020 года в Пекине, в Музее Университета Цинхуа (Tsinghua) масштабную выставку "*Tour Portrait*", представляющую состояние портретного жанра в странах ШОС. От России были представлены произведения петербургских академических художников (А. С. Чаркина, Г. В. Бернадского, Ю. В. Калюты, О. Н. Шорова, К. В. Грачева, Е. В. Грачевой, К. Ли, Х. В. Савкуева, А. В. Тыщенко, С. А. Данчева), одним из кураторов этой выставки выступила автор данной статьи².

В трудах исследователей проявляется интерес к новой типологии, которые предлагают новые его классификации в современном искусстве, такие как «натюрморт-портрет» и портрет *"Face-off"*³. Рассматривая портрет в рамках постмодернистской эстетики, авторы отмечают, что в contemporary art «речь идет об исчезновении лица (М. Фуко), о нивелировании человеческого в человеке (М. Хоркхаймер), о подмене индивидуальных ценностей общими идеями (Т. Адорно), а также о скептическом отношении к какой бы то ни было идентичности (Ж. -Ф. Лиотар)»⁴.

Известную типологию портретной живописи, такую как: автопортреты, парадные, камерные, психологические, групповые, исторические, театральные, портреты-типы можно расширить и обновить иными типами портрета на основе семантико-семиотического анализа художественных произведений к. XX – н. XXI вв.⁵. Так, например, в современной российской живописи можно выделить следующие типы портретов, рожденные современным художественным творчеством и практиками визуальных искусств: портреты-лики, экзистенциальные портреты, портреты-провокации, портреты-инверсии, псевдо-репрезентативные портреты, портреты-маски, гендерные портреты, портреты-натюрморты, портреты *"face-off"*, разные гибридные типы.

В современном российском искусстве портрет словно «растворился» в общем потоке разнообразных исканий. В качестве примеров традиционного отношения к портретному жанру, в котором портретируемый является композиционным центром, к которому приковано главное внимание зрителя, можно назвать портретное творчество известных мастеров отечественного искусства, таких как З. К. Церетели, Б. М. Неменский, Д. Д. Жилинский, А. П. Ткачев, С. П. Ткачев, Т. Т. Салахов, Е. Н. Широков и другие авторы⁶. Целенаправленно занимались камерным портретом в петербургском академическом искусстве Е. Е. Моисеенко, О. А. Еремеев, И. А. Раздвогин, А. А. Мыльников, продолжают эту традицию многие художники, среди которых, например, петербуржцы — С. Д. Кичко, Ю. В. Калюта, В. А. Могилевцев, В. В. Загонек, В. Л. Боровик, Е. А. Зубов, А. К. Быстров. Г. Бернадский, А. Д. Лукашенко, А. Н. Базанов и др.⁷.

По-прежнему интересует авторов проблема *камерного или интимного портрета*, связанного с выражением искренних чувств, испытываемых к модели. Нередко в таких произведениях обнаруживаются настроения пассаизма. Особое место в этом ряду занимает академическая школа живописи, в которой своего рода высокими образцами этого жанра можно считать произведения А. А. Мыльникова («Портрет (В пути)», «Девочка с шарами» (обе — 2009) и «Портрет» (2008), или посмертный образ — «Ариша» (2000)).

В российской живописи устойчива и классическая традиция, в которой преобладает ренессансный взгляд, что близко академическому искусству. Например, Л. Н. Кириллова унаследовала от своего учителя, выдающегося советского портретиста, В. М. Орешникова удивительно тонкое умение ви-

деть и чувствовать человека. Отсюда любовь Кирилловой к портретному жанру. Своих героев она возвышает до классического понимания красоты, наделяя их прекрасными ренессансными чертами. Художница много работает в жанре портрета, стремясь в своих портретных образах раскрыть психологическую глубину персонажей, показать их возвышенные черты и красоту. Ее живописи всегда были свойственны чистота и ясность форм, прозрачность колорита, гармоничность пропорциональных отношений. Несмотря на меняющийся внешний мир, художница сохраняет в себе верность высоким античным и ренессансным идеалам. К ренессансной чистоте портретных образов тяготеют в своем творчестве Е. Б. Романова и Т. С. Федорова.

Реалистические принципы часто сохраняются в портретном жанре, так или иначе ориентированном на изображение человека. Поэтому *портрет-тип*, выделяющий причастность к той, или иной социальной группе продолжает существовать. Есть определенные узнаваемые черты типажного героя — подчеркивается его происхождение; внутренняя духовная сила, основанная не столько на интеллектуальной, сколько на природной энергии; активность социальной позиции; творческое, созидательное начало. Увлекают экспрессией типажные образы З. К. Церетели, в которых сочетается обобщенность характеристик, принадлежность к определенным социальным группам, ироничность и добродушие, лаконичность живописи с индивидуальным сходством ("*Alik*", 2014, "*Milya. Paradise*", 2009). Но и конкретные черты ярких личностей интересуют Церетели в неменьшей степени, когда он пишет своих современников, подчеркивая род их деятельности или незаурядность талантов («Андрей Бартенев», 2010; «Татьяна Метакса и Мария Вяжевич», 2010; «Мама Тея», 2013 и др.)

Петербуржец А. Л. Иванов создает крупные холсты с изображениями конкретных, узнаваемых моделей, но в них главное обобщенность, монументальность, даже некоторая плакатность. Такие портреты-типы как бы лишены психологической многозначности, но запоминаются остротой характеристик. Это скорее размышления над судьбами представителей разных поколений: «Кирилл» (2014), «Катя» (2015), «Все впереди» (2016), «Селянин» (2016), «Энигма» (все — х., темпера). Особое место занимают детские портреты-типы в исполнении Т. Рауш. Наблюдая конкретных детей, художница обобщает их черты, помещает их в символическое условное пространство, в котором замедляется время, словно препятствующее стремительному росту детей, и мы долго рассматриваем их лица, позы, состояния («Две сестры», 2005; «Дети на пне», 2015). Эти образы одновременно идеализированы, и вместе с тем, лишены красоты, в них есть настроение тревоги и беспокойства, свойственные детскому мировосприятию.

Фотография и кинематограф оказали вильное влияние на современную живопись. Эта проблема требует отдельного исследования. Нередко именно через намеренное обращение к черно-белым фотографиям прошлого из семейных альбомов художники осуществляют поиск идентично-

сти. Осознание трагической истории страны в XX веке, истории своей семьи, испытание памятью присутствует в *историческом «семейном портрете»*. Обращение в исторической памяти происходит как будто через рассматривание страниц старого фотоальбома (Т. Г. Назаренко «Фамильный альбом», 2010; «Памяти Карпинских», 2010; А. Б. Мусаев «Старая фотография», 1988). В картине Г. П. Кичигина «Фотоальбом деда. Запрет на память» (2014) — вырезанные фигуры — жертвы репрессий, за «дырками» зимний пейзаж тундры, мест сталинских лагерей... Тот же прием в работе И. В. Колесникова «Шлюзы. Полиптих из 6 частей» (2013) — шесть портретов смеющихся открытыми улыбками людей, крупным планом с закрытыми цветными пластинами глазами, как память о «вымарывании» имен и лиц, умалчивании, подменах и вычеркивании памяти о репрессированных. сталинского времени⁸. Аналогичная проблема отношения к памяти, утвердившаяся в СССР, возникает в «Семейном портрете. Я ничего не помню» В. Лукки (2007).

Память связана не только с трагическими страницами прошлого. Есть у современных авторов ностальгия по своему детству, окрашенная романтическими настроениями. Огромное шестичастное полотно Х. В. Савкуева «Мои односельчане» (2018, 400 × 450) — можно отнести к типу большого группового портрета. Савкуев изображает своих пожилых земляков — совершенно конкретных персонажей, называя их имена. Они похожи и на многих других жителей нашей планеты, это те, кто вопреки современному урбанизму, кровно связан с родиной и отчим домом. В сохранении традиционного уклада жизни и видится художнику основной фундамент культуры. В образах Х. Савкуева есть те же щемящие ностальгические интонации, что и в портретах американского живописца Э. Уайета.

Над групповым портретом трудится и другой петербургский мастер — В. А. Леднев («Живописцы. Воссоздатели» (2007). Его герои-реставраторы представлены сидящими за столом, в обстановке старинного интерьера, за обсуждением реставрации плафонной живописи.

Ностальгию по высокому классическому искусству демонстрирует П. Дольский, отдавая дань по-караваджистски напряженной, с мощными светотеневыми моделировками, живописи, основанной на иллюзорно-точном академическом рисунке, и в то же время — наполненной символическими настроениями и семантически сложной. В тематике и стилистике полотен последних лет есть стремление соединить западноевропейскую и дальневосточные художественные традиции («Странствующий бард», 2014, «Серебряное утро», 2017).

Важное место в современном академическом искусстве занимает семейный портрет. В традиции ренессансных образов, в сочетании с элементами парсуности, но по-современному экспрессивно написан портрет А. Х. Курбанова «Семья» (2013). Живописец использовал оригинальный прием — композиция поделена на три части, каждая из которых заключена

в золоченое обрамление. Внутри каждой части — крупным планом — лица, максимально приближенные к зрителю, и открыто вззирающие на зрителя. Это автопортрет самого художника, портреты его жены и сына, написанные с почти фотографической точностью, эти лица-лики выступают словно из зазеркалья, вовлекая нас в какой-то другой мир... Семейному портрету отдает предпочтение А. А. Любавин, раскрывающий портретные и автопортретные образы через интерьер, ателье художника («Идет снег». 2017, х., м.). Этому типу портрета уделяет внимание Ю. В. Калюта, изображая свою семью, жену Марину, сына Михаила в интерьере мастерской, в путешествиях, в разных обстоятельствах.

Размышления о существовании человека, о его земном пути не оставляют наших современников. К образам стариков обратился А. В. Тыщенко. Для него старость — это не только мудрость и успокоение, но и страсть. Особенно, когда речь идет о творческих людях, до последних дней одержимых своими идеями («Портрет художника В. Ф. Руднева», 2015).

С другой стороны, в наше время создается много заказных произведений, созданных по классическим образцам, в которых знаменитости, и не только (например, представители бизнеса) видят себя в образах известных персонажей прошлых эпох, когда художники стремятся угодить заказчику, обращаясь к иконографическим типам парадного, полупарадного, камерного портретов. В этом преуспели такие мастера, как И. С. Глазунов, А. М. Шилов, Н. С. Сафронов. В таких произведениях модели идеализированы, приукрашены и показаны с самой выгодной стороны, подчеркивается их высокий социальный статус. Это разнообразный формы *репрезентативного портрета*. Как правило, в них присутствуют черты возвышенного благородства, внутренней душевной щедрости, героев характеризует мощная харизматичность и стремление служить на благо Родине и своего народа. Эти произведения создаются в духе традиций официального портрета дореволюционной России и портретов «вождей» советской эпохи. Такие произведения, как правило, предназначены для частных коллекций, не очень широко тиражируются и напоминают недавнее повальное увлечение великих мира сего и «селебрити» приобретениями дворянских титулов.

Сохраняется в российской живописи традиция парадного репрезентативного портрета как современников, в которых портретируемый представлен в официальной обстановке, раскрывающей характер его деятельности (Л. С. Хасьянова, Портрет Ирины Щипиной-Дарминовой, 2007), так и парадные портреты исторических личностей (А. Николаева-Берг Г. А. Спиридов, 2014).

Близок репрезентативному и так называемый *театральный портрет* (Шилов А. М. Народный артист России С. Шакуров в роли князя А. Меншикова, 2003). Особый тип театрального портрета — изображение творческой личности в момент исполнительства, перевоплощения, сценического или другого творческого преобразования, *портрет-роль*. Выдающимся при-

мером стал портрет М. Ростроповича, выполненный Т. Т. Салаховым (2000, ГТГ). В нем есть точная портретная психологическая характеристика, несомненная узнаваемость образа великого музыканта и ощущение свободы творческой интерпретации, характерной и для музыкального исполнителя, и для этого живописца. Автор и его портретируемый здесь точно совпадают друг с другом. Важную роль продолжают играть так называемые *исторические портреты*, посвященные известным деятелям истории или культуры (Т. Т. Салахов Триптих «Мир Сальвадора Дали», 2009, В. Г. Мочалов «Фаина Раневская» (2009). Иногда узнаваемые персонажи предстают в комическом ракурсе, что часто проявляется в примитивистской концепции портретного жанра (Ф. В. Волосенков, «Поэт и муза, 2012).

Репрезентативный портрет в современном искусстве трансформируется иногда в иные формы, переживая некие инверсии. В условиях постмодернистской парадигмы репрезентативный портрет превращается в портрет-перевертыш, нередко наполняясь иронией, доходящей до сарказма. Так, В. Дубосарский и А. Виноградов создают *псевдо-репрезентативные портреты-провокации, портреты-инверсии*, в которых известные исторические персонажи предстают в утрированном образе, с сатирическими коннотациями. Это некие фантазии «Уорхолл в Москве» (2000), «Канцлер» (1996) или пародии на классику мировой живописи — «Обама на коне» (2009). В этих полотнах буквально «через край» выплескиваются комбинации из элементов псевдореализма, сюрреализма, соц-арта, поп-арта и китча. В примитивизированной манере репрезентативный *портрет-пародию* разрабатывают «Митьки» (Д. Шагин «Ты фитилек-то прикрути, копит», 2014).

По-прежнему активно развивается тип автопортрета, к которому обращаются как мастера реалистического искусства, так и те, кто экспериментирует в рамках постмодернистской эстетики. В российском искусстве есть мастера, которые сделали автопортрет своим программным жанром. К ним принадлежит Ю. В. Калюта («Автопортрет. Отец и сын», 2019). На протяжении творческого пути художник занимается самоанализом, представляя себя в разных ситуациях и сравнивая себя с разными героями прошлого и настоящего. Наиболее показательной можно назвать его цикл «Диалоги в пути» («Разговор в пути», 2016; «Дон Кихот и Санчо Панса. Красное и черное», 2016)°.

В живописи А. А. Любавина мы нередко наблюдаем портретные и автопортретные образы в интерьере. Его картины камерны и настраивают на лирический лад, полны лиризма и внутренних переживаний. И даже автопортреты времени пандемии, становясь более тревожными, лишены трагизма и безысходности («Самоизоляция», 2020). Для этого автора характерна гармония внутреннего и внешнего мира. Его образный мир замкнут в пространстве мастерской, и лишь иногда «прорывается» наружу, буквально сквозь стены или потолок дома. («Соло на виолончели. Автопортрет», «Соло на виолончели», 2020).

Картина А. Н. Блиока «Ностальгия» (2012-2015, х., м, ГРМ) родилась из сравнительно небольшого эскиза, выполненного пастелью в 1995 году. На переднем плане — автопортрет художника, рисующего за столиком парижского кафе "*Le Dauphin*", за его спиной — яркая и беспокойная ночная жизнь Парижа, отраженная в витринах и окнах кафе. Это своеобразный современный парафраз «Бара в «Фоли Бержер» Э. Мане. Подобные приемы цитирования известных шедевров распространены в современном мировом искусстве.

Автопортретность присуща многим современным авторам, среди которых особое место занимает Т. Назаренко, в творчестве которой остро пересекаются современные *феминистские, гендерные и экзистенциальные проблемы* («Циркачка», 1984; «Женщина и птицы», 2016). Иногда авторы «примеряют» на себя иные эпохи (Г. Гурьянов, «Автопортрет», 1993; О. Тобрелутс (Из серии "*Empire Reflections*", 1994;), или иных людей (В. Тихомиров, серия «Автопортреты в виде героев», 2007), надевают или снимают маски, вступают в диалоги с мастерами разных (В. Н. Корбаков «Автопортрет без маски», 2009; «Испанские художники у меня в гостях», 2001), иронизируют над собой (Н. Сажин «Мойдодыр», 1982; В. Лукка «Пустынник. Иконный автопортрет», 1992). Ирония живописцев в процессе самоанализа доходит до сарказма и самоуничтожения (В. Ляпкало, явно увлеченный образами Л. Фрейда, но на «импортозамещающей» платформе)¹⁰.

Подчас художникам становятся совершенно не важны лица и они прячут их, отворачиваясь, или прикрывая их руками, или заменяя образ человека его присутствием, его одеждой, в которой живописец работает над своими холстами в мастерской, постепенно превращая ее в *портрет-арт-объект* (Ю. Бройтман «Автопортрет», 1998; В. С. Михайлов «Штаны», 2006) или показывая себя совсем обнаженными, и при этом со стертыми лицами «*face-off*» (В. Лукка «Эллинистический автопортрет», 2008).

Автопортрет в современном искусстве — наиболее распространенный жанр. Авторы выставки Русского музея «Мое Я» так трактуют его сегодняшний статус, выстраивая его эволюцию от автопортрета — к сэлфи: «Виртуальное пространство предлагает широкий выбор инструментов для трансляции собственного «я». С развитием интернета скорость восприятия все время возрастает — общество начинает мыслить образами. Изображения и фотографии заменяют теперь большую часть текста, а социальные сети становятся их глобальными агрегаторами. Кино, видеоарт, цифровая анимация для многих авторов приобретают свойства проекций своего «я», метода активной репрезентации. Тяга быть понятым и услышанным продолжает толкать прогресс вперед. Сейчас жанр автопортрета ближе и понятнее, чем это было сорок лет назад: конструируя свой аккаунт-аватар, мы «пишем» автопортрет современности»¹¹. Действительно, сэлфи — распространенный тип автопортрета, создаваемого с наши дни, позволяющий рассматривать свое лицо с близкого расстояния, экспериментируя с ним.

Так, петербургский мастер Д. Коллегова, создает отчаянно разрушительную серию автопортретов-сэлфи и столь же беспощадных портретов своих знакомых в период пандемии.

Современная живопись экспериментирует в некой гибридности, сочетая портрет с другими жанрами. Так, наиболее противоположный портрету — натюрморт становится нередко «вместилищем» портретного образа. Сложны в композиционном отношении *портреты-лики* ВИКа (В. Ю. Забелина) 2010-х годов, в которых он через множество деталей раскрывает род занятий своих персонажей, богатство их внутреннего мира, сложность натур. Он словно возвращается к традициям кубофутуризма, но в чуть более смягченной, повествовательной манере (портреты С. Курехина, В. Кривулина, Т. Новикова (все — 2014). Такие приемы симультанности позволяет расширить сферу размышлений над смыслом человеческой жизни. Ю. В. Калюта делает «картину в картине», создавая *портреты-натюрморты*, где и портрет, и натюрморт сосуществуют на паритетных началах («Натюрморт. Ход королевой», 2013), Д. А. Коллегова, вписывая в пространство натюрморта человеческую фигуру, или автопортрет, играя с этим самым пространством, вовлекает зрителя в водоворот своих ярких переживаний и чувств (Дороги», 2012-13; «Автопортрет», 2016).

Культурологи предлагают новые классификации портретного жанра, исходя из модернистских концепций. Так, Е. Н. Маньковская предлагает термин «*экзистенциалистский портрет*»¹², определяя его качества таким образом, что в искусстве модернизма «нашло выражение драматически трагическое мироощущение, присущее высокому модернизму как таковому — «до полной гибели всерьез». <...> Центральные темы их творчества — сущность экзистенции, абсурда, пограничных ситуаций, несчастного сознания; заброшенность человека в существование, бытие и ничто, бытие-к-смерти, отчуждение, одиночество, непосильное бремя выбора. Диапазон настроений экзистенциалистских персонажей простирается от ужаса, страха, отчаяния до тоски, скуки, нечистой совести, тошноты»¹³. Современные российские художники проводят мысленные параллели с творчеством Э. Мунка, Э. Шиле, Ф. Бэкона. Экзистенциальные переживания можно увидеть, например, в творчестве А. Заславского, Т. Г. Назаренко («Прощание», 2013), И. Новикова («Славный парень. Эдем», 2018)¹⁴.

Не удивительно, что художники новейших направлений в искусстве проявляют пристальное внимание к портрету, меняя этот жанр, сильно трансформируя его, используя принципы деструкции. Однако одной из главных и острых проблем современности остается возвращение человеческого начала в искусство.

Некоторые художники стрит-арта, стремительно развивающегося в наши дни в России, целенаправленно обращаются к фотореалистичному *урбанистическому* портрету (по его принадлежности к стрит-арту). Так, например, группа *HoodGraff*, которую представляют Артем Бурж и Илья

Ис создают гигантские портреты знаменитых людей в городских пространствах *a la Chuck Close*, но без «пиксельности». Их произведения не оригинальны в смысле создания художественного образа. Они занимаются разработкой иконографии, используя известные фотографии, или живописные произведения, имитируя графическую изобразительную манеру, добиваясь фотографической узнаваемости в передаче портретного сходства, чем вызывают восторги публики. Путешествуя по миру, *HoodGraff* оставляют в разных городах свои работы: портреты С. Бодрова и В. Цоя (Санкт-Петербург, 2014), *John Lennon* (Прага), В. Гергиева (Владикавказ), И. Репина (*Haifa, Israel*, 2019), *P. Picasso* (Барселона, 2019). Несмотря на внешнее сходство с известными моделями, эти произведения демонстрируют максимальный разрыв с портретным жанром, уводя нас от индивидуальности изображенных уникальных личностей, превращая их в некие «знаки», напоминающие скорее огромные рекламные плакаты,

Однако современные художники разных стран ощущают, что в искусство должен вернуться человек. Не случайно в период пандемии, год назад крупнейшее собрание портретов Великобритании *National Portrait Gallery* объявило начало масштабного проекта, возглавляемого герцогиней Кембриджской, покровительницей этой галереи — *"Hold Still"*. Это создание коллективного портрета Великобритании во время изоляции. Авторы проекта «пригласили людей всех возрастов прислать фотографический портрет, посвященный трем основным темам — «Помощники и герои», «Ваш новый нормальный образ жизни» и «Доброта». Было получено более 31 000 заявок со всей страны, при этом участники в возрасте от 4 до 75 лет. Из них жюри отобрало 100 портретов, оценив изображения на основе эмоций и переживаний, которые они передали». Портреты представлены на специальной виртуальной выставке и при поддержке Тейлора Вессинга. Выбранные портреты представляют собой уникальный обзор важного для всех нас периода истории. «От виртуальных вечеринок по случаю дня рождения, сделанных вручную радуг и аплодисментов сообщества до храбрых сотрудников *National Health Service*, стойких *keyworkers* и людей, страдающих от болезней, изоляции и потерь. Изображения передают юмор и горе, творчество и доброту, трагедию и надежду, выражая и исследуя как наш общий, так и индивидуальный опыт»¹⁵. Итогом стало и издание альбома, содержащего лучшие фотопортреты¹⁶. Отметим, что в такое экстраординарное время героями портретного жанра стали обычные на первый взгляд люди, выполняющие свою повседневную работу, жертвующие собой ради ближнего, рожающие и воспитывающие детей. Самые простые поступки в этот период превратились в героические подвиги. Испытание пандемией показало, что человеческое в современных людях остается по-прежнему на первом плане. Отметим, что именно интерактивные формы музейной презентации и социальные сети оказались в авангарде нового социального движения, осмысливающего сегодняшние события.

В заключении можно резюмировать, что современный портретный жанр в российской живописи испытывает определенные трудности, растворившись во множестве разных направлений и видов искусства, активно перерабатывая достижения мировой культуры, временами оставаясь в чем-то весьма консервативным, следующим реалистическим традициям, а временами впадая в крайности contemporary art. Однако следует отметить и изменения, произошедшие в нем, что отражается на расширении типологии портрета, его стилистике и семантике. Возможно, этот жанр стоит на пороге новых открытий, делаясь более разнообразным и стремящимся ответить на многие вопросы современности. Важно изучить современную российскую портретную живопись с точки зрения разнообразия типологических моделей, а также использовать методологию современного искусствознания для осмысления процессов, происходящих в российской живописи XXI века в контексте мировой художественной культуры. Назрела также идея создания Национальной портретной галереи и в России, по аналогии с имеющимися в других странах, где были бы собраны портреты и автопортреты крупнейших деятелей нашей эпохи в реальном и виртуальном пространстве.

Примечания

¹ Лотман Ю. Портрет // Лотман Ю. Об искусстве. — СПб.: Искусство, 2005. — С. 514.

² *Tour-Portrait. Portrait exhibition SCO members. Beijing: Tsinghua University Art Museum Publ., 2020: 217.*

³ Лагутенкова В. А. Парадокс современной культуры: «натюрморт-портрет» и портрет "Face-off" // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2012. — №1. — С. 84–103; Лагутенкова В. А. Проблемы эволюции жанров в московской живописи последней трети XX века. Автореферат дисс. на соиск. степени канд. искусств. М. : РАХ, 2014. — 24 с.

⁴ Невская П. В. Портрет в пространстве семиотики: вербальное и невербальное. Автореферат на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Саратов, 2013. — С. 3.

⁵ *Gracheva, S. M. (2021). Portrait in Contemporary Russian Painting in the Context of World Art: A Typology of the Genre. Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение, 11(4), 636–648. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.404>*

⁶ Российская академия художеств. 1757–2017. Каталог выставки к 260-летию РАХ. — М. : P.PR Studio. — 400с.

⁷ Грачева С. М. Современное петербургское академическое искусство. Традиции, состояние и тренды развития. — М. : БуксМАрт, 2019. — 368с.; Грачева С. М. Портретный жанр в современном изобразительном искусстве академического Петербурга (Весенняя выставка в залах Академии художеств 2013)//Научные труды Института им. И. Е. Репина. Вып. 26. Вопросы художественного образования. — 2013. — июль / сентябрь. — С. 51–60.

⁸ Российская академия художеств. 1757–2017. Каталог выставки к 260-летию РАХ. — М. : P. PR Studio. — 400 с.

⁹ Калюта Юрий. Красное и черное. Каталог выставки. Авт. Ст. В. А. Ляпушин, Ю. В. Калюта, Н. С. Кутейникова. — СПб.: ГРМ, Palace Editions, 2012. — 296 с.

¹⁰ *Cahill, James. "Portraits of Lucian Freud". Burlington Magazine. No.1 (1402). 2020: 46–51; Lucian Freud. Portraits. By Blau Daniel. Munich: Hirmer Publ., 2011: 76.*

¹¹ «Мое Я». Автопортрет из коллекции Русского музея. Каталог выставки Русского музея. СПб.: *Palace Editions Publ.*, 2016. — С. 11.

¹² Маньковская Н. Б. Трансформации вербальных и визуальных экзистенциалистских портретов в искусстве XX–XXI веков // *Филология: научные исследования*. — 2018. — №1. — С. 108–121.

¹³ Маньковская Н. Б. Трансформации вербальных и визуальных экзистенциалистских портретов в искусстве XX–XXI веков // *Филология: научные исследования*. — 2018. — № 1. — С. 109.

¹⁴ Орлов С. Драматичный и праздничный образ России // Третьяковская галерея. 2019. — № 4. // <https://www.tg-m.ru/articles/4-2019-65/dramatichnyi-i-prazdnichnyi-obraz-rossii> (дата обращения 01.05.2021)

¹⁵ *The National Portrait Gallery in London*. <https://www.npg.org.uk/> (дата обращения 30.08.2022).

¹⁶ *Hold Still: A Portrait of our Nation in 2020*. London Publ., 2021: 168.

Источники

1. Андронникова М. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. — М. : Искусство, 1980. — 423 с.
2. Алпатов М. В. Очерки по истории портрета. — М. -Л. , 1937 — 97 с.
3. Виппер Б. Р. Проблема сходства в портрете // *Статьи об искусстве*. — М. , 1970 — С. 342–351.
4. Грачева С. М. Современное петербургское академическое искусство. Традиции, состояние и тренды развития. — М. : БуксМАрт, 2019. — 368 с.
5. Грачева С. М. Портретный жанр в современном изобразительном искусстве академического Петербурга (Весенняя выставка в залах Академии художеств 2013) // *Научные труды Института им. И. Е. Репина*. Вып. 26. Вопросы художественного образования. — 2013. — июль/сентябрь. — С. 51–60.
6. Гращенко В. Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. — М. : Искусство, 1996. — 423 с.
7. Ельшевская Г. В. Модель и образ. Концепция личности в русском и советском живописном портрете. — М. : Советский художник, 1986. — 216 с.
8. Зингер Л. С. О портрете. Проблемы реализма в искусстве портрета. — М. , 1969 — 464 с.
9. Искусство портрета. Сборник статей под ред. А. Габричевского. — М. : ГАХН, 1928.
10. Калюта Юрий. Красное и черное. Каталог выставки. Авт. Ст. В. А. Ляняшин, Ю. В. Калюта, Н. С. Кутейникова. — СПб.: ГРМ, *Palace Editions*, 2012. — 296 с.
11. Лагутенкова В. А. Парадокс современной культуры: «натюрморт-портрет» и портрет "*Face-off*" // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2012. — № 1. — С. 84–103;
12. Лагутенкова В. А. Проблемы эволюции жанров в московской живописи последней трети XX века. Автореферат дисс. на соиск. степени канд. искусств. — М. : РАХ, 2014. — 24 с.
13. Ленинградцы. Живописный портрет из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга: альбом-каталог / ГМИ СПб. — СПб.: ГМИ СПб, 2017. — 176 с.
14. Лотман Ю. М. Портрет // *Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»)*. — СПб.: Академический проект, 2002. — С. 349–375.
15. Лотман Ю. Портрет // Лотман Ю. Об искусстве. Ч СПб.: Искусство, 2005. — С. 514.
16. Манин В. С. Жанры искусства в свете их сущности // *Советское искусствознание* 20. — М. : Советский художник, 1986. — С. 196–227.

-
17. «Мое Я». Автопортрет из коллекции Русского музея. Каталог выставки Русского музея. СПб.: *Palace Editions Publ.*, 2016. — С. 11.
 18. Маньковская Н. Б. Трансформации вербальных и визуальных экзистенциалистских портретов в искусстве XX–XXI веков // *Филология: научные исследования*. — 2018. — № 1. — С. 108–121.
 19. Невская П. В. Портрет в пространстве семиотики: вербальное и невербальное. Автореферат на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Саратов, 2013. — 49 с.
 20. Орлов С. Драматичный и праздничный образ России // *Третьяковская галерея*. 2019. — № 4. // <https://www.tg-m.ru/articles/4-2019-65/dramatichnyi-i-prazdnichnyi-obraz-rossii> (дата обращения 01.05.2021)
 21. Портрет в России. XX век. Каталог выставки в ГРМ. — СПб.: *Palace Editions*, 2001 — 408 с.
 22. Российская академия художеств. 1757–2017. Каталог выставки к 260-летию РАХ. — М.: *P.PR Studio*. — 400 с.
 23. Сарабьянов Д. В. Некоторые проблемы автопортрета // *Искусствознание*. — 2008. — № 3. — С. 5–42.
 24. Яковлева Н. А. Жанровая хронотипология. Теоретические основы и методика жанрового анализа живописи. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2020. — 228с.
 25. Cahill, James. "Portraits of Lucian Freud". *Burlington Magazine*. No.1 (1402). 2020: 46–51.
 26. Gracheva, S. M. (2021). *Portrait in Contemporary Russian Painting in the Context of World Art: A Typology of the Genre*. Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение, 11(4), 636-648. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.404>
 27. *Hold Still: A Portrait of our Nation in 2020*. London Publ., 2021: 168.
 28. *Lucian Freud. Portraits*. By Blau Daniel. Munich: Hirmer Publ., 2011: 76 с.
 29. *The National Portrait Gallery in London*. <https://www.npg.org.uk/> (дата обращения 30.08.2022).
 30. *Tour-Portrait. Portrait exhibition SCO members*. Beijing: *Tsinghua University Art Museum Publ.*, 2020: 217.



ЛЕНИНГРАДСКАЯ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ШКОЛА ЖИВОПИСИ: ТРАДИЦИЯ КАК КРЕТЕРИЙ СОВРЕМЕННОСТИ

В этой статье речь пойдет о живописцах Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Е. Репина, представляющих поколение художников, пришедших на смену старым мастерам ленинградской школы, и являющихся преимущественно учениками А. А. Мьельникова, Ю. М. Непринцева, В. С. Песикова, Ю. В. Калюты. Смена поколений уже сама по себе является веским основанием для размышлений о сегодняшней станковой картине ленинградской-петербургской школы живописи, о продолжении традиций академической школы. Ленинградскую-петербургскую академическую школу, в отличие от московской, часто ругают за «капсулированность», за «идейную махровость», «стилевые архаизмы», сравнивают с «тихим омутом», в котором живопись даже имеет «болотный колорит», ожидая от нее «изошренно-эстетские и фрондерски-игровые склонности».

Но как сегодня взаимодействуют высокое художественное мастерство и желание сохранить верность реальному человеку со всеми его ранами, потрясениями, трагедиями? Это чрезвычайно трудная задача. Ряд исследователей говорят о тотальной дегуманизации как векторе художественного процесса последнего столетия. Но с таким же успехом можно говорить и о тотальной гуманизации новейшей культуры: о бурном всплеске обращенного к человеку эстетизма, артистизма, свойственных художнику в пластическом мышлении, в красочной живописи, взрыве воображения в мировом искусстве, в предельной избыточности чувственного и игрового начала. Что же вызывает отторжение? По мнению О. Кривцуна, новые языки искусства не органичны природе человека. В новой художественной лексике присутствует элемент случайности, вариативности, а это разрушает понятие непреложности, т.е. единственности и уникальности художественного решения как плода интенсивного труда и экстремального духовного напряжения автора, что по сию пору счастливо сохраняется в петербургской академической живописи¹.

Но что это такое — «следовать традиции»? Прежде всего, и это самое главное — в возвышенном отношении к искусству, возможно, иногда слишком серьезное в сравнении, например, с московской школой. Объясняется это, видимо, тем, что станковая картина, будучи традиционной для отечественного искусства, остается, несмотря ни на что, ручной работой. Потому она материальна, телесна, и потому она — живая. «Картина сродни иконе, даже если это не иллюстрация мифологического или евангельского сюжета. Самой своей неподвижностью в мирской суете, самым фактом причастности к иному миру, самой своей телесностью, она обретает право быть источником вечного смысла»². А это рождает в свою оче-

редь сакральное отношение к ней, ведь живопись неисчерпаема. Кроме того, в основе ленинградской-петербургской школы живописи лежит определенная преемственность: ее педагоги, будучи сами выпускниками Института им. И. Е. Репина, традиционно совмещают педагогическую и собственную творческую деятельность. Идя от античных основ академического искусства, петербургская живопись традиционно сохраняет неизменный интерес к человеку. «Человек есть мера всех вещей», — было написано на одном из древнегреческих храмов. И каждая эпоха ищет свой способ художественной выразительности, соотношенный с представлением о мере «человеческого». Ведь чутье, интуиция живописца прозорливее и тоньше схватывает эмоциональные вибрации бытия человека. И обязательно на основе реалистического метода, сохраняющего чувственное восприятие мира и связь с действительностью. Ведь реализм построен на принципе подобия окружающему миру. Но при этом, подлинной целью искусства является не идентичность форм художественной и реальной, а отражение определяющих человеческое существование состояний и явлений действительности. Реалистическая тенденция в живописи по-прежнему сильна и будет развиваться и далее, т. к. отношения между искусством и действительностью могут как угодно меняться и трансформироваться, но они не должны обрываться, ибо в самом их существовании заключена жизненно важная основа для любой художественной речи.

В живописи возрождение старых живописных традиций осуществляется гораздо легче, чем, например, в языке. В искусстве достаточно принять старые живописные приемы и краски, и соединив их с приемами современными, воспроизвести то, что нравится именно сегодня, здесь и сейчас. Ярким примером этому является творчество Хамида Савкуева, Арсена Курбанова, Александра Погосяна, Юрия Калюты, Александра Чувина, Александра Гришина, Анастасии Николаевой, Ильи Овчаренко, Ильи Зорькина. При этом происходит не просто следование «старым традициям», ведь именно так поступают даже самые авангардные художники. Происходит встреча родственных душ или «родственности всей живописи» в лице старых и новых мастеров, и происходит их диалог. Именно художники первыми стали переживать живопись не как архив искусства, а как родство. В этом проявляется и становится видимой в современной петербургской живописи пронизываемость времени. Художникам становится доступным искусство разных эпох, которое выражается в стилевом разнообразии петербургской живописи.

Отсылка к испанскому барокко XVII века впечатляет в многозначных образах Арсена Курбанова. Художник стремится сочетать технику старых мастеров с современным видением. Происходит это от понимания традиции как современного языка искусства. Сочетание условного языка (подтекста произведения) с реалистичным изображением и делает его современным. В работах, конечно, сохраняется определенная повествовательность, которая тоже приобретает символичность. Причем символами могут быть как непосредственный предмет, так и пластическая форма.

В петербургской живописи жанровая картина весьма разнообразна по смысловому содержанию: и мифологическая, и религиозная, и батальная. Наделяя мир мифологическим смыслом, искусство стремится усилить драматизм человеческих отношений (Савкуев, Курбанов, Погосян, Николаева, Овчаренко, Зорькин). Частое обращение к мифу в современном искусстве питерских живописцев объясняется тем, что это общечеловеческий язык искусства, его символизм универсален. Посредством него художники размышляют о проблемах современного мира, о месте человека в этом мире. Часты обращения к евангельским сюжетам, которые есть, по сути, обращение к образу Христа, который даже не всегда изображен на полотне, но всегда присутствует опосредованно, что традиционно для русской живописи. Христос — родной человек, через которого осознаются и проговариваются самые сложные вопросы современности. Так делали передвижники, потом К. Малевич, создавая свой супрематизм, так делают и современные петербургские живописцы.

В картинах Курбанова библейские и исторические мотивы появляются рядом с современными элементами и дают новое прочтение давно известных истин, новое переживание, дают возможность зрителю оставаться человеком, и вернуться не только к состоянию архаической наивности, но и к высокой степени ответственности. Так искусство открывает нам истины жизни. Но ведь живопись и есть «истина в красках».

Обаяние исторической живописи Николаевой происходит от игры искусственного и естественного в границах картины. Она разрабатывает историю с театральной откровенностью, и в то же время опираясь на естественную силу живописного созерцания, благодаря высокому качеству художественного языка.

Юрий Калюта — настоящий виртуоз жанрового портрета, увлекающегося его возможностью театрализации изображения. Используя холст как своеобразную сцену для своего действия, художник мастерски разыгрывает на нем динамичные мизансцены, не забывая при этом и о благодарных и внимательных зрителях, с волнением следящих за манипуляциями своего кумира и забывая при этом об окружающей часто унылой обыденности. Введение сюжетного начала и элемента игры позволяет художнику воплотить в этих работах свои представления о предназначении искусства и природе прекрасного.

Если мир Калюты — это триумф живописной составляющей — вещности, телесности — и красочный слой у него выступает как материальная субстанция, которая сама по себе обнаруживает выразительность эстетической энергии, излучающей эмоциональную заразительность, то Савкуев — прямая его противоположность. Мир Савкуева напротив, отсылает нас к существующим помимо искусства этическим и гуманистическим ценностям, которые осимволичивают пластическую ткань произведения, тем самым аккумулируя в его образном содержании невидимое. Для Калюты важна изоб-

разительность, связанная с игровой стихией произведения, эффектным, сильным чувственным воздействием, ярким, праздничным мироощущением, а для Савкуева — смысловая наполненность. Эстетика савкуевской живописи тяготеет к античному театру, начиная с фантастического облика самого человека и заканчивая деталями. При этом его герои живут тяжело, но с улыбкой: ворона, кормящая заключенного; пастух, расписывающий синими и красными цветами одинаково белые унылые спины овец; неуклюжая пластика «красавиц» этого мира («Аквариум»). Его люди близки к схемам, но светотеневая моделировка наполняет их плотью, а колорит наделяет жизнью. Получаются одновременно и люди, и знаки людей — почти как на иконах. По сути, Савкуев экспериментирует над оживлением схем. Очень важно в какую традицию «вклеивается» схема и какие метаморфозы вырастают из совмещения (и это, мне кажется, главное в его экспериментировании). Реализм Савкуева построен на принципе подобия окружающему миру. Но при этом, сходство выполняет роль проводника, и глубина художественного образа не зависит от степени сходства. По сути, он пытается решить вопрос значимости человеческого присутствия в мире. И возрождает греческую традицию — умение воспринимать человека как выражение всеобщего, вечного, целостного и неуязвимого, как космос, видеть в нем своего рода «мандолу» — структурную формулу, лежащую в основе всего сущего. Так проявляется уважение к форме человека, данной ему природой, но в новой концепции (соприродной миру, т.е. состоящему из тех же первоформ, что и все сущее в мире). Потому у Савкуева — все «каменное», т.к. камни живут с библейских времен. Это — своеобразная метаморфоза времени в его картине мира.

Все художники Академии много работают в портрете и пейзаже, чье присутствие объясняется тем, что эти два жанра произвели переворот в понимании картины как таковой. Они открыли пространство, которое сегодня называют художественной аурой, обнаружив новые возможности цвета и колорита: в пейзаже — временную, сезонную жизнь мира; в портрете — телесность и возрасты с их рефлексией самой жизни. Этот образ пространства, его нового видения и есть главный герой картин петербургских художников Калюты, Чувина, Гришина, Зорькина.

Теперь несколько слов о современности станковой живописи. Понятие современности следует искать в самой живописи. Во-первых, историческая потребность обновления стилей в живописи не исключает увлечения прошлым. Во-вторых, поиск современных художественных форм — процесс непрерывный. Формы в живописи выражают творческий темперамент художника. Именно в темпераменте выражается его реакция на мир, на историю искусства. Раздражение искусством, как и соревновательное раздражение коллегами по цеху, есть неотъемлемая часть художественного темперамента. Поиски новых форм искусства расширяют современные представления о том, что есть «человеческое» сегодня. Получается, что искусство формирует особые человеческие состояния и формы чувственности,

задает модели поведения, внедряет доминанты эстетического сознания, вкусы. То есть художники непосредственно формируют человеческую эмоциональность, новое понимание человечности. Таким образом, художники есть еще и искусствоиспытатели. Этот термин «искусствоиспытание» придумал Александр Георгиевич Габричевский, который предпочитал его термину «искусствоведение». Делал он это потому, что ведение предполагает знание, а испытание — опыт. Художник в своем творческом опыте идет к внутренней свободе и ищет эту свободу. Если обратиться к процессу развития живописи, то станет очевидным, что некоторые ее свойства эволюционируют, заглушая прочие. Такой особенностью стало повсеместное использование символической архаики, в какой-то степени снижающей живописность. В академической станковой картине это равновесие пока сохраняется. Вот почему так важно творчество Калюты, Песикова, Репина, Николаевой, Зорькина, Перепелкина и др. В современной академической живописи Санкт-Петербурга нет той литературности, с которой боролись художники начала XX века. Акцент переносится на само «вещество живописи», на художественную материю. Может быть иногда живописец и абсолютизирует живописное начало, но его, как правило, больше интересует смысловой подтекст. Он пытается заглянуть глубоко в тайны мироздания, создать значительный художественный образ, способный раздвинуть границы нашего знания о мире. Академический живописец вынужден решать чрезвычайно трудную задачу: претворять тревожные и разрушительные образы мира, и вместе с тем думать о том, чтобы произведение и воспринимающий его человек не «застревал» на интонации обреченности, краха, катастрофы. Ведь целью академического искусства является человек, его совершенство и человеческое достоинство (именно это и есть категория прекрасного, которое переходит во внутреннее содержание картины). Современное петербургское академическое искусство считает именно такие смыслы, а еще соединяет традицию (язык, сохраняющий связь с действительностью, катастрофически необходимую сегодня) и современное знание о мире (интеллектуальность художника), а художники находятся в движении непрерывного поиска выразительности художественного языка. Сегодня зрителей интересует не только «текст» картины, но и «подтекст», осознанное и интуитивное, культурная символика образов картины, мозаика аллюзий, контрастов, создающих художественную драматургию картины, с которой интересно собеседовать. Все это есть в картинах петербургских живописцев, живопись которых отвечает на многие вопросы современности. Нужно начать с ними «разговаривать».

Более молодое поколение художников — преподавателей Санкт-Петербургской академии художеств: Анна Аникина, Ксения Галкина, Антон Мелентьев, Никита Могилевцев, Алексей Перепелкин, Иван Покидышев, Евгений Ячный — думающие и чувствующие люди с широким диапазоном мироощущения. Они встраивают свое время в историю. Им

присуще переживание эволюции человеческого — подлинное, искреннее, не придуманное.

Творчество начинается не с высоких материй, а с каллиграфической беглости, навыка, умения положить и размешать краску. С этих мельчайших подробностей начинается «сотворчество» художника с какими-то внешними силами, именно здесь его «самостоятельность» смешивается с несамостоятельностью, именно здесь его начинает вести или нести сама материя, т.к. мы говорим о художниках, находящихся в начале своего творческого пути. Принято считать, что школа натурального рисунка безусловно дает молодому художнику свободу выражения, но при этом она лишает его индивидуальности. Хотелось бы опровергнуть эти обвинения, т.к. на мой взгляд, петербургская академическая живопись сегодня многообразно и оригинально развивается. Тем не менее стоит поговорить о некоторой общности, тенденциях, характерных для молодых художников именно академической петербургской школы, т.к. их устремления заключаются в поиске и создании новых форм в искусстве, т.е. в формотворчестве. Именно в эволюции языка, форм искусства мы способны прочитывать способы чувствования и мироощущения людей разных эпох. При этом в подлинно новаторском произведении всегда должна присутствовать не просто техническая виртуозность, но и важная онтологическая составляющая, т.е. зондирование сущностных аспектов бытия. Это состояние, когда восприятие произведения «заставляет много думать». В этом отношении художественное мышление можно рассматривать как выявление новых сущностных смыслов бытия посредством формотворчества. Как показала история, художественная деформация важна и нужна, но только в тех случаях, когда она идет от силы художника, а не от слабости, когда рождается от умения, от продуманности, от сознательного намерения.

На сегодняшний день, благодаря искусству XX века, обособлено все то, из чего делается картина — линия, пятна, мазки, фактуры, в том числе вещи, ставшие красочным материалом. Все становится живописным инструментарием. Здесь начинается «синтез»: игра с этими средствами и конструирование картины как целого, в котором все элементы разобранной картинной природы выступают на равных. Предметные изображения оказываются рядом с готовыми предметами, фрагменты разных пространств соседствуют со средствами построения этих пространств, окрашенность и освещенность живет рядом с краской и световыми эффектами, образуя цепь превращений, итогом которой становится, лишенная на первый взгляд магии и кажущаяся весьма незамысловатой картинная композиция. Ее пространство уже практически перестает иметь отношение к «фрагменту мира», хотя вроде бы как раз таковым оно сперва и выглядит. На самом деле оно становится орнаментально самодостаточным. Рассмотрим основные тенденции использования художественных средств в работах петербургских

молодых живописцев, благодаря которым происходит, на мой взгляд, рождение нечто принципиально нового в их пластическом воплощении.

Пространство картины распадается на две различные стихии — пространство расположения предметов и пространство знаков. Одно пространство — предметное, — сохраняет свой физический смысл, второе — знаковое — становится чисто текстовым. Небо и бумажный лист — две разных безграничности, играющие сходную роль в онтологии живописи и письма. К этим двум универсалиям и сводятся все варианты построения художественных миров, которых, в сущности, всего два и о которых сказано — «в начале сотворил Бог небо и землю» и «в начале было Слово». По этому принципу можно разделить на две группы и молодых живописцев Академии художеств: Галкину, Мелентьева, Перепелкина и Могилевцева, Аникину, Покидышева, Ячного. Появляется и принципиально новое понимание художественного пространства в творчестве Покидышева в эксперименте под названием «теплография», которая приводит, по сути, к иному пониманию телесности, к иной трактовке человеческой фигуры, которая трактуется уже не как тектоническая, а как энергетическая метафора. Как говорит сам автор, что основой его поисков выразительности художественного языка является свет как эстетическая категория в искусстве. Через такую интерпретацию света как основного коммуникационного средства проявляется его понимание современного гуманизма. Идея света, а скорее идея энергообмена, у Покидышева лежит в основе постижения и поиска человеческой сущности, которая осуществляется через тело. Это довольно перспективное и любопытное явление, когда вместо традиционного архитектурного принципа построения человеческого тела, которую создала эпоха Возрождения и которая до сих пор существует, предлагается другая — энергетическая. Подобные эксперименты объясняют, почему сегодня все чаще высказывается точка зрения, что в связи с растущей свободой от устойчивых художественных правил тектоника в искусстве отступает на второй план, а на первый в произведении выступает индивидуальность художника, человеческая экзистенция (уникальность бытия человека), которая в живописи, например, Галкиной чрезвычайно важна. И сегодня не индивидуальность и не личность, а именно человечность оказывается той временной и одновременно телесной инстанцией, где происходит переживание. Полнота бытия Евгения Ячного заключается в том, чтобы уметь существовать на тонкой границе двух своих ипостасей: духовной и плотской. Воспаряя духом, не исчезать из земного плана бытия и, одновременно, не забывать об источнике всех наслаждений — начале незримом, лучистом, неугасимом. Его мотивы — вечные темы в современном мире, и такой отбор он делает совершенно сознательно. Живописные произведения Ячного разрушают автоматизм восприятия, утверждая отношение к существованию незыблемых норм и в отношении выразительных средств, и мироощущения как к универсалиям в искусстве.

Пространство и свет стали независимыми от предметов категориями картины и обрели собственную логику построения. Антон Мелентьев погрузился в мир титанов и олимпийских богов. Трагический контрастный мир, полный тревоги и непокоя, вечное противостояние света и тьмы. Драматургия живописного цвета теснейшим образом связана со светом, и это хорошо видно в картинах «Росток надежды», «Лаокоон», «Противостояние», «Метаморфозы». Здесь видится и разрушение границ предметов и одновременно попытка преодолеть искусственную ограниченность картины и придать ей новый пространственный смысл. То же самое происходит с цветом и фактурами в произведениях молодых художников. Цвет обособляется скорее, как красочность, чем как окрашенность. Но при этом ни цвет как окрашенность, ни свет как освещенность из картин не исчезают. Они сохраняют свое место наряду с обособляющимися краской, фактурой, и, собственно световыми эффектами, которые из области освещения часто переходят в сферу светимости, излучения. Свет выступает как творящее начало у Ячного, Мелентьева, Покидышева. Теперь средства перестают служить изображению предметов и используются для создания каких-то особых миров (онтологические пространства). Художник рисует не вещь, а процесс творения, создание предмета из света и тьмы с помощью разделившей их линии (свет/тьма) в соответствии с новой онтологией и учением Платона «тьма изгнана, но темнота сохраняется». Более всего подобные поиски происходят в мифологической картине, где становление мира происходит из переживания световой среды и ее раздробленности на световые сценки (Мелентьев, Покидышев, Ячный, Аникина, Галкина, в меньшей степени у Зорькина и Перепелкина). Активность свечения и пластика, вышедшая за пределы простой тактильной телесности, создают некий новый синтез, или сплав, искусственное вещество, которое можно назвать пространством, или средой, или чем-то еще, для чего трудно подыскать точный термин. И свет тут предшествует цвету, точно также как он предшествует пространству и предметности (Мелентьев, Покидышев). И несколько слов о новом понимании телесности. Картинность, как качество живописного произведения, требует остановки, т. к. она содействует выделенности картины из бытового контекста. Телесность же следует из остановленности. И вместо традиционного мускульного жеста и порыва мы видим в картине стояние или предстояние с ощущением инертного покоя тела. Телесность возникает не из изображения, а благодаря возникающему при созерцании чувствительному контакту между телом зрителя и телом мира. ТАКОВА Телесность портретов Алексея Перепелкина, она — другая, не внешняя, а «внутренняя» и постигается чувствованием. Художник всматривается в человека, свободного от социальных связей, живущего по высшим законам естественного существования, говоря нам о том, что природа человечности противоречива. В ней есть жертвенность (уязвимость) и насилие (бес-человечность также присуща только людям). Они одновременно святые и нелюди (одномо-

ментное наличие жестокости и доброты). Люди на портретах художника не просто живые — они переживают свою жизненность как драму несовместимых начал.

У каждого художника свои задачи в искусстве. У Никиты Могилевцева — это радостные и всякие моменты бытия, которое означают состояние, где ни одно измерение человеческой жизни не забыто. Его картины как маленькие новеллы о жизни. Какое отношение имеет живопись Могилевцева к картинности? Его творчество убеждает, что можно жить во времени картины, которое не есть время истории или эволюции. А есть просто жизнь. Такая специфика видения переворачивает вектор смысла и обращает его не на историю, а на нас самих, на нашу способность любить и миловать.

Итак, мы можем сказать, что творчество молодых художников Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина порождает произведения, в косвенных и опосредованных формах выражающие многоликость, противоречивость и мозаичность бытия, соответствующие новым культурным состояниям. У культуры, как и у человека, бывают разные жизненные фазы. Сегодня в академической живописи, видимо, утверждается и *полнота*, и *высота* человеческого переживания бытия. И мы видим уже не «окно в мир». Картина дает нам фрагмент того мира, который уже можно считать его образцом или знаком, точнее, чем-то средним между знаком и знаковой конструкцией. Формируется обратный процесс тому, что происходил в XX веке, когда средства художественной выразительности распадались на составляющие. Теперь же наоборот, идет собирание их, но по-другому, по-новому. Происходит процесс перепредмечивания реальности. И потому здесь уместно говорить уже о формировании, возможно, нового иконического языка, который сегодня создается в петербургской академической живописи молодыми мастерами.

Как точно выразилась Г. Тулузакова в одной из статей: «Дерево традиции оказывается вечно зеленым, открывая современное через прошлое», точнее, вечное. Продолжая лучшие из этих традиций, художники не забывают о новых подходах, формируя в живописи свой неповторимый язык, в котором отражается не только мировая культура, но и оригинальные взгляды на искусство и мир в целом. А это и есть «современное искусство». Потому всякое изображение в их работах — это фрагмент, вырезанный из неограниченной вселенной, наполненный неведомыми связями в области чувственного восприятия, превращенный в источник художественного ощущения и значительности. Понятие красоты никуда не делось, просто оно перешло в более высокий разряд существования и понимания.

Источники

1. Кривцун О. А. Основные понятия теории искусства. Энциклопедический словарь. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2018.
2. Раппапорт А. Десяносто девять писем о живописи. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

ПОСТОЯННАЯ ВЫСТАВКА ОБЩЕСТВА ПООЩРЕНИЯ ХУДОЖНИКОВ

Первый магазин, специализирующийся преимущественно на современном русском искусстве, был основан в Санкт-Петербурге в самом начале царствования Николая I. История этого магазина неразрывно связана с именем Андрея Михайловича Прево (1801, Москва – 1867, Санкт-Петербург).

Краткие сведения о юных годах этой примечательной во многих отношениях личности содержатся в недатированной записке его дочери Александры (1827 – после 1915), адресованной другу семьи известному юристу Анатолию Федоровичу Кони¹. По словам Александры, ее дед негоциант Мишель Прево (*Joseph Michel Prevost*), француз, выходец из Франкфурта-на-Майне, имел дело в Москве, но уехал из России в связи с началом войны с Наполеоном, «когда враг мира и благоденствия, властолюбивый Наполеон или Бонапарт направился на Москву». Бабушка же, София-Елизавета, бросив дом и все имущество, бежала из горящего города с тремя малолетними детьми и добралась до Митава (ныне Елгава, Латвия), где скоропостижно скончалась. Ямщик, доставивший семью в Митаву, повернул на восток и привез осиротевших детей в Санкт-Петербург. Младшие дети, Александр и Елизавета, по требованию отца вскоре были отправлены в Париж², а старший, двенадцатилетний Андрей, остался в российской столице и был отдан на попечение в многодетную семью французского эмигранта Шарона ла Роза. Подросток учился во французском пансионе О. П. Жакино, а в 15 лет был отдан в католическое учебное заведение, которое его дочь предположительно называет *"Etablissement et l'Ordre des Jesuits au Dominicains"*³. «Молодые люди в этом первоклассном заведении получили прекрасное образование, — пишет она, — изучали языки — латинский, французский, английский и все требуемые знания химии, физики и естественной истории». Учебники, по которым учился отец, по ее словам, долго хранились в семье как реликвии.

По выходе из католического училища, двадцатилетний Андрей Прево поступил на службу к известному книготорговцу — поставщику Императорской публичной библиотеки и основателю первой в Санкт-Петербурге французской библиотеки графу Франсуа де-Сен-Флорану (*Saint-Florent*). Широкий доступ к книгам на различных европейских языках помог ему самостоятельно довершить образование. В этом аристократическом доме в 1825 г. Андрей Прево познакомился со своей будущей женой — Анной Ивановной Орловой (1804 – 20 июня 1848); их бракосочетание состоялось 22 сентября 1826 г.⁴ К тому времени граф навсегда покинул Россию, вернувшись в свое родовое имение во Франции, а Прево уже некоторое время служил канцеляристом в строительной комиссии Министерства финансов. Государственная служба, впрочем, не заняла сколько-нибудь заметного места в его биографии.

Выйдя в отставку, Андрей Прево в начале 1826 г. стал официальным комиссионером основанного шестью годами ранее Общества поощрения художников (ОПХ) — влиятельной меценатской организации, которая к тому времени объединяла 69 представителей аристократии и высшего государственного чиновничества и находилась под покровительством Императорского дома⁵. В составленных учредителями «Основных правилах для руководства к деятельности Общества поощрения художников» указывались следующие цели: «1. Всеми возможными средствами помогать художникам, выказывающим дарование и способность к распространению всех изящных художеств. 2. Разными полезными изданиями стараться угождать публике». Средства общества складывались из частных пожертвований и членских взносов; немалую роль в бюджете ОПХ играла щедрая ежегодная субсидия императора. Однако намеченная обществом широкая программа просветительской, издательской и благотворительной деятельности требовала постоянного увеличения финансовых ресурсов.

В конце 1825 г. обществом было решено открыть с благотворительными целями постоянную «Публичную выставку русских художественных произведений» и учредить факторскую по образцу уже существующей в Академии художеств, через которую могли бы реализовываться приобретенные обществом работы опекаемых учеников. Вся коммерческая сторона этого нового начинания и была поручена Андрею Прево.

Выставочные залы расположились на Невском проспекте напротив Малой Морской улицы в восьми комнатах на втором этаже дома купца 3-й гильдии Михаила Марса (№ 65; по нынешней нумерации — № 8; этот дом, построенный в екатерининскую пору архитектором А. В. Квасовым для представителя известной купеческой семьи Перкиных — нотариуса Ивана Перкина, в XIX веке неоднократно менял хозяев⁶). Контракт, заключенный Комитетом ОПХ с купцом на два года, предусматривал арендную плату 4 500 рублей ассигнациями в год⁷ и возобновлялся в 1827 и 1829 гг.⁸ В течение первых двух лет средства для найма этого помещения собирались среди членов общества по подписке, но уже в 1828 решили «не обременяя Гг. Членов новою для того подпискою, принять сию издержку на счет постоянных доходов Общества»⁹.

Открытие выставки состоялось 26 января 1826 г.¹⁰ Начало нового мероприятия пришлось на тревожное время, наступившее после трагических событий на Сенатской площади, и на дни траурных торжеств по покойному императору Александру I — его похороны состоялись в Петропавловском соборе 13 февраля 1826 г., ровно через 25 лет после воцарения.

Публичная выставка ОПХ стала первой и долгое время единственной в России постоянно действующей общедоступной художественной выставкой — ведь академическая выставка, призванная демонстрировать наивысшие достижения отечественной художественной школы, проводилась тогда раз в три года и длилась всего две недели; доступ же к дворцо-

вым художественным собраниям и на выставки, эпизодически устраиваемые в Зимнем дворце, был крайне ограничен. В связи с открытием своей выставки ОПХ опубликовало в газете «Санкт-Петербургские ведомости» следующее заявление: «Общество поощрения Художников, сообразно с целью своею, способствуя всеми мерами к пользе отечественных Художников, учредило здесь в Санкт-Петербурге публичный зал для выставки и продажи художественных произведений с тем, чтобы дать Художникам возможность во всякое время через выставку произведений своих знакомить с оными публику, и чтобы публике доставить удовольствие и облегчить удобность видеть и приобретать хорошие художественные вещи. К сему полезному учреждению Общество побуждаемо было взаимными жалобами любителей и Художников: первых на неизвестность о занятиях и трудах Художников, а последних на малое внимание к ним и одобрение со стороны любителей. Ныне повод к подобным жалобам на будущее время прекращается. От Художников зависит пользоваться учреждением публичной выставки и продажи произведений их, а от любителей — приобретением художественных произведений поддерживать и ободрять Художников наших, в числе которых многие есть весьма отличные и достойные, или же подающие о себе самые лестные надежды»¹¹.

В первый год на выставке экспонировались живописные, графические и скульптурные работы 52 художников и любителей, в том числе П. В. Басина, В. Л. Боровиковского, А. П. и К. П. Брюлловых, А. Г. Варнека, А. А. Иванова, О. А. Кипренского, К. И. Рабуса, К. А. Тона, Н. И. Уткина, Г. Г. и Н. Г. Чернецовых¹². Здесь впервые было широко представлено творчество А. Г. Венецианова (19 произведений, преимущественно бытового жанра), а также его молодых учеников А. В. Тыранова и Н. С. Крылова. В числе скульптурных произведений, показанных на выставке в отдельной комнате, были каменный барельеф И. П. Мартоса «Моисей, источающий воду из камня», бронзовая скульптура «Актеон, преследуемый собственными собаками» и глиняная группа «Торжественное шествие Нептуна» И. П. Прокофьева, мраморный бюст генеральши А. Ф. Закревской римского пенсионера С. И. Гальберга, бюст Морфея из глины и коллекция аллегорических медалей из воска и алебаstra гр. Ф. И. Толстого, бронзовая фигура Александра I, созданная по модели военного инженера А. П. Сапожникова, в будущем — составителя популярных учебно-художественных пособий.

На выставке продавались и печатные издания, выпускаемые обществом, — литографическая серия «Виды Санкт-Петербурга и окрестностей», 56 литографированных листов «Рисовальной школы Ревердена», три тетради гравюр «Собрания примечательных зданий и памятников Санкт-Петербурга» (позже появилась и четвертая тетрадь), гравированное «Собрание планов, фасадов и профилей для каменных церквей», серии гравюр и литографий «Портреты знаменитых россиян», «Изображения знаменитых происшествий и деяний из отечественной истории в гравюрах, лито-

графиях и металлографиях», рисунки с картин и литографии, иллюминированные масляными красками¹³. В специальном примечании к каталогу выставки указывалось: «Комиссионеру Общества Превос предоставлено право принимать и исполнять поручения г.г. Любителей и Художников касательно доставлению всякого рода Художественных потребностей как то: красок, бумаги, карандашей, рам разного рода и проч.»¹⁴.

Выставка ОПХ не осталась в стороне от внимания просвещенной публики. В печати сразу появились ее подробные разборы, сделанные В. И. Григоровичем — в издаваемом бар. А. А. Дельвигом альманахе «Северные цветы»¹⁵, и П. П. Свиньиным — в его «Отечественных записках»¹⁶. «Беспрерывное посещение публикою открывшейся в начале нынешнего месяца выставки в доме Марса на Невском проспекте и скорая распродажа художественных произведений, в ней выставленных, — писал Свиньин, — доказывают давнишнюю потребность Столицы в подобном заведении, — в заведении, где бы публика могла знакомиться с отечественными талантами, видеть их постепенные успехи, а артисты бы имели верный сбыт своим произведениям»¹⁷.

В начале лета 1827 г. выставку ОПХ в сопровождении А. А. Дельвига посетил А. С. Пушкин, незадолго перед тем вернувшийся из ссылки. «Одежда на нем была вовсе не петербургского покроя, — вспоминал свидетель этого визита правовед А. С. Андреев, — в особенности же картуз престранного вида»¹⁸. Целью посещения выставки Пушкиным была картина К. П. Брюллова «Итальянское утро» (1823), присланная художником из Италии, где он стажировался в качестве пенсионера ОПХ. «Уже не в первый раз я с безотчетно приятным наслаждением смотрел на эту картину. — Писал тот же Андреев. — Странное чувство остановилось во мне. Казалось, я дышал каким-то мне дотоле неведомым воздухом. Что-то неизъяснимо приятное окружало меня». Далее мемуарист приводит любопытные рассуждения Пушкина об искусстве, вызванные впечатлением от увиденной картины¹⁹. По словам Свиньинова, картина Брюллова служила «новым свидетельством первоклассного таланта сего молодого артиста»²⁰. «Прелестное произведение сие пленило равно всех членов Общества, — сообщалось в письме Комитета ОПХ к Брюллову в октябре 1825 г., — выбор предмета и исполнение оно в полной мере заслужили всеобщее одобрение»²¹. Упомянутая картина Брюллова, первая из его «итальянского цикла», позже была приобретена императором Николаем I для императрицы Александры Федоровны и долгое время висела в ее будуаре в Зимнем дворце²².

В отчете Комитета ОПХ за 1826 г. говорилось: «Выставка и продажа художественных произведений приносит ожидаемую пользу. Публика с удовольствием видела в оной творения Художников известных и узнала некоторых молодых Художников по достойным внимания работам их. <...> Заметить при сем не излишним считаем, что художественных произведений продано на выставке всего на двадцать три тысячи рублей»²³.

В отчете, выпущенном в 1832 г., сообщалось, что за годы работы выставки с нее было продано произведений, «художникам принадлежащих», на сумму 58 166 руб. 90 коп. При этом вся сумма, выданная в 1820–1831 гг. обществом «как за труды, так и в пособие, награду художникам и за учение и содержание воспитанников», составила 189 490 руб. 99 коп., из них «за работы по части литографии, гравирования, рисования, живописи, скульптуры, архитектуры, резьбы на камне и проч.» — 118 358 руб. 63 $\frac{3}{4}$ коп.²⁴ Из приведенных цифр ясно, что деятельность учрежденного предприятия весомо пополнила бюджет ОПХ. С 1827 г. реализация художественных работ производилась также с помощью лотерей, устраиваемых среди членов ОПХ, причем, нередко в этих лотереях, наряду с работами учеников, разыгрывались и произведения известных мастеров (А. Г. Венецианова, М. Н. Воробьева, А. Е. Егорова и др.). Заведование лотереями поручалось тому же Прево.

В 1834 г. Андрей Прево поселился в доме Голландской церкви на Невском проспекте, д. 20, незадолго до того возведенном по проекту архитектора П. Жако. В том же году он заключил с церковным советом договор об аренде (за 6 000 рублей в год) помещения на втором этаже левого флигеля с окнами на Невский проспект, где основал свой собственный художественный магазин. В том же доме расположилось несколько других торговых заведений, в том числе, по соседству справа, книжная лавка и библиотека преемника графа де Сен-Флорана — Фердинанда Михайловича Беллизара (*Bellizard*; 1798–1863), издателя "*Revue Etrangère*" и "*Journal de St. Pétersbourg*". Весьма популярную у читающей публики лавку Беллизара часто посещал А. С. Пушкин — известно, в частности, что в 1834 г. он передал Беллизару заказ на гравирование в Париже портрета Пугачева для своей «Истории Пугачевского бунта».

Заведя собственное торговое дело, Андрей Прево сохранил за собой статус комиссионера ОПХ, и теперь устраиваемая обществом художественная выставка действовала в его помещениях. П. Н. Столпянский писал: «<...> Учредив свою "постоянную выставку", дав ей такое выгодное помещение, как дом Голландской церкви, Общество дало возможность даже никогда не думавшему об искусстве просто "любопытства для" зайти в магазин Прево и посмотреть развешенные там действительно перлы русского искусства, и побывавший раз на этой выставке, неизбежно шел второй и третий раз и, если был в состоянии, то приобретал ту или иную вещь»²⁵. В специальном аттестате, выданном Прево в декабре 1836 г. за подписями членов Комитета ОПХ говорилось, что он «в течение 10-летней бытности своей Комиссионером заведовал Выставкой Общества и продажей художественных произведений, оказывал похвальную деятельность и усердие к сохранению выгод Общества и гг. Художников»²⁶.

В 1830-е гг. Прево получил известность как издатель. В 1830 и 1835 гг. он выпустил в два этапа знаменитую «Панораму Невского проспекта» в литографиях И. А. Иванова и П. С. Иванова по акварелям крепостного ху-

дожника В. С. Садовникова. На одном из листов этой «Панорамы» был изображен и магазин Прево, причем, среди пешеходов перед ним можно различить фигуру А. С. Пушкина, переходящего проспект. В 1833 г. Прево издал альбом литографий «Костюмы и виды Санкт-Петербурга и окрестностей», выполненных К. П. Беггровым и И. А. Ивановым по оригиналам Садовникова, в 1836 и 1837 гг. — популярную иллюстрированную книгу по истории для детей «Живописный Карамзин» (первоначальное название «Детский Карамзин, или Русская история в картинках») с иллюстрациями Б. А. Чорикова и текстом, составленным В. М. Строевым. Им были также изданы серии литографий «Виды Петербурга» ("*Vues de St.Pétersbourg*") и «Петербургские разносчики» ("*Cris de St.Pétersbourg*"), 4 литографии «Российская история Петра Великого» (в 1836 г. подарены им ОПХ), альбом «Царские палаты в Императорском Зимнем дворце» по оригиналам Садовникова (1858).

Издательская и коммерческая деятельность Прево во многом носила благотворительный характер и была направлена на поддержку нуждающихся художников. Помимо Садовникова, получившего известность, в первую очередь, благодаря своему издателю (исполненный им в 1865 г. акварельный портрет Прево хранится в фондах Государственного Музея истории Санкт-Петербурга), в числе подопечных Прево был и еще один крепостной художник — В. Е. Раев, оставивший о нем теплые воспоминания. «От Прево я постоянно имел работу, — писал он, — и, Боже мой, чего-чего-то я только не переделал, решительно по всем отраслям искусства все писал и рисовал. Копии, которые я делал в Эрмитаже, все их брал у меня Прево»²⁷. Летом 1835 г., когда Раев создал четырехчастную панораму Санкт-Петербурга с башни Адмиралтейства, Прево принял ее в свой магазин и заказал авторское повторение в увеличенном формате, для чего предоставил художнику отдельную комнату в своей квартире. Здесь, у Прево, панораму Раева увидел наследник престола вел. кн. Александр Николаевич и пожелал приобрести ее. Панорама была доставлена в Зимний дворец и показана царской семье. Вырученные от ее продажи 5 000 рублей позволили художнику в 1839 г. при посредничестве ОПХ заплатить выкуп помещику и получить свободу.

Между тем, успех выставочного и издательского мероприятия Прево, по всей видимости, не давал покоя его потенциальным конкурентам. 30 сентября 1836 г. литератор и издатель А. П. Башуцкий направил председателю Комитета ОПХ К. А. Нарышкину пространную записку, в которой говорилось: «<...> Выставка, устраиваемая от Общества, по мнению моему, во всех отношениях необходимая, не исполняла донныне трех важнейших условий: 1). Она не имела средств для открытия достаточно значительного сбыта художественным произведениям, хотя довольно доставляла радость мелким художникам. 2). Обходилась Обществу слишком дорого, как, если я не ошибаюсь, то наем помещения стоил ежегодно 5 000 рублей. 3). Редко публиковала [объявления] о имеющихся на выставке произведениях и вообще оставляла их малоизвестными»²⁸. Далее Башуцкий рекомендовал Комитету ОПХ за-

ключить новый контракт с конторой «Снегирев и К^о», состоящей при организуемом книжном и нотном магазине и печатне, о найме за 2 100 рублей в год другого выставочного помещения. Уговоры Башуцкого, состоявшего акционером названной конторы, возымели успех, и с 15 ноября 1836 г. выставка ОПХ переместилась в дом М. И. Лопатина (он же дом Брюна) на Невском проспекте за Аничковым мостом (тогда — № 85, ныне — № 84). Обязанности комиссионера ОПХ в течение последующих трех лет исполнял купец 2-й гильдии дворянин Леонтий Снегирев. При его комиссионерстве в указанном помещении в 1837 г. состоялась первая бесприкрытая художественная лотерея, ставшая в дальнейшем традиционным мероприятием общества.

Прево же в начале 1837 г. выехал во Францию для встречи с родней и с целью изучения новшеств печатного дела. По его возвращении в Санкт-Петербург, художественная выставка в доме Голландской церкви продолжала действовать независимо от ОПХ. Журнал «Северная пчела» весной того же года опубликовал следующее сообщение начальства Дома Ее Величества для призрения бедных: «Г. Прево, известный публике многими полезными предприятиями по части художеств, постоянно оказывает содействие свое к распространению прекрасных портретов Их Императорских Величеств, литографированных в Берлине, и пожертвованных знаменитым живописцем Крюгером в пользу Дома Ее Величества для призрения бедных. С благородным усердием стремясь к цели благотворения, он принял на себя **безвозмездно** продажу отлично гравированных портретов на меди и принесенных придворным живописцем Гебауэром в дар вышеозначенному благотворительному заведению, эстампов: Несение креста с Рафаэля-Урбино и Рыцарь с сыном с Гильденбрандта. Портреты можно получить на выставке художественных произведений г. Прево в доме Голландской церкви у Полицейского моста»²⁹. Позже в журнале было напечатано объявление: «У г-на Прево, на Выставке художественных произведений у Полицейского моста в доме Голландской церкви, поступил в продажу небольшой хорошо литографированный рисунок, изображающий И. А. Крылова, А. С. Пушкина, В. А. Жуковского и Н. И. Гнедича. Эта группа скопирована с большой картины Чернецова "Парад на Царицыном лугу". Нужно ли после этого говорить о сходстве? Цена на китайской бумаге — 5 рублей, на веленовой — рубль серебром. Иногородние предлагают весовые деньги»³⁰.

Вскоре услуги Прево в качестве комиссионера ОПХ оказались вновь востребованными. В письме к нему за подписью председателя Комитета ОПХ гр. П. И. Кутайсова от 23 июня 1839 г. были сформулированы следующие условия его комиссионерства: «1). За помещение на квартире Вашей выставки художественных произведений от Общества Вам будет производиться ежегодно плата в две тысячи пятьсот рублей в год и сверх того предоставляется 10% ценности каждого представленного на выставке произведения. 2). Вы обязываетесь содержать выставку в лучшем месте города, т.е. там же, где ныне Ваша картинная выставка. 3). За раздачу билетов и выигрышей художе-

ственных лотерей, от Общества учрежденных, Вам предоставляется 5% от суммы, в которой Лотерея каждый раз будет разыграна. <...>»³¹. Предложенные условия были приняты, и с этого времени художественные выставки, а с 1840 г. и устраиваемые ОПХ беспроигрышные лотереи, проводились в доме Голландской церкви при комиссионерстве Прево. С 1841 г. на Постоянную выставку допускались «не только одни отечественные произведения, но и вообще все художественные предметы, как здешние, так и иностранные, заслуживающие особого внимания публики»³².

Комиссионерство Андрея Прево высоко ценилось руководством ОПХ. 27 февраля 1842 г. вышел именной Высочайший указ, данный Правительствующему Сенату, в котором говорилось: «служившего в ведомстве Министерства финансов Канцеляриста Андрея Прево, в воздаяние усердного его содействия успехам изящного искусства и оказываемых им в течение 15 лет особых услуг в качестве Комиссионера Общества поощрения художников, согласно ходатайству Комитета сего Общества и удостоверения Комитета Министерства, Всемилостивейше жалуем в потомственные почетные граждане»³³. Копия этого указа за подписью нового председателя Комитета ОПХ герцога Максимилиана Лейхтенбергского (с 1840 г. во главе ОПХ неизменно стояли члены императорской фамилии) была передана вице-председателю ОПХ — крупному собирателю произведений русской живописи директору Почтового департамента Ф. И. Прянишникову, и в сопровождении поздравительного письма вручена им Прево. В 1847 г. Прево по ходатайству Комитета ОПХ был пожалован серебряной медалью «За усердие» на Анненской ленте, а в 1857 г., по случаю 30-летия успешной службы, — такой же медалью на Владимирской ленте³⁴. В разные годы он был пожалован также золотой табакеркой и часами.

В 1842 г. Андрей Прево выступил с инициативой организации силами ОПХ художественного отдела на ежегодной ярмарке в Нижнем Новгороде: «Весьма огорчительно, что произведения изящных искусств в России не выходят за пределы двух столиц, — писал он в своем прошении в Комитет ОПХ, — и мне кажется, что делом нужным и желательным было бы найти возможность расширить этот круг и найти пути для распространения произведений искусства, особо поощряемого Обществом. Это, помимо выгоды для художников, послужит пропаганде искусства и постепенному формированию вкуса в различных частях государства»³⁵. В числе других плодотворных инициатив Прево — организация в Санкт-Петербурге первой в своем роде «Канторы комиссионерства по укупорке и отправке вещей» для почтовой пересылки художественных ценностей.

С именем А. М. Прево связан примечательный эпизод в истории отечественной музейной практики, в свое время подробно описанный бар. Н. Н. Врангелем. Речь идет о продаже части картин эрмитажного собрания, предпринятой по решению Николая I в связи со строительством Нового Эрмитажа. В январе 1854 г. все произведения были свезены в Таврический дворец для высочайшего осмотра, результатом которого стало назначение

к продаже 1219 картин, «малоинтересных» с точки зрения императора. Продажа эрмитажных картин была поручена Прево, который с 1853 г. официально числился «комиссионером Двора по части изящных искусств». Эта продажа состоялась летом 1855 г., уже в царствование Александра II, и дала ничтожно малый финансовый итог — 23 956 рублей 25 копеек, а за вычетом расходов — 16 447 рублей 30, т.е., в среднем, около 14 рублей за картину. Нелепость совершенного была очевидна многим современникам, а некоторые проданные произведения уже в ближайшие годы вернулись в Эрмитаж, но уже по значительно более высоким ценам. Не исключено, что ответственность за назначение явно заниженной цены на большинство картин (на уровне цен на ученические работы, в изобилии продаваемые в магазине Прево) лежала на предприимчивом комиссионере.

В конце 1851 г. ОПХ было вынуждено принять решение о сокращении финансирования Постоянной выставки до 1 000 рублей, и с весны следующего года ее содержание легло в основном на плечи Прево³⁶. В январе 1855 г. он писал в Комитет ОПХ: «Вот уже 29 лет как я имею честь исполнять с усердием и преданностью возложенную на меня обязанность Комиссионера Общества и вот уже два года как я продолжаю содержать выставку своими собственными средствами. Я усердно желал бы еще продолжить существование сего полезного учреждения, но не имею для сего средств по причине нежелательных обстоятельств и поэтому принужден довести до сведения Комитета, что сего 15 марта я намерен прекратить существование выставки»³⁷. Однако деятельность выставки в доме Голландской церкви продолжалась до весны 1858 г., когда Прево окончательно заявил о прекращении своих «занятий по части торговли»³⁸. Возобновление выставки по этому адресу состоялось в 1863 г., однако Прево выступал теперь уже только в качестве арендодателя — в коммерции он больше не участвовал.

27 июня 1867 г. Андрей Михайлович Прево скоропостижно умер от сердечного приступа. Смерть застала его в кругу семьи на даче, которая находилась на Малой Охте, у южной оконечности нынешнего проспекта Шаумяна (в 1898–1961 — Киновиевский пр., ранее — отмеченная на старых картах «дорога на дачу Прево»; напоминанием об этой даче служит сохранившаяся на Малой Охте Превовская улица). Дóма его отпели по православному обряду, затем гроб с телом перевезли на катере через Неву и на дрогах доставили в храм Св. Екатерины на Невском проспекте, где состоялось «официальное» отпевание по католическому обряду. Семья выхлопотала разрешение похоронить Андрея Михайловича Прево на Смоленском православном кладбище, где покоилась его жена и рано умершие дети Анна и Иоанн. Старший сын, инженер-техник и предприниматель Анатолий Прево писал в письме к своему другу А. Ф. Кони: «<...> и повезли мы его, нашего папашеньку, по дороге, которую он изъездил в продолжение многих лет, все улицы Невского, я уверен, догадывались кого везут, ибо привыкли его видеть ежедневно вместе с нами»³⁹.

После ухода Андрея Прево начался новый этап истории Постоянной выставки Общества поощрения художников.

Примечания

¹ Отдел рукописей ИРЛИ РАН (Пушкинский дом). Ф. 134 (фонд А. Ф. Кони). Оп. 4. Д. 503; см. также: *Котельникова И. Г.* А. М. Прево — комиссионер Общества поощрения художеств и издатель первой половины XIX в. // *Сообщения ГЭ.* Вып. 28. — 1967.

² Связи Андрея Прево с братом и сестрой не распались. Художник Василий Раев вспоминает, что, отправляясь в 1842 в Париж, он получил рекомендательное письмо от Андрея Прево к его брату и был тепло принят последним. (*Раев В. Е.* Воспоминания из моей жизни / *Общ. ред. М. М. Раковой.* М.: НИИ теории и истории изобразительного искусства, 1993. — С. 71).

³ Едва ли это название точно, поскольку деятельность иезуитских организаций в Санкт-Петербурге была прекращена Высочайшим указом от 20 декабря 1815.

⁴ Дети супругов Прево: Анна († 1846), Иоанн († 1849), Михаил († 1886), Мария († 1910), Константин (маклер Товарной биржи и содержатель частного ломбарда; в 1890-е проживал по адресу: Галерная ул., 25, в 1900-е — Невский пр., 3; † после 1910), София (в 1900-е проживала по адресу Сергиевская ул., 46; † после 1910) и Александра (проживала по адресу: Сергиевская ул., 60; 1827 — после 1915), Анатолий (инженер-техник, предприниматель, директор Товарищества Невского стеаринового завода, председатель Смоленского приходского попечительного заведения; проживал по адресу: Шлиссельбургский пр., 68; † между 1915 и 1917). Данные заимствованы нами из справочников «Весь Петербург» (1892–1917) и «Петербургский некрополь» (Т. 3. СПб., 1912).

⁵ Об ОПХ см.: ЦГИА СПб. Ф. 448 (Фонд ОПХ); *Степанов И. М.* Общество поощрения художеств 1917–1929 [Рукопись 1934–1935]. ОР ГРМ; Краткий исторический очерк Имп. Общества поощрения художеств. (1820–1890) / Сост. Н. Собко. СПб., 1890; *Северюхин Д. Я., Лейкин О. Л.* Золотой век художественных объединений в России и СССР 1820–1932: Справочник. Сер.: Справочники по русскому искусству. СПб.: Изд-во Чернышева, 1992. С. 177–184.

⁶ В 1965 г. на первом этаже названного дома расположилась «Лавка художника». В 1998 г. по инициативе дирекции торжественно отмечалось мистифицированное «90-летие» этого магазина. К моменту написания этих строк (2006) с не меньшим основанием можно было бы отметить его 180-летие, а с учетом предположительно располагавшегося здесь заведения Г. Клостермана — 220-летие.

⁷ Одна тысяча рублей ассигнациями в 1826 г. составляла приблизительно 260 рублей серебром.

⁸ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 99. Л. 3, 7.

⁹ Отчет Комитета Общества поощрения Художников за 1826 год с присовокуплением списка Гг. Членов сего Общества и таблицы, представляющей состояние и действия Общества со времени учреждения оною по 1 января 1827 г. — СПб., 1827.

¹⁰ Выставка была открыта для публики 2 февраля 1826 г.

¹¹ Санкт-Петербургские ведомости. 1826. 16 февр. (№ 14). Объявление от 2 февраля.

¹² Список художественным произведениям в учрежденной от Общества поощрения художников выставке, бывшим в течение 1826 года и ныне состоящим. — СПб., 1827.

¹³ Санкт-Петербургские ведомости. 1827. — 28 янв. (№ 8).

¹⁴ Список художественным произведениям в учрежденной от Общества поощрения художников выставке. С. 5.

- ¹⁵ В... — [Григорович В. И.] О состоянии художеств в России. Письмо V // Северные цветы на 1827 год. СПб., 1827. — С. 3–30.
- ¹⁶ [Свиньин П. П.] Выставка искусственных произведений от Общества поощрения Русских художников // Отечественные записки. 1826. — Февр. (№ 70). — С. 344–349.
- ¹⁷ Там же. С. 348.
- ¹⁸ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. В 2 т. / Под общ. ред. В. В. Григоренко и др. — М., 1974. — Т. 2. — С. 289–290. Воспоминания А. С. Андреева (1792–1863) о Пушкине были написаны в 1840; впервые опубликованы: Русская старина. 1881. — № 2. — С. 416–417.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ [Свиньин П. П.] Выставка искусственных произведений от Общества поощрения Русских художников. — С. 345.
- ²¹ К. П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников / Сост. и авт. предисл. Н. Г. Машковцев. — М., 1961. — С. 54–55.
- ²² Эта картина долгое время у нас считалась утерянной, пока в 1999 г., в связи с подготовкой в Третьяковской галерее юбилейной выставки в честь 200-летия К. П. Брюллова не была «обнаружена» в Кунстхалле в Киле (Германия); вариант этой картины (авторское повторение?) имеется в частном собрании в Днепропетровске (ныне Днепр), Украина.
- ²³ Отчет Комитета Общества поощрения Художников за 1826 год. — С. 17.
- ²⁴ Отчет Комитета ОПХ за 1829, 1830 и 1831 годы с присовокуплением списка Гг. Членов сего общества и таблицы, представляющей состояние и действия ОПХ со времени учреждения оною по 1 января 1832 года. — СПб., 1832.
- ²⁵ Столянский П. Н. Старый Петербург и Общество поощрения художеств. — Л., 1928. — С. 62. Столянский ошибочно полагал, что Постоянная выставка ОПХ с самого начала располагалась в доме Голландской церкви на Невском пр., 20, однако это противоречит документам. Дом Голландской церкви был сооружен только в 1830–1833.
- ²⁶ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 128. Л. 4.
- ²⁷ Раев В. Е. Указ соч. С. 71.
- ²⁸ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 137. Л. 1
- ²⁹ Северная пчела. 1837. 1 апр. (№ 72). С. 285.
- ³⁰ Там же. 16 апр. (№ 85). С. 337.
- ³¹ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 137. Л. 6.
- ³² Отчет Комитета ОПХ с 28 апреля 1841 по 28 апреля 1842. — С. 22–23.
- ³³ Там же. Л. 44–46.
- ³⁴ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 193. Л. 19–26.
- ³⁵ Там же. Л. 12–18 (на франц. яз.)
- ³⁶ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 192. Л. 17.
- ³⁷ Там же. Л. 19.
- ³⁸ Письмо А. М. Прево в Комитет ОПХ от 2 апреля 1858 // ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 192. Л. 32.
- ³⁹ Письмо А. А. Прево к А. Ф. Кони от 28.06.1867 // ИРЛИ РАН. Ф. 134. Оп. 3. Ед. хр. 138.



**ДАР ОБЩЕСТВА ПООЩРЕНИЯ ХУДОЖЕСТВ
РУССКОМУ МУЗЕЮ — МОДЕЛЬ ПАМЯТНИКА
И. А. КРЫЛОВУ РАБОТЫ П. К. КЛОДТА**

В 1921 году модель памятника И. А. Крылову работы П. К. Клодта была подарена Русскому музею Обществом поощрения художеств. В числе даров, полученных Русским музеем от Общества поощрения художеств, эта модель является уникальным произведением отечественной скульптуры середины XIX века. Изучая историю создания этой модели, обращаемся к фактам конкурса на памятник Крылову и тем событиям, которые связаны с его созданием.

После смерти И. А. Крылова в 1844 году с высочайшего соизволения Николая I был создан комитет для открытия подписки на сооружение памятника. К 1848 году было собрано 29 тысяч 425 рублей серебром. Эта сумма, по заключению комитета, «обеспечивает возможность сделать бронзовую статую в 5 аршин, либо сидячую фигуру в 4 аршина с барельефами и пьедесталом»¹.

В мае 1848 года комитет предложил государю для избрания следующих художников: И. П. Витали, П. К. Клодта, А. И. Терехенева, Н. С. Пименова и П. А. Ставассера. Николай I повелел открыть конкурс между ними. Срок представления проектов был назначен на 1 октября 1848 года.

К указанному сроку Витали и Ставассер не смогли сделать работу по причине болезни, Клодт и Терехенев были заняты срочными официальными заказами. В Академию художеств был доставлен лишь проект, выполненный Пименовым, но его решили рассматривать, когда будут представлены все остальные. В ноябре 1849 года из всех рисунков Совет Академии признал удовлетворительными два: Клодта и Пименова. Николай I утвердил проект Клодта. При сопоставлении обоих рисунков обращает на себя внимание выбор скульпторами именно сидящей фигуры Крылова и барельефов пьедестала с изображением сцен из басен. Приоритет идеи принадлежал Пименову, но простота решения композиции памятника и отказ от аллегорических фигур, которые были задуманы Пименовым, позволили отдать предпочтение Клодту.

29 ноября 1849 года Клодт был извещен о победе в конкурсе и о высочайшем одобрении его проекта. Спустя месяц, 29 декабря, он составил «Смету на производство памятника баснописцу Крылову по Высочайше утвержденному рисунку». В смете Клодт указал расценки выполняемых скульптурных работ и последовательность их оплаты.²

Общая сумма на производство работ по памятнику Крылову составляла сорок одну тысячу рублей серебром. В случае предоставления в распоряжение Клодта тысячи пудов меди сумма уменьшалась до тридцати одной тысячи. Предложенная Клодтом смета была согласована с комите-

том по сооружению памятника и утверждена Николаем I. Наблюдение за работами было возложено на Академию художеств.

В феврале 1850 года комитет принял ряд конкретных указаний, касающихся памятника Крылову. Было отмечено, что «на рисунке памятник представлен только с одной лицевой стороны; по словесному же объяснению Барона Клодта, он будет украшен, подобно лицевой, и со всех других сторон барельефами, под сидящею фигурою Крылова, взятыми из содержания его басней, и исполнение их Барон Клодт намеревается представить в модели. Комитет признал за нужное предоставить ему сочинение этих барельефов и сверх того приличных изображений в медальонах, помещаемых на боковых и задней сторонах памятника; в переднем же назначил следующую надпись: И. А. Крылову в (таком-то) году, разумея год открытия монумента»³.

Клодт делает ряд карандашных набросков, в которых пытается группировать фигуры различных животных. Эти наброски были переданы в Русский музей сыном скульптора — живописцем М. П. Клодтом. В них Клодт изобразил быка, льва, волка, слона, журавля, петуха. Он отбирал наиболее выразительные фигуры, которые можно было разместить по углам постамента: в одном наброске — лев и бык, в другом — слон. На некоторых листах рукой М. П. Клодта написано, что рисунки выполнены Петром Карловичем Клодтом, и указана дата — 1848 год. Архивные документы дают возможность изменить датировку на 1850 год. Рассматривая наброски Клодта и анализируя достигнутые им в композиции многофигурного рисунка результаты, становится очевидно, что необходима была помощь профессионального рисовальщика. Скульптор обратился к А. А. Агину, который взял на себя труд создания графических эскизов барельефов памятника Крылову.

Выполненные Агиным рисунки — эскизы пьедестала памятника Крылову хранятся в отделе рисунка Русского музея. Художник детально и подробно проработал изображения барельефов четырех сторон пьедестала. Каждый барельеф, выполненный графически тонко и виртуозно, нарисован на отдельном листе. Подготовлены Агиным и рисунки композиций для медальонов постаментов: один рисунок на тему «Демьянова уха», другой — «Фортуна и нищий». Некоторые из листов подписаны как рисунки Агина М. П. Клодтом и датированы 1848 годом. Как в случае с набросками П. К. Клодта, так и с рисунками Агина, эта дата является ошибочной, и годом выполнения работ следует считать 1850⁴.

Агин оказал серьезную творческую помощь Клодту. В его рисунках была найдена композиционная взаимосвязь фигур, их пространственное соотношение. Сама графическая проработка изображений выполнялась с учетом использования при лепке скульптуры, определяя характер объема, особенности светотени.

Интересные документальные подробности о работе Клодта над памятником Крылову изложил В. Острогорский в брошюре «Дедушка Кры-

лов и его памятник», изданной в 1894 году. «Император Николай Павлович, очень любивший Крылова и расположенный к художнику, тотчас же велел послать в распоряжение последнего живых зверей из своей царской охоты, волка, орла, лисицу и медведя с медведицей. Кто-то подарил художнику черного медведя-муравьеда, а из Финляндии, куда Клодт часто ездил, привез он сам маленького волчонка. Художник Боголюбов привез с острова Мадейры обезьяну-макаку. Зверей же наиболее редких, например, льва, тигра, ездил Клодт лепить в зверинец Зама, на Мойке.

До сих пор у барона были на Литейном дворе только две мастерские для работы в материале — каменная да литейная, а, собственно, для работы над памятником построили там же бревенчатую, почему и называлась она «деревянной». В этой деревянной мастерской в обычном своем костюме, серой безрукавке, принимал художник и самого императора, часто приезжавшего смотреть работу»⁵.

Работающий над памятником Крылову Клодт изображен на литографии 1853 года «Русского художественного листка» В. Тимма. Запечатлен момент, когда скульптор лепил фигуры зверей на постаменте памятника. Рядом, на отдельном подиуме находится статуя Крылова. Здесь же видна и малая модель памятника. Животные свободно разгуливают по мастерской, хищные и опасные звери сидят в клетках.

Жители Петербурга в 1850 году были оповещены прессой, что в мастерской барона Клодта на «Литейном дворе» Академии художеств идет работа над моделью памятника баснописцу Крылову⁶. Многие хотели увидеть, как выглядит модель, и спешили попасть в мастерскую.

22 апреля 1851 года члены Совета Академии художеств: ректор В. К. Шебуев, профессора А. П. Брюллов, П. В. Басин, А. Т. Марков, И. П. Витали, М. Н. Воробьев, Б. П. Виллевалде, Н. И. Уткин собрались в мастерской. Осмотрев малую модель памятника Крылову, «нашли оную вообще исполненною хорошо, но признано необходимым найти ансамбль фигуры Крылова в отношении величине пьедестала, согласно Высочайше утвержденному проекту, что г. барон Клодт и обещал исполнить»⁷.

При сравнении модели и памятника обращают на себя внимание те исправления, которые были сделаны Клодтом. Он изменил пропорциональное соотношение фигуры и постаментов, вместо овального медальона (модель) на лицевой стороне памятника прямоугольник с надписью «Крылову. 1855» (как на рисунке Агина), есть и другие расхождения.

К 23 мая 1852 года Клодт окончил лепку большой модели памятника. Члены Совета Академии художеств признали работу исполненной во всех отношениях хорошо и приняли решение, что Клодт может приступить к формовке модели. Члены комитета по сооружению памятника, осмотрев модель, также ее одобрили. В июне того же года Клодту было разрешено приступить к отливке памятника из бронзы. Скульптору были отпущены

на отливку пятьсот пудов меди из Санкт-Петербургского монетного двора и тринадцать тысяч рублей серебром.

В апреле 1854 года памятник был готов к установке на место. Однако момент установки был отложен по причине Крымской войны. После смерти Николая I в феврале 1855 года решение об открытии памятника Крылову было принято Александром II. Сумма, оставшаяся от собранных на памятник денег, была роздана раненым в Крыму, вдовам и сиротам убитых.

Говоря о малой модели, подаренной Обществом поощрения Русскому музею, обратим внимание, что она периодически экспонировалась на выставках. В 1882 году она была показана на Всероссийской художественно-промышленной выставке в Москве. Значительное место она занимала на выставках «Русская анималистическая скульптура XVIII – начала XX века» (1985 г.) и «Художественное наследие семьи Клодтов» (2020 г.) в Русском музее.

Примечания

¹ Дело «Об открытии конкурса между художниками для составления проекта памятника баснописцу Крылову», — РГИА, ф. 789, оп. I, ч. II., 1848, д. 3390. Л. 5.

² В документе он писал: «Платеж денег производить мне из Академии художеств, по надлежащем освидетельствовании работ следующим образом:

При заказе выдать на производство малой модели... 5.000 р. сер.

По утверждении малой модели, выдать на производство большой модели... 10.000 р. сер.

По утверждении большой модели, выдать на отлитие из бронзы и отделку фигуры и пьедестала... 18.000 р. сер. (или 1000 пудов меди и 8000 р. сер.). По отлитии фигуры и пьедестала из бронзы и осмотре их, выдать на каменную работу... 5.000 р. сер.

И по совершенном окончании и постановке всего памятника на место выдать остальные 3000 р, сер.

Всю работу, с постановкою памятника на указанном месте, обязуюсь исполнить в три с половиною года». РГИА, ф. 789, оп. I, ч. II., 1848, д. 3390. Л. 57.

³ Там же. Л. 56.

⁴ В книге об А. А. Агине автор указывает, что эскизы барельефов для памятника И. А. Крылову — «последняя большая работа», даты не дает, — см.: Курбатов В. Я. А. А. Агин. — Л., 1979. — С. 41.

⁵ Острогорский В. Дедушка Крылов и его памятник. — СПб., 1894. — С. 13.

⁶ «Отечественные записки». — СПб., 1850. — Т. 73. — С. 92; «Северная пчела», 1850, № 230. — С. 919.

⁷ Дело «Об открытии конкурса между художниками для составления проекта памятника баснописцу Крылову», — РГИА, ф. 789, оп. I, ч. II., 1848, д. 3390. Л. 62.



**ВЫСТАВКА ПОРТРЕТОВ РУССКИХ ДЕЯТЕЛЕЙ XVI–XIX ВВ.,
ОРГАНИЗОВАННАЯ ОБЩЕСТВОМ ПООЩРЕНИЯ ХУДОЖНИКОВ
В 1870 Г. ЗАГАДКИ И НОВЫЕ ФАКТЫ**

В этом году отмечается 350 лет со дня рождения Петра Великого, а 150 лет назад по поводу 200-летия Петра I были изданы альбомы гравюр с изображениями Петра, его сподвижников и выдающихся русских деятелей. Альбомы выпускались в 1870–1872 гг., руководил изданием художник и фотограф А. М. Лушев. Фотографии были сделаны им на Исторической выставке портретов известных лиц XVI–XIX вв., организованной Обществом поощрения художников в 1870 г. в доме Министерства внутренних дел на Театральной улице. Историческая выставка стала заметным событием и предвосхитила знаменитую Таврическую выставку, собрав около 900 произведений, многие из которых экспонировались в 1905 г. в Таврическом дворце. Организаторами стали искусствоведы, историки и знатоки генеалогии князь А. Б. Лобанов-Ростовский, П. Н. Петров, А. А. Васильчиков. Выставка работала с 1 марта по 15 августа, ее посетили все представители Царского Дома, к открытию был составлен каталог, а по окончании выпущен первый альбом гравированных портретов.

Во время выставки произошел интересный случай, связанный с атрибуцией. О нем рассказывалось в серии статей «Артемий Волынский. Судьба и легенда». Это исследование посвящено предку автора Артемию Петровичу Волынскому, кабинет-министру Анны Иоанновны, казненному в 1740 г. по обвинению в заговоре. На сегодняшний день известен лишь один официально признанный портрет Волынского работы Георга Гзелля, хотя до 1917 их было известно несколько. В альбомах 1870–1872 гг. представлен один из них, однако в каталоге выставки он не значится. Почему это произошло, сообщал историк Д. А. Корсаков в своем монументальном труде «Артемий Петрович Волынский», опубликованном в 1876–1877 гг. в издании «Древняя и Новая Россия»: *«Теперь несколько слов о портрете А. П. Волынского. Этот портрет принадлежит г. Трегубову и был им доставлен на историческую выставку портретов, устроенную в 1870 году, в Петербурге, Обществом Поощрения Художников, под именем портрета П. И. Ягужинского. По ближайшем рассмотрении портрета распорядителями выставки, оказалось, что на портрете изображен не Ягужинский, а Волынский, но так как каталог был уже отпечатан, то сделанную в нем ошибку пришлось оставить без исправления. Составитель каталога, почтенный исследователь русской старины П. Н. Петров, сообщил редакции "Древней и Новой России", по его просьбе, основания, по которым портрет, доставленный г. Трегубовым, изображает, несомненно, Волынского. Главнейшие из этих оснований суть следующие: На портрете представ-*

лен довольно красивый мужчина средних лет, в бархатном кафтане, сидящий у стола, на котором лежат разные бумаги и между ними развернутое письмо с сохранившимся на половину адресом: "Нашему... министру на конгрессе в Немирове... ынскому". В 1737 году, на Немировском конгрессе... русскими министрами были: Волынский, Шафиров и Неплюев, Ягужинский же умер в начале 1736 года. На выставке 1870 года находились прекрасно сохранившиеся и вполне достоверные экземпляры портретов Шафирова и Неплюева, несколько не схожие с неизвестным, доставленным г. Трегубовым под именем Ягужинского, фамилия которого никогда и нигде не писалась "Ягужынский"».

С тех пор этот портрет иллюстрировал все биографии Волынского, а на Таврической выставке был представлен с парным портретом Александры Львовны Волынской, урожденной Нарышкиной — Артемий Петрович был женат на двоюродной сестре Петра I. В 1905 г. портреты предоставила Дягилеву дочь Трегубова, Е. А. Эрнст, в 1911 г., Н. Н. Врангель упоминал, что портреты приобрел светлейший князь М. К. Горчаков. В 1917 г. портреты в описях конфискации значились под теми же названиями, после хранились в ГМФ, далее в запасниках Эрмитажа, откуда в 1931 г. были переданы в ГТГ. В период 1952–1984 гг. в каталогах значится: «*Портрет Артемия Петровича Волынского. Неизвестный художник первой половины XVIII века. Дата написания картины: неизвестна*». Однако в 1998 г. в Каталоге собрания ГТГ указано: «*Портрет неизвестного с камергерским ключом. 1740-е. Генрих Хойзер (?)...1740-е. Портрет жены "неизвестного с камергерским ключом"...* Парный к портрету"»... В каталоге Таврической выставки, изданном в 2017 г. поясняется: «*в издании Каталог ГТГ 1984 опубликован как портрет Волынского работы неизвестного художника. Л. А. Маркиной эта иконография была отведена и предложено авторство Генриха Хойзера (?)*»... «*на обороте холста до дублирования находилась неразборчивая подпись и дата: 1743*». Генрих Хойзер работал в России в 1743–1748 гг., в то время Волынского уже не было в живых, его жена скончалась в 1730, поэтому Хойзер, не мог писать чету Волынских с натуры. Артемий Петрович имел чин обер-егермейстера и не был камергером. После изменения атрибуции делались попытки установить имена изображенных, по иконографическому предположению Т. Г. Дмитриевой на портрете камергер князь Н. А. Долгоруков, который по материнской линии приходился прапрадедом Трегубовым, однако в 1743 г. он имел от роду 30 лет. На портрете же мужчина много старше, что соответствует возрасту Волынского, который погиб в 51 год.

Поскольку проблема атрибуции связана с генеалогией и провенансом, пришлось обратиться к документам XVIII–XIX вв. архивов Эрмитажа, РГАДА, РГИА, ЦГИА, что позволило восстановить цепочку владельцев усадьбы Сафоново, где хранились портреты, а также их родственников связей, но ни одна из фамилий не пересекалась ни с Волынскими, ни с Ягу-

жинскими. Доказательством того, что на портрете Волынский являются свидетельство Корсакова и атрибуция Петрова, странно, что после 1917 г. искусствоведы не обнаружили текста, который прочитали в 1870. Портреты хранятся в фондах ГТГ и не находятся в постоянной экспозиции, после ознакомления с подлинниками предположение подтвердилось — текст письма на картине практически утрачен. Государственной Третьяковской галереей были предоставлены цифровые изображения портретов в высоком разрешении. Видимым осталось только одно слово из процитированной Корсаковым фразы — в 1870 на портрете было различимо: «*Нашему... министру на конгрессе в Немирове... ынскому*». Сегодня читается лишь слово «нашему», что подтверждает слова Корсакова, как и информацию, что в письме есть часть фамилии Волынского — за изгибом изображенного листа видна прописная «ы» и буквы окончания фамилии. Для поиска первоисточника в фондах АВПРИ был просмотрен ряд документов Немировского конгресса 1737 г., возможно, образцом для создания текста на портрете мог послужить один из документов этого собрания.

На Исторической выставке портретов 1870 г. был также представлен автопортрет живописца Андрея Матвеевича Матвеева, но в альбоме гравюр художник указан как Андрей Меркурьевич. Имя Матвеева всегда вызывало споры, как и его происхождение, пытался разгадать эту тайну и один из организаторов выставки П. Н. Петров. В нашем исследовании рассказ идет не только о Волынском, но и о его конфидентах, входивших в кружок кабинет-министра, выдающихся людей эпохи, чьи портреты экспонировались на выставке 1870 г. Многие из них были пенсионерами Петра I, получившими образование в Европе. В новых статьях рассказывается о переводе мистического трактата Фомы Кемпийского, сделанного конфидентом Волынского А. Ф. Хрущовым в годы его учебы в Амстердаме. Там же в 1716–1727 гг. учился и Андрей Матвеев. В рукописи одного из списков перевода Хрущова указано имя переписчика — это и есть настоящее имя художника, о котором давно спорят искусствоведы. На первых страницах манускрипта значится: «*Утешение духовное или книга Следования Иисуса Христа. Переведена с французского на славенский диалект чрез господина Андреа Феодоровича Хрущова... Списано верно с аржинального манускрипта в Амстердаме 1723 году... Сей манускрипт есть первая копия с манускрипта Андрея Феодоровича Хрущова... А писал Андрей Матфеев сын Кобылин, которой в то время учился живописному по указу ея государыни императрицы, которой завсегда сохранен будет на знак ея к себе милости...*». Особенно важно, что рукопись украшена изящными буквицами, нарисованными, несомненно, рукой профессионального художника, можно предположить, что эти графические рисунки выполнены самим Матвеевым.

Таким образом, в процессе работы найдены подтверждения сведениям, впервые опубликованным еще в XIX в. Информация о рукописи перевода Хрущова с упоминанием настоящей фамилии Матвеева встречается

в лингвистических научных трудах, об атрибуции портрета Волынского в исторической монографии. О процессе поиска подробно рассказано в нашей работе, посвященной Волынскому и его конфидентам. Хотя окончательных ответов на многие вопросы пока не найдено, в ходе исследования появились достаточно убедительные гипотезы, изложенные в ряде статей. Историческая выставка 1870 г., организованная Обществом поощрения художников стала уникальным явлением, впервые собрав в таком объеме портреты знаменитых русских деятелей трех столетий. Кроме того, организаторами выставки было сделано немало для изучения и атрибуции лучших образцов отечественной живописи.

Источники

1. Исторический альбом портретов известных лиц XVI–XVIII вв. — СПб, изд. А. М. Лушева, 1870.
2. Каталог выставки русских портретов известных лиц XVI–XVIII вв., устроенной Обществом поощрения художников. Сост. П. Н. Петров. — СПб, тип. А. Траншеля, 1870.
3. Корсаков Д. А. Артемий Петрович Волынский. Биографический очерк. Древняя и Новая Россия, СПб, № 1 1876, № 1, 3, 5, 6, 7, 8, 11 1877.
4. Отчеты о действиях Комитета Общества поощрения художников. — СПб, 1869–1873 гг.
5. Петр I Великий и его деятели. Историч. альбом, сост. худ. А. М. Лушевым. — СПб, 1872.
6. Сафарова Я. Р. Артемий Волынский. Судьба и легенда // Петербургские искусствоведческие тетради №№ 49–51. — СПб, 2018.
7. Сафарова Я. Р. Загадка портретов Волынского // Петербургские искусствоведческие тетради № 55. — СПб, 2019.
8. Сафарова Я. Р. Проблема атрибуции в контексте исторического исследования // Петербургские искусствоведческие тетради № 59. — СПб, 2020.
9. Сафарова Я. Р. Конфиденты. Переводчик Андрей Федорович Хруцов // Петербургские искусствоведческие тетради № 69. — СПб, 2022.
10. Сафарова Я. Р. Загадка одной рукописи. Малоизвестные факты биографии живописца Андрея Матвеева // Петербургские искусствоведческие тетради № 70. — СПб, 2022.



Ф. Ф. ЛЬВОВ НА ПОСТУ ДИРЕКТОРА СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА (1885–1895)

Аннотация: работа посвящена историческому анализу опыта Львова Ф. Ф. на позиции директора Строгановского училища. Отмечается особый подход к модернизации системы управления учебным заведением. Особое внимание уделено новым на тот момент инструментам как подготовке будущих художников и иных специалистов в сфере культуры и искусства.

Ключевые слова: Львов Ф. Ф., Строганов С. Г., Строгановское училище, искусство, музей, мастерская, преподаватель, культура, памятник.

Деятельность Фёдора Фёдоровича Львова на посту директора Строгановского училища заслуживает большого внимания, поскольку за десять лет его неутомимого труда и огромной энергии, училище совершенно изменило свой облик, став одним из лучших в сфере отечественного художественно-промышленного образования. Модернизация художественно-промышленных учебных заведений и открытие при них художественно-промышленных музеев, реализовывались с учетом европейских достижений и были обусловлены острой потребностью общественного культурного прогресса Российской империи в последней четверти XIX века. Новации были направлены на решение, прежде всего, практических задач, выдвинутых требованиями активного развития промышленности, началом серийного производства большого числа потребительских товаров, которые ранее в основном изготавливались либо кустарной промышленностью, либо привозились из-за рубежа.

Фёдор Фёдорович Львов (1819–1895), получив техническое образование, будучи кадровым офицером, состоялся как хороший акварелист. Известно, что он посещал частные уроки Максима Никифоровича Воробьева, который с 1823 года был профессором пейзажного класса Академии художеств.

В 1847 году Львов стал «почетным вольным общинником Академии» за «составление в бытность на Кавказе прекрасного собрания тамошних видов»¹. А уже в 1859–1865 годы он занимал ответственную должность конференц-секретаря Академии художеств.

И. Крамской, учившийся в то время в Академии художеств, писал о нем в своих воспоминаниях «...точно радиусы из любой точки окружности идут к одному центру, так и здесь, чего бы ни коснулось, разрешить это может все тот же всемогущий конференц-секретарь. Справедливость требует сказать, что, несмотря на постоянные столкновения, никто из нас не имел повода серьезно жаловаться на него»².

В 1857 году под патронат Общества поощрения художников была переведена Рисовальная школа для вольноприходящих, а ее попечителем становится Ф. Ф. Львов. После ознакомительной поездки в 1859 году, он отмечал,

что методические принципы работы, вверенной ему школы «мало разнятся» от принятых в художественно-промышленных школах Запада³. Результатом изучения европейского опыта стало двукратное снижение платы за обучение в школе и пополнение учебного фонда новыми оригиналами и образцами.

Но прогрессивные преобразования проходили в сложной идейной борьбе со старой профессурой, о чем вспоминал Крамской: «Правда, был какой-то ропот, но... где-то там, в высших сферах, так сказать, между профессорами... какая-то борьба либерального движения против осевших и неподвижных профессорских привычек: профессора и были, главным образом, недовольны»⁴. В итоге в 1865 году Ф. Ф. Львову пришлось уйти из Академии художеств «согласно прошению по расстроенному здоровью»⁵.

Однако работа и реформы, проводимые в период руководства Рисовальной школой, находившейся в ведении Министерства финансов, оказались востребованы в Москве, где в 1825 году графом С. Г. Строгановым была основана Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, а в 1860 году преобразованная в Строгановское училище технического рисования.

В 1885 году Ф. Ф. Львов был назначен на пост директора Строгановского училища. При Львове началось обновление училища, были изменены методы преподавания, с целью приближения учащихся к изучению реальных вещей, а не только образцов эстампов-оригиналов. В системе преподавания, вернулись к изучению орнамента как первоосновы прикладного искусства. Главной задачей стало совершенствование учеников в области изучения национального орнамента. Для решения профессиональных задач в училище были приглашены новые преподаватели, среди них архитекторы, что в дальнейшем способствовало органической связи Строгановского училища с архитектурой страны.

Ф. Ф. Львов серьезно интересовался европейской системой художественно-промышленного образования, которая, следуя рекомендациям Г. Земпера, опубликованным в работе «Наука, промышленность и искусство» (1852), основывалась на тесном соединении художественно-промышленных учебных заведений с музейными собраниями, в которые входили бы произведения искусства, представляющие различные отрасли производства и ремесел⁶.

В связи с таким подходом и начинают проводиться глубокие преобразования в области организации учебного процесса, с целью приближения обучения будущих художников к производству. Н. Н. Соболев, будучи учащимся в те года, писал: «В первом отделении мы начинали с фигурного отделения, рисовали с гипсовых моделей... Во 2-м отделении... изучался определенный ассортимент орнамента, очень крупного размера, а также вазы... Эта система обучения планами должна была помочь нам, если приходилось потом работать в литографии или на мануфактурной фабрике, где рисунки раскладывали на камни и вазы»⁷.

Система учебного процесса имела строгую последовательность, поэтапное усложнение учебных задач, постепенное овладение карандашом, разведенной тушью, кистью, акварелью.

С четвертого года обучения вводилась специализация по мастерским. Вводились новые предметы, обусловленные серьезными требованиями бурно развивающейся художественной промышленности. Среди них технический рисунок, черчение, теория теней и перспектива, изучение материалов, каллиграфию и другие. Таким образом, на всех этапах подготовки, учащихся готовили к производственной деятельности.

Большое внимание Ф. Ф. Львов уделял формированию нового коллектива преподавателей училища как из числа приглашенных архитекторов, художников, мастеров, так и из числа собственных учеников. Среди приглашенных преподавателей был Константин Тихонович Манков, работавший на фарфоровой фабрике Гарднера в Вербилках. Для преподавания рисунка был привлечен академик Фёдор Иванович Ясновский, замечательный пейзажист, имеющий свой метод преподавания рисунка. Ему помогал Олег Фёдорович Оленев, работавший на московских фабриках Овчинникова и Хлебникова. Занятия по акварели вел академик М. В. Васильев, на которых изучали рисование цветов в различных вариациях.

В 1888 году был приглашен художник В. Д. Сухов (однофамилец Д. П. Сухова), выпускник архитектурного факультета МУЖВЗ, для преподавания академического рисунка. Ф. Ф. Львов стремился поставить в училище глубокое научное изучение истории стилей, чтобы избежать непрофессионального, поверхностного подхода в их использовании. Для решения этих задач на преподавательскую работу был приглашен известный орнаменталист и знаток русского искусства, работавший в Ярославле и Ростове, создатель коллекции помпейских орнаментов Сергей Устинович Соловьев.

В этот период времени, впервые вводятся заграничные командировки для молодых преподавателей, что также способствовало росту профессионального мастерства педагогов училища.

Большую роль в дальнейшем развитии учебной жизни училища имело утверждение в 1892 году нового Устава, в котором нашло отражение введение целого ряда новых художественных и теоретических предметов. В Уставе училища ставилась задача организовать систему обучения, всецело направленную на подготовку художников-прикладников для промышленности. Для выполнения данной задачи особая роль отводилась расширению и открытию новых мастерских: Ткацкой, Набивной, Лепной и Гончарной.

Ф. Ф. Львов уделяет исключительно большое внимание работе и развитию мастерских. К началу работы на посту директора, в Строгановском училище было всего две мастерские, находившиеся в разных местах Москвы и работающие при Художественно-промышленном музее, который был открыт в 1864 году. Это керамическая и литографическая мастерские. Училище остро нуждалось в новых помещениях для своего развития. Трудно

переоценить роль Ф. Ф. Львова, который сумел добиться от Министерства Торговли и промышленности и властей Москвы передачи старых клиник Московского университета на улице Рождественка под помещение Строгановского Центрального училища технического рисования с художественно-промышленным музеем⁸. В результате серьезной архитектурной перестройки под руководством архитектора С. У. Соловьева Строгановское училище переезжает в 1892 году в новое здание, где теперь размещаются музей, библиотека и мастерские.

Организация учебного процесса и распределение учебного времени строилось по принципу: чем старше курс, тем больше времени отводилось на работу в мастерских. Так если в 1 классе из 33 часов в неделю, 15 отводилось на теорию, а 18 на практику, то в 5 классе из 44 часов в неделю, 4 отводилось на теорию, а 40 на практику⁹.

Особого внимания заслуживает работа керамической мастерской под руководством М. В. Васильева и мастера из Гжели Г. В. Монахова. Строгановское училище, благодаря работе этой мастерской, стало одним из художественных центров введения в Москве архитектурной керамики. Большая работа велась по изучению декоративной майолики, изучалась глазурь с металлическим отблеском.

Успех работы мастерских, Строгановское училище блестяще продемонстрировало на Нижегородской выставке 1896 году. Среди экспонатов училищем были представлены более 70 гончарных изделий, а также два двухэтажных изразцовых камина.¹⁰ Выставочная комиссия экспертов предложила присудить «выдающуюся награду» академику М. В. Васильеву или вообще заведующему Гончарной мастерской¹¹, а само училище было награждено дипломом 1-й степени. Но этот триумф деятельности училища был посмертным признанием деятельности Ф. Ф. Львова на посту директора Строгановского училища.

Переезд музея в 1892 г. в новое здание училища, где ему была отведена половина первого этажа — 10 залов, сыграл значительную роль в подготовке учащихся к производственной работе. Экспонаты музея раньше представляли около ¼ сокровищ и помещались в доходном доме Строгановского училища. В новом здании музея, наконец, были выставлены западноевропейские экспонаты, приобретенные для музея Д. В. Григоровичем. Он был приглашен для разбора и составления новой экспозиции, главная цель которой преследовала цель перейти от изучения эстампов к освоению конкретных вещей, с тем чтобы учащиеся могли изучать предметы в материале. Теперь ученики не просто посещали музей, но и занимались здесь рисованием, черчением и детальным ознакомлением с художественной формой предметов, технологией изготовления изделий прикладного искусства. Активно стал внедряться метод «архитектурных обмеров» и близкое знакомство с особенностями того или иного художественного производства.

Особое место в преподавании художественных дисциплин занимало преподавание национального искусства. Училище считало своей обязанностью «направлять художественный инстинкт учеников на искание и разработку своеобразной красоты в национальном русском искусстве». ¹²

При Ф. Ф. Львове библиотека училища заняла особое место в учебном процессе. В 1889 году был напечатан полный каталог всех изданий, находящихся в библиотеке. ¹³ Начиная с 1887 года, Строгановское училище издало 7 выпусков (по 20 листов в каждом) альбомного формата с таблицами рисунков, под названием «Мотивы орнаментов, снятые со старинных русских произведений». Некоторые изданные выпуски передавались в дар музейным библиотекам страны. Так, 5 выпуск, всецело посвященный памятникам старины, хранящимся в Ростовском музее церковных древностей, был подарен музею в качестве пособия для изучения русского орнамента ¹⁴.

В училище много делается для формирования фонда учебных пособий и наглядных материалов для учеников. В 1889 году было выпущено пособие «Краткие очерки орнаментальных стилей по Оуэну Джонсу, Рассинэ, де Коммону, Пьеро и Шипье и пр.» (перевод Г. Г. Павелко). К очеркам прилагались краткое объяснение архитектурных стилей с рисунками и 12-ти таблицами, написанное С. У. Соловьев. В 1887 году вышел альбом «12 образцов для упражнения в рисовании кистью», составленный старейшим преподавателем училища М. В. Васильевым. Большой помощью для изучения ювелирного мастерства стала книга И. В. Баркова «Существующие приемы производства серебряного дела», изданная в 1893 году.

В период летних учебных практик учащихся стала проводиться большая работа по «изысканию» и зарисовкам старых русских образцов имела большое воспитательное значение для учащихся. Она развивала в них, с одной стороны, историко-художественный подход к произведениям прикладного искусства, с другой — укрепляла патриотические чувства. Благодаря посещению старых русских городов и знакомству с памятниками культуры в них, учащиеся делали зарисовки, которые в дальнейшем использовались ими в творческих и учебных заданиях.

Демократические веяния эпохи и живой отклик на них Ф. Ф. Львова нашли свое отражение в новом подходе к так называемым «женским классам». Достижением стало то, что девушкам, получившим образование в Строгановском училище, давали по Уставу, те же дипломы, звания и права, что и ученикам мужского пола.

В годы руководства училищем Ф. Ф. Львова были организованы при училище бесплатные Вечерние классы, собиравшие обычно несколько сот человек. Классы предназначались для широких кругов населения, желавших получать знания и навыки в области пластических искусств. О своих занятиях рисунком в вечерних классах вспоминает П. П. Кончаловский. «В эти годы я написал несколько портретов, в том числе учителя математики Минина и портрет брата, на воздухе» ¹⁵.

Последняя четверть XIX века стало временем значительного численного роста состава учащихся. К 1890 году в училище ежегодно обучалось 200 учеников, 31 ученица и 79 любителей рисования (вольных слушателей), причем большая часть среди них были выходцами из рабочего сословия. Посетителей воскресных классов росло ежегодно росло и насчитывало 317 человек, а обучающихся в вечерних классах удвоилось с момента их открытия в 1889 году и насчитывало 233 ученика.¹⁶

Таким образом, период деятельности Ф. Ф. Львова на посту директора Строгановского училища с полным основанием можно назвать периодом глубокой перестройки и дальнейшего развития всех сторон жизни училища, периодом фундаментального укрепления его материальной базы. Реформы в организации системы преподавания Строгановского училища позволили ему стать ведущим художественно-промышленного учебным заведением России, оказав большое влияние на изучение национального декоративно-прикладного искусства и мощного развития отечественной художественной промышленности.

Примечания

¹ РГАЛИ, Ф.677, Оп.1. Ед. хр. 5197.

² Иван Николаевич Крамской: Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи — СПб.: Изд. А. Суворина, 1888. — С. 610.

³ Боровская Е. А. Санкт-Петербургская рисовальная школа для вольноприходящих учеников и ее роль в развитии русского искусства. Опыт историко-художественной реконструкции (1839–1917).: автореферат дис. докт. иск. — М., 2012. — С. 28.

⁴ Иван Николаевич Крамской, указ. соч. С. 612.

⁵ РГАЛИ, Ф.677, Оп.1. Ед. хр. 5197, Л. 24.

⁶ Земпер Г. Практическая эстетика. — М., 1970.

⁷ Шульгина Е. Н., Пронина И. А. История Строгановского училища. 1825–1918. — М., 2002. — С. 101.

⁸ Министерство финансов. Департамент торговли и мануфактур. Отделение 1. Стол 1. Положение о Строгановском училище технического рисования в Москве и состоящем при нем художественно-промышленном музее. — СПб, 1891.

⁹ Гартвиг А. Семидесятипятое Строгановского училища. — М., 1901. — Ч. 1. — С. 476.

¹⁰ РГАЛИ, Ф. 677, Оп. 1, Ед. хр. 23.

¹¹ Успехи русской промышленности по обзорам экспертных комиссий. — СПб, 1897 (Всероссийская промышленная и художественная выставка 1896 г. в Нижнем Новгороде), С. 142.

¹² Сборник композиций учащихся в Строгановском училище. — Вып. 1. — М., 1900.

¹³ Каталог книг и художественных изданий библиотеки художественно-промышленного музея Строгановского училища. — М., 1889. — 59 с.

¹⁴ РГАЛИ, Ф. 677, Оп. 1. Ед. хр. 5197, Л. 128.

¹⁵ Мастера изобразительного искусства. — М., 1951. — С. 76.

¹⁶ Министерство финансов. Департамент торговли и мануфактур. Отделение 1. Стол 1. Положение о Строгановском училище технического рисования в Москве и состоящем при нем художественно-промышленном музее. — СПб, 1891. — С. 32.

Источники

1. Боровская Е. А. Санкт-Петербургская рисовальная школа для вольноприходящих учеников и ее роль в развитии русского искусства. Опыт историко-художественной реконструкции (1839–1917).: автореферат дис. докт. иск. — М., 2012. — С. 28.
2. Гартвиг А. Семидесятипятилетие Строгановского училища. — М., 1901. — Ч. 1. — С. 476.
3. Земпер Г. Практическая эстетика. — М., 1970.
4. Каталог книг и художественных изданий библиотеки художественно-промышленного музея Строгановского училища. — М., 1889. — 59 с.
5. Иван Николаевич Крамской: Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. — СПб.: Изд. А. Суворина, 1888. — С. 610.
6. Мастера изобразительного искусства. — М., 1951. — С. 76.
7. Министерство финансов. Департамент торговли и мануфактур. Отделение 1. Стол 1. Положение о Строгановском училище технического рисования в Москве и состоящем при нем художественно-промышленном музее. — СПб, 1891. — С. 32.
8. РГАЛИ, Ф. 677, Оп. 1. Ед. хр. 5197, Л. 128
9. Сборник композиций учащихся в Строгановском училище. — Вып. 1. — М., 1900.
10. Успехи русской промышленности по обзорам экспертных комиссий. — СПб, 1897 (Всероссийская промышленная и художественная выставка 1896 г. в Нижнем Новгороде). — С. 142.
11. Шульгина Е. Н., Пронина И. А. История Строгановского училища. 1825–1918. — М., 2002. — С. 101.



**ВЫПУСКНИЦА РИСОВАЛЬНОЙ ШКОЛЫ ИОПХ
«РЕРИХОВСКОГО» ПЕРИОДА
ЕВГЕНИЯ ВАСИЛЬЕВНА СОСНИНА-ПУЦИЛЛО**

Яркой страницей в истории Рисовальной Школы Императорского Общества Поощрения художеств — старейшего учебного заведения художественно-промышленного направления — стала творческая деятельность талантливых учениц так называемого «рериховского» периода.

О ранних произведениях некоторых из них мы знаем из «Сборников работ учащихся Школы», выпуск которых был возобновлен при Н. К. Рерихе в 1910 г. Исследователь истории Школы Е. А. Боровская в своих трудах отмечала: «В опубликованных Школой в 1910–1914 годах "Сборниках" ученических работ именно *ученицам* принадлежат, пожалуй, наиболее зрелые. Особенно это относится к ученицам классов И. Я. Билибина и В. А. Щуко»¹.

Женщины-художницы составляли значительную часть общего числа учеников Школы. Стоит добавить, что в начале XX века процент занятости женщин возрастал во всех сферах деятельности общества. В октябре 1911 г. в «Петербургской газете» поднимался вопрос: «Что делать с избытком женщин?». Н. К. Рерих, давая интервью, уточнял: «Что касается того, проявляют ли женщины дарование в области художеств, то несомненно, что среди моих учениц есть очень много способных. В композициях, в керамике, в живописи по стеклу и в разных других производствах — они хорошо успевают. Доказательством их способности служит то, что они поступают от нас в Академию художеств <...>, кроме того, по окончании рисовальной школы, они идут в преподаватели, работают на заводах, исполняют чертежи и т. д. Существует мнение, что женщина слаба в области творчества. Не знаю, насколько это справедливо. Могу лишь удостоверить, что у меня в школе идут обсуждения эскизов и среди них половина женских. Значит, они отличаются и композиторскими способностями»².

Одной из талантливых и успешных учениц тех лет была Евгения Васильевна Соснина, поступившая в Школу в 1908 г. Ее достижения отмечались похвалами, наградами, денежными премиями. В протоколах педагогического совета неоднократно встречается фамилия Сосниной. Работы ее представлялись на отчетных ученических выставках, открытых в те годы для посетителей и прессы (деятельность Общества и Рисовальной школы широко освещала в периодической печати); приобретались Кабинетом Его Императорского Величества (далее Каб. Е. И. В.). Несколько слов скажем об этих конкурсах. С 1911 года Школа проводила «конкурсы на создание проектов серебряной настольной вещи в виде кубка, братины или енды» — подарочных изделий — для Каб. Е. И. В. Изделия планировались для призов в конских состяза-

ниях, в гонках автомобилей или яхт, а также соревнованиях стрелков. Предлагалось использовать в композициях символику и мотивы мероприятия.

Все успехи и достижения учащихся фиксировались в «Карточке учащегося Школы». Эти карточки сегодня составляют один из фондов Санкт-Петербургского Центрального государственного исторического архива (ЦГИА). Сохранилась и карточка Е. В. Сосниной³. Благодаря архивным материалам нам стало известно, что в мае 1912 г. ей была назначена похвала за вышивание и IV поощрительный приз за сочинение рисунка в размере 40 рублей.

В мае 1913 г. ученица Соснина получила похвалу за реставрацию гобелена. Работа выполнялась в ткацко-рукодельной мастерской под руководством А. Э. Линдеман. В эти годы мастерская, пользовавшаяся большой популярностью у женщин-художниц, была реконструирована. «После выполнения под началом Линдеман, имевшей опыт работы такого плана на Западе, весьма сложного и ответственного заказа — реставрация "старинных гобеленовых ковров, великолепного рисунка времен Петра Великого, находившихся в петергофских императорских дворцах", — и получения Школой субсидии, <...> были закуплены в Швеции новые станки... Помимо гобелено-ткацких работ, мастерская выполняла и шитье, в том числе для церковных нужд»⁴. Весь период обучения Соснина посещала эту мастерскую.

Также в мае 1913 г. она стала обладательницей малой серебряной медали «за фарфор» — чашку, которая была «приобретена за 10 р.». В декабре 1913 г. ее достижения в работе с фарфором отмечены похвалой. В это же время были подведены итоги конкурса на выполнения эскиза братины для приза конских соревнований по заказу Каб. Е. И. В. Проект Сосниной был отмечен III премией и вознаграждением в размере 100 рублей. К сожалению, рисунком братины Е. Сосниной мы не располагаем, но представить какого уровня работы выполняли ученицы мы можем по работам, воспроизведенным в «Сборниках работ учащихся Школы». Это, например, рисунки «Братина» учениц А. Разумовской⁵ и А. Леонтьевой⁶ (Сборник 1912 г. Вып. 3, ч. 1, лл. 2, 3).

Из трудов исследователя истории фирмы К. Фаберже и творчества художников Императорского Общества поощрения художеств, работавших для Кабинета Его Величества в период, — В. В. Скурлова — нам известно, что в Школу поступали заказы от Камеральной части Каб. Е. И. В. на проекты ювелирных изделий. Среди учениц, которым был выплачен гонорар за эскизы брошей в декабре 1912 г., фигурирует имя Евгении Васильевны Сосниной: ею было выполнено 5 проектов, которые приобрели за 25 рублей. Так же разработкой брошей занимались ученицы А. Я. Брускетти, В. Н. Вознесенская, М. Е. Солнцева. Счет в Кабинет подписал директор Школы Н. Рерих⁷.

В мае 1914 г. ученица Соснина стала обладательницей малой серебряной медали за сочинение рисунка и большой медали за фарфор. Запись

в карточке учащегося «чернильница приобретена за 35 р.» дает нам основание предполагать, что награда была вручена за выполнение «Чернильницы», выполненной в мастерской «керамики и живописи по фарфору и фаянсу».

По результатам следующего учебного года, в мае 1915 г. ее наградили большой серебряной медалью за сочинение рисунка и малой — за рукодельно-ткацкие изделия. Наряду с этим она получила право на аттестат по VII классу и поездку по России. В журнале «Новое время» сообщалось: «Художественное образование в школе Общества закончили с полным аттестатом 8 лиц (большие медали по специальным классам): Попова, Воронеж, Соснина <...> Получили командировки (выдано по 250 руб.) по России: <...> Мильева и Дюшен — в Архангельскую и Вологодскую губернии, Соснина — в Подмосквовные имения...»⁸. Решение о награждении ее поездкой было принято на основании 32 голосов педагогического состава Школы, который составляли известные мастера (многие уже на тот момент с мировым именем): И. Я. Билибин, В. И. Зарубин, В. В. Матэ, И. В. Навозов, А. А. Рылов, Н. С. Самокиш, Я. Ф. Ционглинский, С. В. Чехонин, В. А. Щуко и др. Некоторые из них были профессорами Академии художеств. Большинство педагогов входило в объединение «Мир искусства».

Несмотря на то, что за период обучения ученице Сосниной было вручено пять серебряных медалей (2 большие и 3 малые) мы, к сожалению, располагаем лишь одной ученической работой художницы (и вообще одной на сегодняшний день). Это эскиз Миски, выполненный в старшем классе композиции преподавателя В. А. Щуко. Художница предложила изделие на трех ножках, решенных в виде листьев, украшенное рельефными букетами из цветов, листьев и фруктов с двух сторон; декор на крышке — с четырех. Завершение крышки она видела в виде виноградной грозди. Рисунок «Миска» был воспроизведен в «Сборнике работ учащихся Школы» (1912 г. Вып. 3, ч. 1, л. 7).

В конце 1910-х годов Е. В. Соснина вышла замуж за скульптора Льва Пуцилло⁹ и взяла двойную фамилию. Они вместе учились в Школе ИОПХ, посещали мастерскую керамики и живописи по фарфору, которую возглавляла Эмилия Николаевна Досс, «бывшая ученица Школы, с 1908 г. руководившая классом живописи по фарфору. Оборудование мастерской позволяло готовить глиняную массу для керамики и массу для фарфора, обтачивать на станках формы для посуды, изготавливать посуду, а также лепные фигурки, раскрашенные и покрытые глазурью»¹⁰. Известны работы Л. Пуцилло, выполненные в этой мастерской: «Старая цыганка», «Пьеро», «Арлекин», «Колумбина» и др. Статуэтка «Арлекин» была приобретена Комитетом в Музей ОПХ за 35 рублей. Ученик Пуцилло также, как и Евгения Соснина, в 1914 г. был награжден большой серебряной медалью за фарфор.

Продолжая разговор о художниках надо, конечно, сказать, что события 1917 года внесли серьезные коррективы в их жизнь. Кардинально изменилась ситуация в стране. Семья распалась. Лев Пуцилло уехал в Среднюю Азию,

затем вернулся в Ленинград и работал в Ленизо. В начале 1930-х гг. совместно с К. Митлинником, выполнившим отливку горельефа, он стал автором надгробного памятника на могиле известного циркового артиста В. Ж. Труцци¹¹ на Никольском кладбище¹². В 1938 года Л. В. Пуцилло был обвинен в антисоветской агитации и арестован.

А Евгения Соснина-Пуцилло в начале 1920-х гг. уехала в Рыбинск. Здесь уточним, что родилась она 16 декабря 1884 г. в Кронштадте. Отец ее, Василий Николаевич Соснин, был родом из города Рыбинска Ярославской губернии. Учился в Санкт-Петербургской медико-хирургической академии, а после завершения учебы состоял младшим ординатором Кронштадтского военно-морского госпиталя¹³. В конце 1880-х он вернулся в Рыбинск и детство будущей художницы прошло в городе на Волге. В 1901 г. она окончила Рыбинскую женскую Мариинскую гимназию с золотой медалью, а в 1903 г. — восьмой дополнительный класс этой же гимназии со званием домашней наставницы. Несколько лет Е. В. Соснина жила в Швейцарии и училась в Женевском университете — в одном из ведущих в Европе ориентированном на естествознание и медицину. Вероятно, в семье предполагал, что она пойдет по стопам отца. Но талант к рисованию и желание реализоваться в творческом направлении привели ее в Школу Рериха.

В советское время Е. В. Соснина-Пуцилло работала в Рыбинском художественно-историческом (с 1927 — окружном краеведческом) музее. По ее инициативе в 1925 г. при музее был создан отдел народно-прикладного искусства, в основу которого легла коллекция, конфискованная у ее семьи — известной в Рыбинске семьи Сосниных¹⁴. Среди экспонатов оказались: старинное зеркало XVII в.; стеклянная посуда (штофы, вазы, бокалы, кувшины XVIII – начала XIX в.); образцы тканей (не исключено, что некоторые выполнены художницей во время обучения в Школе ИОПХ в рукодельно-ткацкой мастерской) и др. предметы.

В 1926 г. в музее была организована «Выставка русских портретов», на которой экспонировались картины, поступившие из дворянских усадеб и купеческих особняков Ярославской губернии в начале 1920-х гг.¹⁵ Немалая заслуга в подготовке этой выставки принадлежит Е. В. Соснина-Пуцилло. Интересно добавить, что в 2000 г. в рамках Всероссийского проекта «Золотая карта России» в залах Третьяковской галереи прошла выставка живописи из собрания Рыбинского музея заповедника. Основу выставки составил дворянский и купеческий портрет XVIII–XIX века, то есть те картины, которые экспонировались в 1926 г. на выставке, подготовленной художницей. В результате переписки с сотрудниками Рыбинского историко-художественного и архитектурного музея-заповедника (директор С. Д. Черкалин), стало понятно, что Е. В. Соснина-Пуцилло «внесла большой вклад в изучение и первоначальное формирование художественной части фондов музея»¹⁶.

Дальнейшая деятельность художницы связана как с научной работой в музее, так и с деятельностью Рыбинского научного общества (далее РНО), возникшего в 1909 году как отделение Ярославского естественно-исторического общества. В советское время деятельность РНО была ориентирована на краеведение. Члены его выступали за сохранение культурного наследия России, против закрытия церквей. В городе ежегодно проводились краеведческие съезды¹⁷, где поднимались вопросы, волнующие научных работников, например, сохранение и изучение Рыбинского некрополя. Е. В. Соснина-Пуцилло, входила в историко-филологическое отделение, которым руководил А. А. Золотарев¹⁸, и занималась описанием памятников на Георгиевском кладбище — старейшем некрополе города Рыбинска. Она списывала надписи, фиксировала формы памятников. Художницей зарисовано около 3000 единиц образцов художественного литья и деревянной резьбы¹⁹.

Известно, что она проделала большую работу, разбирая поступивший в музей семейный архив Н. И. Тишина — владельца имения Тихвино-Никольское. Ансамбль усадьбы с господским домом, церковью и парком сложился в XVIII в. В 1927 г. Е. В. Соснина-Пуцилло обратилась в Общество изучения русской усадьбы²⁰. Ей ответил председатель Общества В. В. Згура²¹, который вскоре лично приехал в Рыбинск. Подробно этот вопрос рассмотрен в статьях сотрудника Рыбинского музея Г. Б. Михайловой²². Сегодня Тихвино-Никольское — объект культурного наследия, памятник дворянской усадебной культуры на берегу Волги — продолжает разрушаться.

Также стоит упомянуть усадьбу Михалковых «Петровское» в Рыбинске. По свидетельству автора Г. Б. Михайловой, научный сотрудник музея Е. В. Соснина-Пуцилло неоднократно бывала здесь и была тревогу, так как на ее глазах в доме разрушались росписи первой половины XIX в. Также ее волновала судьбы пятиглавой каменной церкви, возведенной в 1730 г. на территории поместья. Этот объект также не восстанавливается и разрушается.

Продолжая разговор о научной деятельности Е. В. Сосниной-Пуцилло, в частности, по изучению истории русских усадеб и их сохранению, отметим, что сегодня известен ее литературно-исследовательский труд *«Иловна и ее владельцы в начале XIX века»*. Иловна — усадьба графской ветви Мусиных-Пушкиных в Ярославской губернии. Это была образцовая усадьба со своей школой и почтой, театром, библиотекой, хорошо организованными хозяйственными структурами. Хозяева были обладателями большой коллекции произведений искусства. После революции значительная часть художественных ценностей из усадьбы распределялись между различными местными учреждениями и организациями. Часть ценностей передана в 1919–1920 гг. в музей-усадьбу Богисоглеб, также принадлежавшую до 1917 года Мусиным-Пушкиным. После расформирования музея в 1921 г., экспонаты поступили главным образом в краеведческий музей города Ры-

бинска. Эпистолярное наследие бывших хозяев имения легло в основу научной работы Е. В. Сосниной-Пуцилло.

И так, об очерке. Рукопись Е. В. Сосниной-Пуцилло и сегодня хранится в Рыбинском государственном историко-художественном и архитектурном музее-заповеднике. Спустя 70 лет ее труд был опубликован в издании «Мусины-Пушкины» под названием «Иловна и ее обитатели»²³. В предисловии художница сообщила: «Архив, попавший мне в руки, представляет собой фамильные письма графов Мусиных-Пушкиных за период 1806–1829 гг., есть в нем еще несколько рескриптов, аттестатов — всего 947 документов. По наведенным справкам, архив опубликован не был. Большинство писем на французском языке, причем язык настолько красив и легок, что доставляет удовольствие их читать. Попадают и русские письма, написанные характерным языком того времени, языком Карамзина, некоторые с сильны прикусом XVIII века. Старинные люди любили и умели писать, и в этом наше счастье. Получишь из прошлого века письмо, в котором вам обязательно расскажут, какой ужин, сервировка, из какой материи были туалеты модниц, как праздновали Сонюшкины именины, какой был фейерверк, — такое письмо — это уже прямо подарок для нас...»²⁴.

Очерк о быте и нравах России XIX в., об общественных проблемах и вопросах того времени был завершен в конце 1920-х гг. и вскоре объявлен «антисоветской агитацией». В феврале 1930 г. она вместе с другими членами РНО была арестована и приговорена к трем годам ссылки²⁵. По дороге в «Соловки»²⁶ Е. В. Соснина-Пуцилло скончалась. Сохранилось письмо, написанное 10 июля 1931 г. в местечке Исакогорка под Архангельском. В. И. Смирновым²⁷, который находился в ссылке вместе с рыбинцами. Приведем небольшой фрагмент: «Был на печальном кладбище, поросшем карликовой березой. Здесь похоронена в прошлом году Евгения Васильевна Соснина-Пуцилло — научный сотрудник Рыбинского музея. Ее, больную, пересылали осенью на барже куда-то вглубь, на север края, вместе с этапом других, административно высланных. Она умерла здесь, и кто-то ее тут же, на горке, похоронил... Рядом цветут морошка и багульник... Воспеты многие реки. А вот Двину с ее безвестными могилами ссыльных по берегам никто не воспел...»²⁸. Недалеко находилась деревянная однопрестольная церковь Сергия Радонежского, построенная в Исакогорке в 1902 г. Но похоронный обряд не был совершен... В 1930 г. в здании храма размещался магазин.

А что же стало с Иловной? В связи с созданием Рыбинского водохранилища в конце 1930-х гг. все здания и сооружения имения были разрушены, а территория затоплена. Рыбинский художественный музей располагает рисунком «Площадка перед домом графа Мусина-Пушкина в Иловне» (1920-е – 1930-е гг.), выполненным художником Гордеем Лесовиком²⁹. Художник запечатлел фрагмент былого величия русской усадьбы.

Евгения Васильевна Соснина-Пуцилло относится к плеяде талантливых учениц так называемого «риховского» периода Рисовальной школы

ИОПХ. Творчество художниц — выпускниц школы — мало изучено. Проследить жизненный путь многих из них довольно сложно. О ком-то вообще нет сведений. Но, многие из них, несомненно, внесли определенный вклад в развитие русского искусства и культуры, в том числе советского периода. Свою лепту внесла и героиня данного повествования.

Примечания

¹ Боровская Е. А. Женское художественное образование в России. У истоков // Русское искусство. — М.: Благотворительный фонд имени П. М. Третьякова, 2010. — № 2. — С. 125.

² Николай Рерих в русской периодике. 1891–1918. Вып. 4: 1910–1912 / Сост.: О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова; Отв. ред.: А. П. Соболев. — СПб.: Фирма Коста, 2007. — С. 270.

³ ЦГИА. Ф. 588, оп. 1, д. 71, л. 44.

⁴ Боровская Е. А. Рисовальная школа Императорского Общества поощрения художеств. К вершинам профессиональной зрелости. — СПб.: Астерион, 2012. — С. 141–142.

⁵ Разумовская Антонина Васильевна. В школу пришла в 1904 г. До этого — слушатель высших курсов. В 1920-х гг. работала в Гознаке.

⁶ Леонтьева Александра Алексеевна. Дочь генерала. Поступила в Рисовальную школу ИОПХ в 1906 г. Весь период обучения похвалы и награды. В 1911 г. — I премия (125 руб.) проекта братины в конкурсе Каб. Е. И. В. (рисунок воспроизведен: «Сборник работ учащихся Школы» 1912 г. Вып. 3, ч. 1, л. 3).

⁷ См: Скурлов В. В. Художники Императорского Общества поощрения художеств — исполнители проектов подарочных изделий для Кабинета Его Величества. 1911–1914 // Месмахеровские чтения — 2019: Материалы международной научно-практической конференции 21–22 марта 2019. — СПб., 2019. С. — С. 306

⁸ Николай Рерих в русской периодике. 1891–1918. Вып. 5: 1913–1918 / Сост.: О. И. Ешалова, А. П. Соболев, В. Н. Тихонова; Отв. ред.: А. П. Соболев. СПб.: Фирма Коста, 2008. — С. 347.

⁹ Лев Вячеславович Пуцилло (1878–1940?) — скульптор-керамист. Также учился в Академии художеств.

¹⁰ Боровская Е. А. Рисовальная школа Императорского Общества поощрения художеств. К вершинам профессиональной зрелости. — СПб.: Астерион, 2012. — С. 142.

¹¹ Вильямс Жижетович Труцци (1889–1931) — режиссер конно-балетных номеров и пантомимы, наездник, дрессировщик итальянского происхождения.

¹² В 1955 г. прах и памятник были перенесены на Литераторские мостки Волковского кладбища, являющегося музеем-некрополем и входящем в состав Музея городской скульптуры Санкт-Петербурга.

¹³ Морской госпиталь основан в Кронштадте Петром I в 1717 г. Размещался в деревянных зданиях В 1840 г. было освящено новое каменное здание (архитектор немецкого происхождения Э. Х. Анерт (1790–1848)).

¹⁴ Дед художницы по отцовской линии — Николай Александрович Соснин (1824–1905) — был протоиреем Спасо-Преображенского собора города Рыбинска. Двоюродный брат Николай Александрович Невский (1892–1937) — известный филолог, профессор востоковед, переводчик.

¹⁵ Все музеи бывшей Российской Империи были буквально завалены поступающими конфискованными произведениями искусства (и даже не всегда представляющими музейную ценность). Также надо отметить, что в 1925 году в региональные музеи поступили значительные пополнения из музеев Москвы и Ленинграда.

- ¹⁶ Электронное письмо автору статьи из музея от 31.05.2021 на запрос от 29. 05. 2021 г.
- ¹⁷ С 1920 по 1929 г. в Рыбинске было проведено 10 краеведческих съездов. См: Рязанцев Н. П., Салова Ю. Г. Из истории рыбинского научного общества в 1920-е гг. // Материалы XV научной конференции Золотаревские чтения. 6 ноября 2014. — С. 3–19.
- ¹⁸ Алексей Алексеевич Золотарев (1879–1950) — писатель, общественный деятель. С 1918 по 1929 возглавлял работу РНО. В 1930 г. арестован вместе с Е. В. Сосниной-Пуцилло и другими членами общества. Выслан в Архангельский край на 3 года. После ссылки жил в Москве.
- ¹⁹ См: К. П. Градусов. Даль памяти // Электронный ресурс газеты «Рыбинская среда». — Режим доступа (дата обращения 22.04.2021): <https://rybinskayasreda.ru/dal-pamyati/>
- ²⁰ Общество изучения русской усадьбы (ОИРУ) было создано в 1922 г. как объединение краеведов-любителей и профессиональных искусствоведов. Ликвидировано в 1930 г. Возобновило свою деятельность в 1992 г.
- ²¹ Владимир Васильевич Згура (1903–1927) — историк, искусствовед. Основатель и первый председатель Общества изучения русской усадьбы.
- ²² Михайлова Г. Б. Со знанием музейного дела / Угличе поле: историко-краеведческий и литературный журнал. — Углич, 2015. — № 26. — С. 140–143.
- ²³ Мусины-Пушкины. Сост. Т. И. Гулина, Г. В. Раздобурдина, Г. М. Шаманская. — Ярославль: Верхневолжское изд-во, 1996. — 192 с.
- ²⁴. Там же. С. 17.
- ²⁵ Осуждена постановлением особого совещания при коллегии ОГПУ от 23.03.1930 по ст. 58–10 УК РСФСР на 3 года ссылки в северные края. Реабилитирована в соответствии со ст. 1 Указа Президиума ВС СССР от 16.01.1989 г. См: Михайлова Г. Б. Евгения Васильевна Соснина-Пуцилло (16.12.1884–1930) // Не предать забвению: Книга памяти репрессированных в 30–40-е и начале 50-х гг., связанных судьбой с Ярославской обл.: в 9-ти т. Т. 9 / сост. Е. А. Кораблева, Ю. Г. Салова. — Ярославль: ИПК «Индиго», 2015. — С. 7–16.
- ²⁶ Соловецкий лагерь особого назначения — исправительно-трудовой лагерь в СССР, действовавший в 1920-х — 1930-х гг. для изоляции, трудового использования и перевоспитания «особо опасных политических и уголовных преступников».
- ²⁷ Смирнов Василий Иванович — председатель Костромского краеведческого общества, находившийся в ссылке. Письмо хранится в Государственном историческом музее (Москва).
- ²⁸ Романов Д. В. Рыбинск в судьбах замечательных людей. — Рыбинск: Рыбинское подворье, 1997. — С. 69.
- ²⁹ Гордей Лесовик — псевдоним Николая Васильевича Петухова (1895–1943) — уроженца Ярославской губернии, выпускника Художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, художника декоративно-прикладного направления. С 1931 по 1941 сотрудничал с Рыбинским краеведческим музеем.



ВЫПУСКНИК РИСОВАЛЬНОЙ ШКОЛЫ ОБЩЕСТВА ПООЩРЕНИЯ ХУДОЖЕСТВ АЛЕКСАНДР АНДРИЯНОВ

Музей изобразительных искусств Республики Карелия располагается в историческом центре Петрозаводска и впервые открыл свои двери для посетителей в 1960 году. Музейное собрание насчитывает более 16 000 единиц хранения: уникальные памятники древнерусской иконописи XV–XIX веков, шедевры живописи, графики и скульптуры российских и зарубежных художников, предметы народного и декоративно-прикладного искусства, собрание западноевропейского фарфора и керамики. Особое место в коллекции музея занимают произведения карельских художников XX – начала XXI веков и иллюстрации к карело-финскому эпосу «Калевала».

В составе фондов Музея изобразительных искусств Карелии немало произведений выпускников Академии художеств, а также художников, прошедших через школу Общества поощрения художеств. Среди них — Александр Яковлевич Андриянов — знаковая персона для карельского искусства, один из первых карельских профессиональных художников и один из первых педагогов профессионального изобразительного искусства в Карелии.

Впервые сведения о жизни и творчестве художника Андриянова были опубликованы Виктором Иннокентьевичем Плотниковым в 1958 году в статье «Первые профессиональные художники — уроженцы Карелии»¹. В те годы в распоряжении искусствоведа была небольшая коллекция произведений Александра Яковлевича, хранящаяся в Карельском государственном краеведческом музее (ныне — Национальный музей Республики Карелия). В 1960 году в Петрозаводске был основан Музей изобразительных искусств и часть произведений художника перешла в его фонды.

Благодаря усилиям сотрудников художественного музея, а именно Се-рафимы Константиновны Поляковой, возродился интерес к личности Андриянова. В залах музея в 1988 году, к 100-летию со дня рождения художника, была открыта его первая персональная выставка, издан иллюстрированный буклет. С. К. Полякова провела большую исследовательскую работу, изучила документы государственных архивов Петрозаводска и семейного архива Андрияновых. В 1994 году итоги этой большой работы были опубликованы в брошюре «Александр Андриянов, Вениамин Попов — первые профессиональные живописцы Карелии»². Благодаря С. К. Поляковой в фонде научного архива музея было начато формирование дела А. Я. Андриянова³, в котором хранится копия автобиографии художника, содержащая важные сведения о его детстве и юности, а также годах жизни в Петербурге.

В последние годы, продолжив исследование жизни и творчества Александра Яковлевича, нам удалось ознакомиться с делом учащегося Императорской Академии художеств Андриянова, хранящимся в Российском

государственном историческом архиве⁴, документами Национального архива Республики Карелия, связанными с его трудовой деятельностью, а также расширить список сохранившихся произведений художника, хранящихся в российских музеях и частных коллекциях.

В данной статье делается попытка собрать все имеющиеся сведения о художнике Александре Яковлевиче Андриянове, привлечь внимание к его творчеству, а также, возможно, выявить местонахождение его произведений.

Будущий художник Александр Андриянов родился в 8 апреля 1888 года⁵ в деревне Басино Толвуйского уезда Олонецкой губернии в крестьянской семье. Его родители Яков Семенович и Агафья Степановна Андрияновы крестили сына в Толвуйской Георгиевской церкви. Обращаясь к автобиографии художника, мы читаем: *«Отцу моему за малостью земли приходилось большую часть года проводить на отхожих промыслах: летом — плотничать, зимой — в извозе в Поморье и на казенных лесных заготовках, куда одиннадцатилетний я был взят свозить бревна. Первый в доме я был отдан в сельскую школу грамоты. На двенадцатом году по местным обычаям меня отправили в Петербург. От дому до столицы пришлось ехать на лошадях. В Петербурге не было заранее подыскано место «мальчика» и извозчик, не зная куда меня деть, оставил меня у моей сестры, которая жила у господ в кухарках. Сестра отдала меня на пять лет в ученье в иконную лавку. На третьем году ученья в лавке я стал заниматься рисованием, срисовывая с иллюстрированного приложения к петербургскому листку, который хозяин покупал в редких случаях. По совету мастеров-иконописцев, выторговав у хозяина два часа от 5 до 7 вечера (которые отрабатывал после закрытия лавки), я начал ходить в рисовальную школу Общества поощрения художеств. Сначала купил билет на право посещения школы за 9 рублей, впоследствии, когда по прошению, а большей частью за свои работы, получал бесплатные билеты»*⁶.

Воспоминания о времени обучения в рисовальной школе Общества поощрения художеств мы находим и в весьма содержательном прошении Андриянова на имя директора Академии художеств, написанном в 1909 году: *«Мне удалось поступить в рисовальную школу И.О.П.Х. в первый класс, во время пребывания в школе, пришлось жить на весьма незначительные средства, которые получал от писания образов, копий, труд этот оплачивался очень плохо и заказы поступали в незначительном количестве»*⁷.

Так одним из видов заработка для Андриянова становится изготовление копий произведений известных художников. К 1907 году относится его работа — копия картины 1887 года «Птичьи враги» Корзухина Алексея Ивановича⁸. Копия была сделана меньшего размера (20 × 26,5 см), имеет подпись «А. Андриянов. 1907» и хранится сейчас в Сарапульском историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике (Республика Удмуртия). Поступила картина в музей в 1983 году от частного дарителя. Кстати, в этом же музее находится еще одна работа А. Я. Андриянова начала XX века — «Соборование» с оригинала Николая Петровича Богданова-Бельского

1902 года⁹. Картина подписана, но не датирована, размер 50 × 72 см, источник поступления неизвестен.

Александр Андриянов был замечен педагогами рисовальной школы Общества поощрения художеств: *«Удачным своим рисованием я обратил внимание на себя преподавателей художников Афанасьева, Бобровского и директора школы Сабанеева, не раз получал похвалы от Совета Преподавателей»*¹⁰. Занятия в рисовальной школе Общества поощрения художеств, несомненно, добавили Александру Яковлевичу мастерства и, главное, желания продолжить обучение.

Продолжим цитирование его автобиографического описания: *«Закончив школу, я захотел учиться дальше, вынужден был уйти от хозяина, оставшись без всяких средств и не имея ни откуда поддержки к существованию. Приходилось не только заботиться о себе, но еще помогать отцу. Так я вел борьбу за жизнь. В 1907 году я имел возможность держать экзамен в Академию Художеств, куда и поступил вторым учеником, но так как не имел общего образовательного ценза, как и многие, был зачислен вольнослушателем. С трудом и большими пропусками посещал я классы, но имея способности, получал нужные разряды. Вольнослушатели не получали стипендии»*.

То, что материальное положение ученика Академии Художеств Александра Андриянова действительно было бедственным, подтверждают и архивные документы. Уездное и губернское земство взялись активно помогать молодому художнику. В феврале 1909 года Губернская земская управа Олонецкой губернии передала в канцелярию Императорской Академии художеств 100 рублей на стипендию Александра Андриянова¹¹. Такую же сумму Губернская земская управа прислала в апреле 1910 года¹². Для Олонецкой губернии это было весьма престижно. Немногие уроженцы края поступали в Академию художеств, до Андриянова это были Василий Степанович Пармаков (1829–1873), Дмитрий Федорович Панезёров (1847 – после 1879), Иван Константинович Циглер (1864–после 1903), Константин Васильевич Аккуратов (1887–1976).

Помимо этого, уездное земство также выделило ему пособие. В журналах Петрозаводского уездного земского собрания за 1910 год в параграфе 61-м рассматривается ходатайство ученика Императорской Академии Художеств крестьянина Толвуйской волости деревни Басинской Александра Андриянова о назначении ему пособия: *«уездным земским собранием очередной сессии 1908 года ученику Академии Художеств Андриянову, согласно его ходатайства, было назначено на 1909 г. пособие в размере 60 руб. Пособие это им донныне не получено: по его заявлению он до настоящего времени не знал о назначении ему пособия от уездного земства, т. к. не был поставлен в известность. Последнему явившемуся лично в Управу 10 сентября в выдаче пособия было отказано в виду того, что за истечением установленного льготного срока для действия земской сметы кредит*

выдаче означенного пособия Управой был закрыт. Известившись о таком печальном для него положении дела Андриянов вошел в управу прошением коим просит ходатайствовать перед земским собранием 1) о выдаче ему назначенного уже пособия в 60 руб. и 2) о назначении ему пособия до окончания его образования. По его объяснению он крайне нуждается и всякое пособие даже незначительное для него неоценимое благодеяние. Уездная земская управа с особенным удовольствием поддерживает ходатайство Андриянова — крестьянина сумевшего собственными усилиями достигнуть Академию Художеств и через то выйти на дорогу, куда влекло его природное дарование — усерднейше просить земское собрание разрешить выдачу Андриянову 60 рубл. назначенных ему было в пособие, но не полученных им по независящим от него обстоятельствам и назначить ему пособие и на 1911 год в размере тех же 60 рублей. Если земскому собранию угодно будет уважить ходатайство управы, то следует ввести на сей предмет в расходную смету на 1911 год 120 рубл. (доклад рассмотрен 4 октября)»¹³.

В 1910 году во время проведения отчетной выставки Высшего художественного училища при Императорской Академии Художеств Александр Андриянов удостоился лично услышать похвалу президента Академии великой княгини Марии Павловны и «имел счастье <...> написать копию Св. Себастьяна [Ее] Императорскому Высочеству»¹⁴. Это придало молодому человеку решимости написать на имя Марии Павловны прошение о назначении ему стипендии. Так с 1911 года Андриянов стал получать стипендию в размере 15 рублей в месяц¹⁵.

В Академии художеств он занимался в мастерской профессора живописи Владимира Егоровича Маковского¹⁶. В Центральном государственном архиве кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга хранится несколько фотографий мастерской В. Е. Маковского, на которых присутствует ученик Андриянов¹⁷. На одной из фотографий на занятиях в классе живой природы Андриянов рядом с профессором, а одна из его работ находится в зале и хорошо видна на фотографии. Это произведение — «Портрет обнаженной натурщицы» — попало в поле нашего внимания только в 2022 году: в аукционный дом в Лозанне поступила небольшая коллекция картин русских художников, в числе которых и это полотно. Оно подписано автором в верхнем левом углу. Работа была вывезена из России в Швейцарию во время Первой Мировой войны, все это время находилась в одних руках и была продана в весной 2022 года неизвестному частному лицу¹⁸.

Вторая работа Андриянова из натурального класса — «Натурщик» — хранится в музее Академии художеств и датируется периодом обучения — 1907–1915 годами¹⁹.

В 1914 году на весенней выставке в залах Академии художеств А. Я. Андриянов представил работу «Портрет. Под вуалью»²⁰. Местонахождение этого портрета, к сожалению, на настоящее время неизвестно.

Вспоминая те годы, Андриянов писал: *«За время учения я имел большую практику, писал копии с знаменитых мастеров, занимался декоративной стенописью, религиозной живописью, работой портретов с натуры, экспедиции в Закавказье на раскопки гор[ода] Ани с профессором Н. Я. Марром. Давал частные уроки рисования и живописи»*²¹.

Среди созданных копий известных полотен к этому периоду времени относится и копия картины Карла Богдановича Венига «Русская девушка» 1889 года²². Картина Карла Венига, изображающая знатную молодую боярышню в богатом наряде, появилась на одной из выставок в Императорской Академии художеств и имела огромный успех у зрителей. Копия была создана Александром Андрияновым в 1911 году и в настоящее время хранится в частном собрании в Петербурге.

В перерывах между занятиями в Академии, во время каникул Андриянов выезжал на родину, в Заонежье. Помогал семье по хозяйству, писал портреты односельчан. В фондах Музея изобразительных искусств Карелии хранятся работы того времени: женский портрет, небольшой этюд скалистого берега — родных мест художника, а также портрет его отца Якова Семеновича.

Искусствовед В. И. Плотников писал об этом портрете, что *«в нем много ученического, незрелого, заученный коричневый колорит и поза академического натурщика»*²³. С. К. Полякова по-иному оценивает работу молодого художника: *«...в этом раннем портрете Андриянова много обаяния: образ крестьянина в красной рубахе, занятого своей привычной работой (вяжет сети), полон внутреннего достоинства. Портрет написан с любовью и уважением к отцу, хотя без конкретизации внутренних индивидуальных черт модели. В нем угадывается нечто общее, свойственное многим трудолюбивым и талантливым крестьянам из Заонежья. Заметна попытка создать положительный образ человека из народа, на конкретном, родном для художника, материале»*²⁴. Портрет Якова Семеновича имеет особое настроение, взгляд крестьянина обращен куда-то глубоко внутрь своих мыслей, и это не обычная задумчивость, а уход в размышления, воспоминания, возможно, печальные, трагические. «Портрет отца» многие годы находился в семье Андрияновых. В 1970-е годы вдова художника Людмила Васильевна Андриянова подарила его Государственному краеведческому музею. Оттуда в 1975 году портрет поступил в фонд Музея изобразительных искусств, был отреставрирован и введен в его постоянную экспозицию.

Очевидно, тогда же, в период обучения в Академии художеств в каникулярные поездки в Заонежье в родной деревне Басино были написаны Андрияновым пейзажные этюды «У околицы» и «Ржаное поле». На этюдах нет даты, но есть подпись А. Я. Андриянова. Они были приобретены Государственным краеведческим музеем в предвоенные годы у близкого знакомого художника Надёжина²⁵. В настоящий момент этюды хранятся в Национальном музее Республики Карелия.

1915 год был весьма активным и плодотворным в жизни молодого художника. Александр давал уроки рисования и живописи как частные, так и в рисовальной школе Общества поощрения художеств на Литейном²⁶.

Такая активная деятельность не помешала Александру Яковлевичу подготовить итоговую работу на звание художника-живописца. Для этого он получил в управлении императорских театров костюмы древнегреческой тематики, музыкальные инструменты и другой театральный реквизит. В архивном деле сохранилось его прошение с резолюцией о выдаче требуемого для работы: *«женский костюм, драпировку, арфу или свирель, тигровую шкуру, вазу, колчан, мужской плащ»*²⁷. Прошение Андриянова было поддержано письмом ректора училища Леонтия Николаевича Бенуа²⁸.

*«Занимаясь в мастерской В. Г. Маковского, в 1914 году я был выпущен на конкурс, и за выполненную программу «Утро Венеры» мне в 1915 году присуждено советом профессоров звание Художника живописи»*²⁹, — пишет в своей автобиографии А. Андриянов. Представленная на конкурс работа «Утро Венеры», к сожалению, не сохранилась. В «Петроградской газете» № 304 за 5 ноября 1915 года был дан очень критический отзыв об этой работе: *«...представил голую женщину, точно принявшую только что молочную ванну. Ни кровинки в теле»*³⁰. Искусствовед В. И. Плотников также дает этой картине А. Я. Андриянова отрицательную оценку: *«Конкурсная картина «Утро Венеры» написана им на сюжет из античной мифологии. Картина Андриянова заслуженно получила отрицательную оценку в столичной прессе, где, однако, не было подчеркнуто существенного ее недостатка: отвлеченности и нежизненности сюжета. В выборе тем сказались не столько личные склонности автора, сколько общее направление академической школы предреволюционных лет, тяготевшей к модернистской эклектике»*³¹. Интересно, на что ориентировался В. И. Плотников. Считается, что репродукция картины была опубликована в одном из академических каталогов, однако, найти эту публикацию нам не удалось.

В год окончания Академии художеств во время недолгой поездки в Петрозаводск, Андриянов написал женский портрет, который многие годы представлен в постоянной экспозиции Музея изобразительных искусств Карелии. В коллекцию музея эта работа А. Я. Андриянова поступила в 1970 году, при активном личном участии С. К. Поляковой картину купили в комиссионном магазине на Невском проспекте в Ленинграде. О новом приобретении музея сообщили на страницах местной газеты «Неувосто Карьяла», опубликовали фотографию полотна, что стало отправной точкой атрибуции произведения. Известный карельский ученый Виктор Яковлевич Евсеев узнал в модели на портрете свою крестную мать Клавдию Алексеевну Калининую. Ее дед, карел по национальности, был родом из деревни Онгамукса, а отец имел лавку в Петрозаводске. Сотрудникам музея удалось разыскать дочь Клавдии Алексеевны — Алевтину Михайловну Долинову. О портрете матери она ничего не знала, однако показала ее фотографию в молодости. Сравнив

фото молодой Клавдии Калининой с женщиной на портрете Андрианова, искусствоведы нашли некоторое сходство в чертах лица — в его овале, линиях бровей и носа, но завершить атрибуцию не решились, нужны более веские, документальные доказательства³²:

Портрет написан в традициях русской академической портретной живописи начала века. Мягко выписано округлое женское лицо, не лишённое приятности. Контуры несколько полноватой фигуры женщины растворяются в сиреневато-коричневатом фоне, серо-дымчатые тона легкой прозрачной накидки на плечах повторяются в причёске. Художник не пытается раскрыть характер модели он просто ею любуется, находясь под обаянием ее женской индивидуальности и пытаясь сохранить на холсте мимолетность, неповторимость ее настроения³³.

Также в этот период художником был выполнен портрет «Девочка в красном платье», также свидетельствующий об умении автора уловить и передать характер и настроение человека. Есть свидетельство, что это младшая сводная сестра художника Ефимья Яковлевна в возрасте лет семи-девяти. Портрет также находится в коллекции Музея изобразительных искусств Карелии.

После окончания Академии художеств Александр Яковлевич Андрианов остался в Петрограде. Через год был призван на военную службу в Петроградский Семёновский полк специалистом, *«работал в Культурно-Просветительской комиссии полка, заведующим клубом и устройством театра»*³⁴. В том же 1916 году уже после окончания Академии художеств Андрианов экспонировал на весенней выставке 1916 года картину «У зеркала»³⁵. Местонахождение картины в настоящий момент, к сожалению, неизвестно.

После демобилизации в 1918 году художник вернулся в родные края — в Заонежье. В селе Толвуйа Петрозаводского уезда был секретарем Комитета бедноты и учителем изобразительных искусств в 4-х школах Толвуйской волости, исполнял декоративные работы для спектаклей самодеятельных сельских театров³⁶.

В июле 1919 года в Петрозаводске в здании кинотеатра «Сатурн» открылась Художественно-промышленная школа-мастерская, в которой Александр Яковлевич работал практически с момента основания. Занятия в школе шли непрерывно за исключением общего для всех школ зимнего и весеннего перерывов. Количество учащихся доходило до 70 человек, это были главным образом ученики советских школ 2 и 1 ступени, а также служащие учреждений и красноармейцы. Занятия проходили в дневные часы с 1 до 3 часов по полудни и в вечерние часы с 4 до 10 вечера³⁷. В списках учеников Художественно-промышленной школы-мастерской числились ставшие в будущем профессиональными художниками Алексей Иванович Кацелин и Лев Иосифович Гильберт³⁸, а также будущий архитектор — Александр Михайлович Митрофанов.

Александр Михайлович Митрофанов оставил воспоминания о времени обучения в Художественно-промышленной школе-мастерской, сопроводив их при публикации фотографией учеников школы и их педагога Александра Яковлевича Андриянова³⁹.

При распределении учебных часов в 1920 году А. Я. Андриянов получил 8 уроков рисования, 10 уроков живописи, 4 урока композиции в неделю⁴⁰. Насыщенная нагрузка для педагога дополнялась постоянными выездами за пределы города в Заонежье, на Кивач и более близкие места для собирания художественных материалов и работ с натуры этюдов. Также в 1920 году группа учеников школы в количестве 60 человек вместе с директором Вениамином Николаевичем Поповым и педагогом А. Я. Андрияновым совершили поездку в Петроград с целью осмотра художественных и других музеев⁴¹.

В протоколе школьного совета от 17 мая 1921 года было записано: «*т. Андриянов имея основную должность в Художественно-промышленной школе-мастерской до настоящего времени аккуратно посещал школу, неся ответственность должности преподавателя рисования, живописи и композиции*»⁴².

В тот период времени Александр Яковлевич по обыкновению много работал. В сведениях Художественно-промышленной школы-мастерской указаны и работа художника по совместительству педагогом изобразительного искусства в советских школах № 4, 5, 10, в детской коммуне Петрозаводска, а также декоратором отдела народного образования и народного театра⁴³. Его даже освободили от военной службы «*как незаменимого работника, художника-декоратора по организации сельских театров в уезде*»⁴⁴.

После закрытия Художественно-промышленной школы-мастерской Андриянов продолжил преподавать изобразительное искусство в городских школах, а также в 1921 году стал организатором и руководителем художественного кружка⁴⁵ в рабоче-коммунистическом клубе, разместившемся в здании Олонецкого губернского Совета рабочих, крестьянских и солдатских депутатов (бывшем доме горного начальника).

В. И. Плотников публикует сведения, к сожалению, не указывая источник, о том, что А. Я. Андриянов в 1922 году вместе с В. Н. Поповым выполнял декоративный триптих для Дворца труда — здания Совета профессиональных союзов Карелии (ныне в этом здании располагается Музей изобразительных искусств Карелии). В этот период (до 1921 года) Андриянов, по сведениям Плотникова, пишет портрет одного из революционных деятелей Карелии Петра Фёдоровича Анохина, ныне утраченный⁴⁶. И в те годы Александром Яковлевичем был написан портрет Ленина, который открыл, буквально, «Лениниану» в карельском искусстве. Портрет написан в год смерти Ленина и интересен своей композицией. Фигура Ильича изображена на фоне колонны полускрытой яркой драпировкой и деревенского пейзажа. Портрет Ленина хранится в фондах Музея изобразительных искусств Карелии.

В эти годы Александр Яковлевич Андриянов обретает семейное счастье. Он женился (предположительно в 1922 году) на Людмиле Васильевне Леонтьевой и переехал в дом своей тещи. Леонтьевы проживали в одном из старинных домов Большой Закаменской улицы и были представителями династии потомственных мастеровых Александровского завода. Однажды, в 1881 году, порог этого дома переступила восемнадцатилетняя Евдокия Александровна, молодая супруга Василия Ивановича Леонтьева. Она тогда и не предполагала, что в этом доме она обретет семейное счастье, родит своему мужу девять сыновей и троих дочерей, переживет слом старого мира, суровые годы революции и гражданской войны. Судьбой отпущено ей было без малого сто лет жизни. Она была прекрасной матерью и воспитательницей своих детей — в этом был весь смысл ее жизни, ее природный талант и доброта. Евдокия Александровна рано овдовела, в сорок семь лет, и младших детей поднимала уже одна. Ее дети выросли, получили хорошее образование и стали известными, уважаемыми в Карелии людьми, работавшими на ниве культуры и просвещения. Старший сын Тимофей Васильевич сначала учительствовал в Пряжинском земском училище, а позже работал в школах Ленинграда. Его братья наставник приходского училища Петрозаводска Пётр Васильевич и педагог министерского училища в Вознесенье Павел Васильевич после революционных событий связали свою жизнь с системой образования Карелии. Младшая дочь Евдокии Александровны вышла замуж за художника Андриянова.

С тещей Александра Андриянова связывали самые близкие и теплые отношения. Недаром написанный в 1923 году ее портрет он назвал «Портрет матери». Шестидесятилетняя Евдокия Александровна Леонтьева спокойно, даже несколько отрешенно позирует, сидя в старинном кресле красного дерева на фоне традиционных для интерьеров тех лет фикусов. На бледном лице выделяются чистые пронзительные глубокие глаза. Ее глаза, кажется, единственно яркое и звонкое пятно в этом строгом, сдержанном по цвету портрете. Они светятся отражением внутренней душевной жизни, устремлены вглубь воспоминаний, коих накопилось немало. А впереди еще предстоят смерти родных, война... Ведь прожить целый век — это скорее серьезное испытание, чем благодать. Портрет Евдокии Александровны Леонтьевой как будто воплощает в себе образ старинного провинциального Петрозаводска, тихого города с узкими тенистыми улочками, колокольными звонами и заводскими гудками.

Хорошо зная и уважая Евдокию Александровну, Андриянов передал на холсте суть ее крепкого характера и тихую светлую грусть приближающейся старости. Вдова художника Людмила Васильевна Андриянова передала портрет в краеведческий музей, а оттуда в 1975 году он поступил в фонды Музея изобразительных искусств Карелии и, к сожалению, редко экспонируется⁴⁷.

Творческий и жизненный путь Александра Яковлевича Андриянова — живописца и педагога — оборвался в 1933 году, он умер рано, в возрасте 45 лет, и был похоронен на Неглинском кладбище Петрозаводска. К тому времени он уже был признанным мастером портретной живописи. Искусствовед В. И. Плотников писал о творчестве Александра Яковлевича: *«Андриянов умеет выбрать в пластических данных модели самое характерное, раскрыть индивидуальность человека, его внутреннюю и внешнюю неповторимость»*⁴⁸.

К сожалению, творческое наследие этого художника во многом было утрачено в годы Великой Отечественной войны, а его имя, не отмеченное при жизни никакими правительственными наградами, в 1940–1960-е годы было незаслуженно забыто. Но даже те немногие полотна, которые на настоящий момент известны исследователям, позволяют судить о творчестве Андриянова как талантливого и тонкого портретиста. Особое же значение для изобразительного искусства республики имеет его педагогическая деятельность по подготовке художественных кадров в первой профессиональной художественной школе Карелии.

Примечания

¹ Плотников В. И. Первые профессиональные художники — уроженцы Карелии // Труды карельского филиала Академии наук СССР. Вопросы истории Карелии. Вып. X. — 1958. — С. 56–60.

² А. Я. Андриянов (1888–1933 гг.) // Александр Андриянов, Вениамин Попов — первые профессиональные живописцы Карелии. — Петрозаводск, 1994. — С. 5–13.

³ Научный архив Музея изобразительных искусств Республики Карелия (НА МИИ РК). Оп. 8. Д. 145.

⁴ Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 789. Оп. 13 — 1907 г. Д. 114. 52 л.

⁵ Выписка из метрической книги. РГИА. Ф. 789. Оп. 13 — 1907 г. Д. 114. Лл. 5–7.

⁶ Краткое биографическое описание преподавателя Художественно-ремесленной школы по классу рисования и живописи Александра Яковлевича Андриянова (машинописная копия). НА МИИ РК. Оп. 8. Д. 145. Вложение. Л. 1.

⁷ РГИА. Ф. 789. Оп. 13 — 1907 г. Д. 114. л. 23.

⁸ Картина Корзухина А.И. «Птичьи враги» хранится в Государственном Русском музее.

⁹ Картинга Богданова-Бельского Н.П. «Соборование» хранится в Новгородском государственном объединенном музее-заповеднике.

¹⁰ РГИА. Ф. 789. Оп. 13 — 1907 г. Д. 114. л. 23 об.

¹¹ РГИА. Ф. 789. Оп. 13 — 1907 г. Д. 114. л. 13.

¹² РГИА. Ф. 789. Оп. 13 — 1907 г. Д. 114. л. 21.

¹³ Журналы Петрозаводского уездного земского собрания и доклады Управы очередной и чрезвычайных сессий 1910 г. — Петрозаводск: Олонецкая губернская типография, 1910. — С. 163.

¹⁴ РГИА. Ф. 789. Оп. 13 — 1907 г. Д. 114. л. 24.

¹⁵ Краткое биографическое описание... Л. 1.

¹⁶ Императорская Академия художеств и состоящее при ней Высшее художественное училище в 1912–1913 учебном году. — Санкт-Петербург, 1912. — С.45.

-
- ¹⁷ Центральный государственный архив кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга (ЦГАКФФД СПб). Архивные шифры фотографий: Е 13859, Е 13852, Е 9736, Е 9734, Е 13858, Е 9735.
- ¹⁸ Из личной переписки с сотрудником аукционного дома.
- ¹⁹ Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств. НИМ РАХ КП-1384. Ж-2301
- ²⁰ Весенняя выставка в залах Императорской Академии Художеств 1914 года. — Санкт-Петербург, 1914. — С. 3.
- ²¹ Краткое биографическое описание... Л. 2.
- ²² Картина Венига К. Б. «Русская девушка» хранится в Государственном Русском музее.
- ²³ Плотников В.И. Указ.соч. — с. 57.
- ²⁴ А. Я. Андриянов (1888–1933 гг.) // Александр Андриянов, Вениамин Попов –первые профессиональные живописцы Карелии. — Петрозаводск, 1994. — С. 8.
- ²⁵ Там же. — С. 9.
- ²⁶ Краткое биографическое описание... Л. 2.
- ²⁷ РГИА. Ф. 789. Оп. 13 — 1907 г. Д. 114. Л. 40.
- ²⁸ РГИА. Ф. 789. Оп. 13 — 1907 г. Д. 114. Л. 41.
- ²⁹ Краткое биографическое описание... Л. 2.
- ³⁰ Р. Конкурсная выставка в Академии художеств // Петроградская газета. №304 /5 ноября 1915 года/. — Петроград, 1915. — С. 3.
- ³¹ Плотников В. И. Указ. соч. — С. 57.
- ³² Полякова С. К. Былое рядом // Газета «Карелия» N 27 (2042) за 18 марта 2010 года. — Петрозаводск, 2010. — С. 3.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Краткое биографическое описание... Л. 2.
- ³⁵ Весенняя выставка в залах Императорской Академии Художеств 1916 года. — Петроград, 1916. — С. 3.
- ³⁶ Краткое биографическое описание... Л. 2.
- ³⁷ НАРК Ф. Р-141 оп.1 д.17/240. Л. 48.
- ³⁸ НАРК. Ф.Р-2 оп.1. д.71/971. Л. 9–9об.
- ³⁹ Митрофанов А.М. Записки старого петрозаводчанина. — Петрозаводск: Карелия, 1987. — С. 92.
- ⁴⁰ НАРК. Ф.Р-2 оп.1. д.54/708. Л. 3.
- ⁴¹ НАРК. Ф.Р-2 оп.1. д.71/971. Л. 58 об.
- ⁴² НАРК. Ф.Р-2 оп.1. д.71/971. Л. 16.
- ⁴³ НАРК. Ф.Р-2 оп.1. д.53/694. Л. 115.
- ⁴⁴ НАРК. Ф.Р-2 оп.1. д.53/694. Л. 132.
- ⁴⁵ Трудовой список А. Я. Андриянова. Цит.по: НА МИИ РК. Оп. 8. Д.145. Л.10.
- ⁴⁶ Плотников В.И. Указ.соч. — С. 57.
- ⁴⁷ Полякова С.К. Родом из Заонежья (Художник Александр Андриянов. 1888–1933) // Актуальные проблемы развития музеев-заповедников Музей-заповедник «Кижы». — Петрозаводск. 2006. — С. 148.
- ⁴⁸ Плотников В.И. Указ.соч. — С. 58.

Источники

1. НА МИИ РК. Оп. 8. Д.145. 60 л.
2. НАРК. Ф. Р-141 оп.1 д.17/240. 90 л.
3. НАРК. Ф.Р-2 оп.1. д.53/694. 264 л.
4. НАРК. Ф.Р-2 оп.1. д.54/708. 16 л.

-
5. НАРК. Ф.Р-2 оп.1. д.71/971. 60 л.
 6. РГИА. Ф. 789. Оп. 13 — 1907 г. Д. 114. 52 л.
 7. ЦГАКФФД СПб. Е 13859, Е 13852, Е 9736, Е 9734, Е 13858, Е 9735.
 8. А. Я. Андриянов (1888–1933 гг.) // Александр Андриянов, Вениамин Попов — первые профессиональные живописцы Карелии. — Петрозаводск, 1994. — С. 5–13.
 9. Андриянов А.Я. // Искусство Карелии: указатель литературы — Петрозаводск, 1985. — С. 21–22.
 10. Андриянов Александр Яковлевич (1888—1933) / Министерство культуры Карельской АССР, Музей изобразительных искусств Карельской АССР. — Петрозаводск: РИО Госкомиздата КАСР, 1986. — 1 л.
 11. Весенняя выставка в залах Императорской Академии Художеств 1914 года. — Санкт-Петербург, 1914. — 32 с.
 12. Весенняя выставка в залах Императорской Академии Художеств 1916 года. — Петроград, 1916. — 40 с.
 13. Журналы Петрозаводского уездного земского собрания и доклады Управы очередной и чрезвычайных сессий 1910 г. — Петрозаводск: Олонецкая губернская типография, 1910. — 963 с.
 14. Императорская Академия художеств и состоящее при ней Высшее художественное училище в 1912–1913 учебном году. — Санкт-Петербург, 1912. — 81 с.
 15. Митрофанов А.М. Записки старого петрозаводчанина. — Петрозаводск: Карелия, 1987. — 100 с.
 16. Плотников В.И. Первые профессиональные художники — уроженцы Карелии // Труды карельского филиала Академии наук СССР. Вопросы истории Карелии. Выпуск X. — Петрозаводск, 1958. — С. 56–60.
 17. Полякова С.К. Былое рядом // Газета «Карелия» N 27 (2042) /18 марта 2010 года/. — Петрозаводск, 2010.
 18. Полякова, С. К. Родом из Заонежья: (художник Александр Андриянов. 1888–1933) // Актуальные проблемы развития музеев-заповедников: тезисы докладов Всероссийской научно-практической конференции. — Петрозаводск, 2006. — С. 146–149.
 19. Р. Конкурсная выставка в Академии художеств // Петроградская газета №304 /5 ноября 1915 года/. — Петроград, 1915.



**ВЫСТАВКИ, ПОСВЯЩЕННЫЕ ПРЕПОДАВАТЕЛЯМ
РИСОВАЛЬНОЙ ШКОЛЫ ИОПХ А. И. ВАХРАМЕЕВУ
И И. Я. БИЛИБИНУ В МУЗЕЕ-ИНСТИТУТЕ СЕМЬИ РЕРИХОВ**

В 2019–2021 годах в залах Музея-института семьи Рерихов прошли две выставки, приуроченные к юбилеям двух преподавателей Рисовальной школы Общества поощрения художеств. Обе они вошли во многолетние циклы выставок музея-института: «Н. К. Рерих. Круг жизни. Санкт-Петербург» и «Николай Рерих и художники Императорского общества поощрения художеств».

В 1906 году Николай Константинович Рерих стал директором Рисовальной школы ИОПХ. Всестороннее качественное преобразование учреждения стало приоритетом нового директора. В статье, опубликованной в Художественно-педагогическом журнале в 1914 году цитируются его слова: «...Мы получаем действительно отвечающий современным воззрениям на искусство, еще небывалый, неиспользованный для империи тип "Школы искусства", где, вступая в искусство, с самых низких ступеней, даровитый человек может постепенно выйти законченным художником любой отрасли искусства»¹. Для воплощения такой амбициозной программы требовались сотрудники передовых взглядов с основательной подготовкой. В результате преподавательский состав пополнился рядом известных талантливых художников, чей профессионализм не подвергался сомнению. Творчество каждого из этих мастеров безусловно интересно как в контексте истории Рисовальной школы ИОПХ, так и само по себе, и со временем будет представлено на персональных выставках в Музее-институте семьи Рерихов.

Первая выставка из рассматриваемых в этой статье проходила с 28 ноября 2019 года по 23 февраля 2020 и была посвящена творческой и преподавательской деятельности Александра Ивановича Вахрамеева (Вахромеева) (1874–1926). Традиционно поводом для проведения выставки стали юбилейные даты, что отражено в ее названии: «А. И. Вахрамеев. Живопись и графика. К 145-летию со дня рождения, к 180-летию Рисовальной школы ИОПХ». Вахрамеев преподавал в Рисовальной школе с 1912 года и продолжал работать и в Художественно-промышленном техникуме². Он родился в Сольвычегодске в семье священника и окончил духовную семинарию, но в итоге все же встал на путь искусства. Сперва он обучался в школе М. К. Тенишевой у И. Е. Репина, затем окончил Высшее художественное училище при Академии художеств в числе учеников П. О. Ковалевского, мастера батальной живописи.

Самостоятельная профессиональная деятельность Вахрамеева была весьма активной. В 1910 году он принял участие в создании художественного объединения «Товарищество независимых». «Товарищество», ставившее целью «способствовать выяснению индивидуальности художника

и помогать ему в стремлении к самоопределению³» просуществовало до 1917 года и организовало 5 выставок, постоянным участником которых был и сам А. И. Вахрамеев. Кроме того, он был членом и экспонентом Нового общества художников, Общества имени А. И. Куинджи и Ассоциации художников революционной России (АХРР), стоял у истоков создания «Общества художественного возрождения Руси» (как член-учредитель) и Общества «Старый Петербург», выросшего из так называемого «Семинария по изучению Павловска»⁴. В различных художественных журналах, таких как «Аполлон», «Нива», «Солнце России», «Художественные сокровища России» упоминалось имя А. И. Вахрамеева, посвящались строки его произведениям. Картина Вахрамеева под названием «Перевоз в Великом Устюге» в 1914 году представляла русскую живопись на XI Международной выставке в Венеции в павильоне русского искусства. К преподаванию в Рисовальной школе ИОПХ он пришел, уже имея за плечами педагогический опыт: с 1906 по 1909 годы он преподавал в художественном училище имени К. А. Савицкого в Пензе. В 1921 г. художник был избран профессором воссозданной Академии художеств, в мастерских учреждений на ее базе преподавал до конца жизни.

А. И. Вахрамеев в советские годы был наиболее известен как автор произведений, посвященных революционным событиям в Петрограде, однако это далеко не единственная тема в его художественном наследии. Современники отмечали его циклы уличных зарисовок — сценок и портретов горожан, многие сравнивали его с популярным французским графиком Теофилом-Александром Стейнленом (1859–1923). Работы художника хранятся в различных музеях России, в том числе Русском музее и Третьяковской галерее, но его имя остается малоизвестным широкому зрителю. Выставка в Музее-институте семьи Рерихов имела своей целью внести вклад в создание более полного, разностороннего представления о его творчестве в самых разных жанрах, а также о преподавательской работе в Рисовальной школе ИОПХ и связи с Н. К. Рерихом. Особенностью выставки стало формирование основного круга экспонатов из редко демонстрируемых публике фондов Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб). В этом архиве хранится внушительное количество документов творческой деятельности Вахрамеева, в том числе работ — подготовительных и законченных — его авторства. Этот корпус попал в архив от сына художника, А. А. Вахрамеева.

Для выставки были отобраны произведения, во-первых, близкие к творчеству Н. К. Рериха (идейно, тематически), во-вторых, демонстрирующие разнообразие художественных интересов Вахрамеева.

Среди сближающих с творчеством Н. К. Рериха⁵ произведений на выставке были представлены этнографические типы («Киргиз», «Семья в юрте», «Помор»). Киргизская тема была связана с дипломной работой А. И. Вахрамеева в Академии художеств, историческим полотном «Торжество духа (Само-

сожжение раскольников)». В рамках подготовки к созданию произведения художник и совершил поездку в Киргизию, поскольку там проживали интересующие его старообрядцы поморского согласия. Вахрамеев регулярно изображал жителей северных регионов, неизменными для его творчества были северные пейзажи и в общем мотивы, включая виды монастырей, старинной архитектуры («Церковь на берегу», «Полярный день. Мурман», «Великий Устюг. Михайло-Архангельский монастырь», «Крыльцо крестьянского дома в селе Сию (Архангельская губерния)» и т. д.). В российский период своей жизни (1984–1917) Н. К. Рерих активно занимался архитектурной археологией, привлекая к этому своих коллег, сотрудников и учеников Рисовальной школы ИОПХ. Почтительное внимание к старине, желание зафиксировать состояние памятников в своих работах были свойственны и Вахрамееву. Особенно показательно сходство изображения интерьера деревянного храма («Интерьер церкви») с подобными изображениями так называемой архитектурной серии Н. К. Рериха.

Все экспонаты выставки размещались в одном зале. Экспозиция была разделена на 5 частей: портреты и городские жанровые сцены; пейзажи и работы путевых циклов; анималистические произведения; иллюстрации и оформительские эскизы; документы, связанные с преподавательской деятельностью в Рисовальной школе ИОПХ. Последний раздел был представлен материалами из собственных фондов.

В портретном разделе были представлены в основном графические работы, в создании которых ярко проявился талант художника («Портрет молодой женщины в клетчатой блузе», портреты меньшевика А. Н. Потресова, лингвиста Б. А. Ларина, «Портрет девушки» из частного собрания, «Тата на диване» и др.). Особенный успех у посетителей имел «Портрет девочки с бантом», Таши Долинской. Интересно, что на церемонию открытия выставки приходила ее племянница, дочь сестры Таши, вставала рядом с портретом — и присутствовавшие признавали фамильное сходство.

Жанровые сценки и петроградские типы, прославившие Вахрамеева в советские годы, тоже нашли свое место на выставке, хотя их число было невелико («Гитарист», «Матрос», «Иностранные военные на рынке», «Большой цингой» и др.); многие рисунки из «репортажных»⁶ циклов были опубликованы ЦГАЛИ СПб в альбоме 2017 года⁷.

Среди пейзажных работ большое внимание привлекали суровые, но не лишённые декоративности и стилизации в духе модерна пейзажи («Старик с сетью», «Мурманск. Рассвет» и т. д.) и необычные по композиции произведения, изображающие район Архангельска — Соломбалу (Архангельск. Соломбала. Пристани», «Соломбала. Катят бочки» и др.).

Наибольшим разнообразием отличался раздел, демонстрирующий оформительские работы художника, иллюстрации, дизайн. Известно, что Вахрамеева дважды привлекали для создания росписей храмов — пока неизвестной церкви под Петербургом и собора Александра Невского в болгар-

ской Софии. На выставке демонстрировались эскизы к церковным росписям, но, к сожалению, неизвестно, были ли они воплощены и в каких именно храмах («Тайная вечеря»). Художник разрабатывал элементы оформления городской среды («Эскизы вывесок»), создавал иллюстрации («За грибами»), сделал серию проектов маскарадных костюмов насекомых («Стрекоза», «Шпанская муха», «Навозный жук», «Муха (линованный сеноед)» и др.).

На афишу выставки была вынесена литография с картины «Вотчина Великого города Новгорода». Местонахождение оригинального полотна на данный момент неизвестно, но на выставке также демонстрировался один из подготовительных эскизов маслом. Два эти экспоната представляли исторический жанр в творчестве художника: в них А. И. Вахрамеев разрабатывал образ ушкуйников — легендарных русских речных пиратов.

К выставке был издан альбом⁸, в котором предметы сгруппированы в соответствии с разделами экспозиции. Альбом предваряет небольшой обзор выставки и вступительная статья о представленном творчестве художника.

Иван Яковлевич Билибин (1876–1942) также был приглашен Н. К. Рерихом к преподаванию в Рисовальной школе ИОПХ, где проработал с 1907 по 1917 год. Билибин оставил значительный след в искусстве русской книжной графики и театрального оформления. Его фигура намного более известна, чем фигура Вахрамеева, а жизнь и творчество более глубоко исследованы. Его произведения хранятся как в российских, так и зарубежных собраниях, много раз участвовали в выставках, в том числе персональных. Выставка, проходившая в Музее-институте семьи Рерихов с 27 ноября 2020 по 28 февраля 2021 года, не ставила целью представить художественное наследие Билибина во всей полноте, масштаб выставки был небольшим. Акцент был сделан на творческих, дружеских, родственных связях И. Я. Билибина с семьей Рерихов, отмечены биографические и художественные параллели. Основной круг экспонатов составили предметы из Ивангородского музея, который обладает самой крупной коллекцией произведений, документов, личных вещей Билибина. Эти предметы были дополнены экспонатами из нескольких частных собраний, Государственного Русского музея, Государственного музея истории литературы, искусства и культуры Алтая (Барнаул), Литературного музея Института русской литературы (Пушкинского Дома) Российской академии наук и собственных фондов Музее-института семьи Рерихов.

Экспозиция была выстроена по хронологическому принципу, условно разделенная на периоды жизни Билибина: российский, египетский, французский, советский. Краткие характеристики периодов были размещены на четырех сторонах арт-объекта в виде елки-пирамиды. Выбор формы объекта объяснялся, во-первых, тем, что выставка приходилась на зимнее время и работала в Новогодние каникулы, во-вторых, египетской темой в жизни и творчестве художника, в-третьих, намекала на масонскую символику⁹. К выставке был выпущен альбом¹⁰ с вводной статьей о выставочном проекте

и четырьмя разделами, соответствующими экспозиционным разделам. Каждый предварялся биографическими сведениями и дополнялся текстовыми источниками.

Билибин происходил из рода калужских купцов, родился в поселке Тарховка (ныне район города Сестрорецка под Санкт-Петербургом) в семье военно-морского врача. Начальную профессиональную подготовку, как и А. И. Вахрамеев, получал в школе М. К. Тенишевой под руководством И. Е. Репина, его же мастерскую посещал в Высшем художественном училище Академии художеств. Билибин входил в состав объединения «Мир искусства», в 1916–1917 был председателем его комитета. Увлечение древнерусской историей сближало И. Я. Билибина с Н. К. Рерихом, тем более что оба они стремились к научному подходу в изображении деталей быта — собирали и изучали сохранившиеся артефакты эпох, включая их образы в свои произведения. При участии обоих художников сложились Общество возрождения художественной Руси и Союз русских художников. Их работы в большом количестве печатались на открытках благотворительной организации «Община Святой Евгении». Центральным экспонатом российского раздела стал большой пастельный портрет Билибина авторства Б. М. Кустодиева — эскиз для известной картины с группой членов художественного объединения «Мир искусства» за столом (Государственный Русский музей).

Билибин был трижды женат, все его супруги были художницами и знакомство с ними произошло примерно в один период. Несколько произведений этих художниц мы представили на выставке: книги, оформленные Марией Яковлевной Чемберс и Рене Рудольфовной О'Коннель, рисунки Александры Васильевны Щекатихиной-Потоцкой и фарфоровые изделия, созданные по ее эскизам.

В Рисовальной школе ИОПХ Билибин возглавлял класс графики и младший класс композиции. В это время директором Школы был Н. К. Рерих, а секретарем канцелярии — музыкант С. С. Митусов, двоюродный брат Е. И. Рерих. Примечательно, что А. В. Щекатихина, пока еще только ученица Билибина, вышла замуж за шурина Митусова, Николая Филипповича Потоцкого, и таким образом вошла в родство с Рерихом. На фотографии состава педагогического совета Рисовальной школы ИОПХ в 1911 году¹¹ Рерих дружески расположил руку на плече сидящего впереди Билибина. Все вместе — Рерих, Билибин, Митусов, Щекатихина — дружили, помогали друг другу в работе, профессионально развивались бок о бок и сохраняли связь на протяжении всей жизни. Дочь С. С. Митусова, Людмила Степановна, стала основательницей Музея-института семьи Рерихов и сохранила многие свидетельства близкого общения коллег, передав в фонды музея документы, личные вещи, произведения, которыми они обменивались. На выставке публике была представлена только часть предметов этого круга. Рукописно-документальный фонд Музея-института семьи Рерихов включает ряд авто-

графов Билибина — шуточных посланий в стихотворной форме, адресованных друзьям по Рисовальной школе. Эти рукописи, дополненные другими сочинениями Билибина, были опубликованы в альбоме выставки, а также представлены в виде интерактивного экспоната — папки с подшитыми копиями, которую посетитель мог взять в руки. Копии автографов для облегчения чтения были сопровождены расшифровками и комментариями.

В качестве экспоната, иллюстрирующего одно из последних произведений Петербургского периода жизни Билибина, на выставке демонстрировался кредитный билет номиналом 250 рублей 1917 года. Эскиз орла с опущенными крыльями без царских регалий был создан Билибиным в качестве государственного символа Временного правительства и печатался на таких банкнотах. С 1992 года переработанный эскиз стал использоваться Банком России.

Революционные события 1917 года Билибин сперва рассчитывал «переждать» в Крыму, но в итоге оказался в эмиграции в Египте. Там он жил в Каире и Александрии, туда по его предложению к нему переехала овдовевшая А. В. Щекатихина-Потоцкая с маленьким сыном. В Египте, где Билибин прожил пять лет, его художественная деятельность не прекращалась, наоборот, новые впечатления заметно обогатили его творчество, особенно в отношении сюжетов и образов. В Египте Билибин работал над оформлением театральных постановок, книг и христианских храмов. Он посещал музеи, много фотографировал, путешествовал по Африке и близлежащим странам. Художественные произведения этого периода вошли в состав выставки вместе с фотографиями семьи и памятников древнеегипетского искусства, а также арабским «лубком» из коллекции Билибина, подаренным Л. С. Митусовой по возвращении на родину.

Однако перед возвращением Билибин с семьей еще 10 лет прожил в Париже. Продолжив уже сложившиеся направления творчества, во Франции он стал регулярно общаться с другими эмигрантами из России, для чего организовывал специальные журфиксы. Парижское общество «Мир искусства» (многие члены объединения оказались именно здесь) проводило у Билибина свои заседания. Признанный художник много выставлялся как во Франции, так и в других европейских странах — его работы демонстрировались в Брюсселе, Гааге, Амстердаме, Копенгагене, Белграде, Берлине, Лондоне и ряде чехословацких городов, в том числе на персональных выставках. Летом художник с семьей выбирался на Лазурный берег, на дачу в местечке Ла Фавьер. Там стали селиться и другие известные соотечественники, многие заезжали в гости. Среди лафавьерских дачников был и поэт Саша Чёрный. На выставке демонстрировались две почти одинаковые групповые фотографии 1932 года с участием Билибина, Потоцких, Станюковичей и Гликбергов¹². Один кадр сделан И. Я. Билибиным¹³, другой — Н. В. Станюковичем¹⁴. Возможно, эти снимки стали последними фотографиями Саши Чёрного, поскольку он погиб тем же летом от последствий тушения лесного пожара.

Трогательной, но информативной частью экспозиции стали небольшие письма на открытках, которыми обменивались сын Щекатихиной-Потоцкой Мстислав Николаевич Потоцкий и дочери С. С. Митусова. Рядом экспонировались две фигурки, сантоны «Цыганка» и «Разбойник», традиционно используемые во Франции для рождественских декораций. Мстислав подарил их девочкам в качестве заграничных сувениров. Представлены были и письма между взрослыми: А. В. Щекатихиной-Потоцкой и Е. Ф. Митусовой, в девичестве Потоцкой, сестрой покойного первого мужа Щекатихиной-Потоцкой. В некоторых из них Щекатихина-Потоцкая передавала родственникам новости о Н. К. Рерихе, поскольку встречалась с ним в Париже в 1929 году.

В 1936 году Билибин нашел возможность вернуться на родину. Он встал во главе графической мастерской в Институте живописи, скульптуры и архитектуры, позже получил звание профессора и доктора искусствоведения. Возобновилось личное общение с семьей Митусовых. Ростислав Владимирович Тронин, муж средней дочери С. С. Митусова Людмилы, стал учеником и помощником Билибина — мастер высоко оценил его художественные навыки¹⁵. Некоторое время Ростислав и Людмила проживали вместе с семьей Билибина. В произведениях ученика, показанных на выставке рядом с работами Билибина, можно было заметить влияние учителя. В этот период он много работал над государственными заказами: оформлением книг и театральных постановок, планировал будущие проекты; но их осуществлению помешала война.

Билибин погиб от истощения в заблокированном Ленинграде. До последних дней он работал над серией рисунков богатырей. А. В. Щекатихина-Потоцкая пережила мужа и посвятила ему произведение «Александр Невский», которое было представлено в конце экспозиции рядом с фотографией братской могилы профессоров Академии художеств на кладбище «Остров Декабристов».

В рамках продолжения начатого рассказа Музей-институт семьи Рерихов в 2022–2023 году планирует провести выставку, посвященную А. В. Щекатихиной-Потоцкой.

Примечания

¹ 75-тилетний юбилей школы Общества поощрения художеств. // Художественно-педагогический журнал. — 1914. — № 18. — С. 251.

² В следующем издании Вахромеев Александр Иванович значится преподавателем живописи в Государственном Художественно-промышленном техникуме на 1925 год: Художественное училище им. Николая Рериха. Страницы истории. / авт.-сост. Э. М. Романовская. — СПб.: Издательство «Лань», 2001. — С. 387.

³ Цитата из устава приводится по: Северухин Д. Я., Лейкинд О. Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932). — СПб.: Изд. Чернышева, 1992. — С. 297.

⁴ Об участии в «Семинарии» на выставке напоминал лист с портретными зарисовками других участников в 1921 году (ЦГАЛИ СПб: Ф. 101 Оп. 1 Д. 12 Л. 13).

⁵ У Н. К. Рериха, например: Печоры. Полуверка. 1903. Государственный музей Востока: ГК-4434858.

⁶ Исследователи часто обращают внимание на то, что к созданию циклов уличных зарисовок «Белые ночи», «Улица», «Типы и сцены Петрограда 1917–1921 гг.» художника во многом привела работа газетным репортером в годы учебы.

⁷ Типы и сцены. Петроград в рисунках А. И. Вахрамеева 1917–1923 гг. / Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга; сост.: Н. М. Серапина и др. — СПб.: Союз-Дизайн, 2017.

⁸ А. И. Вахрамеев. Живопись и графика. К 145-летию со дня рождения. К 180-летию Рисовальной школы ИОПХ. Альбом выставки. / СПбГМИСР; авт.-сост.: А. В. Ульянова; Отв. ред.: А. А. Бондаренко. — СПб.: Изд. СПбГМИСР, 2019. — 68 с.: ил.

⁹ В период жизни во Франции И. Я. Билибин в числе других эмигрантов из России вступал в масонские организации, в том числе русскую масонскую ложу «Северная звезда», и даже стал членом-основателем ложи «Свободная Россия» (см.: Серков А. И. Русское масонство. 1731–2000 гг. Энциклопедический словарь. М.: РОССПЭН, 2001; Серков А. И. 1845–1945. История русского масонства. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 1997: во внутренних положениях о деятельности «Северной Звезды» указывалась задача «объединения усилий в защите интересов России перед французским общественным мнением, на которое стремились воздействовать через французские масонские ложи»).

¹⁰ И. Я. Билибин: альбом выставки / СПбГМИСР; авт.-сост.: А. В. Ульянова; Отв. ред.: А. А. Бондаренко. — СПб.: Изд. СПбГ-МИСР, 2020. — 120 с.: ил.

¹¹ Опубликована в: Макаренко Н. Е. Школа Императорского Общества Поощрения Художеств 1839–1914: Очерк, составленный по поручению комитета Императорского общества поощрения художеств. — Пг., 1914. — С. 31. Обложка этого издания, экспонировавшегося на выставке, оформлена И. Я. Билибиным.

¹² Настоящее имя Саши Чёрного — Александр Михайлович Гликберг.

¹³ Ивангородский музей: ГК-3548707.

¹⁴ Музей-институт семьи Рерихов: ГК-15319972.

¹⁵ Митусова Л. С. О прожитом и судьбах близких. / Отв. ред. Б. С. Соколов. — СПб.: Рериховский центр СПбГУ; Вышний Волочёк: Ирида-Прос, 2004. — С. 102.



УЧАСТИЕ Д. В. ГРИГОРОВИЧА В СОЗДАНИИ КОРОНАЦИОННОГО АЛЬБОМА АЛЕКСАНДРА III

Мир изобразительного творчества всегда привлекал Д. В. Григоровича. Он писал А. П. Милюкову о том, что искусство занимало его не менее литературы, и даже более.¹ В 1863 году была опубликована его статья «Несколько слов о поощрении художеств в России», где автор представил программу развития отечественной живописи, за которой последовало его назначение на пост председателя ИОПХ (1864). Вступление Д. В. Григоровича в должность способствовало увеличению тематических выставок с грамотно оформленными каталогами. Опыт государственных творческих школ Мюнхена, Парижа и Вены, после их посещения, был включен Д. В. Григоровичем в программу обучения школы ОПХ, что позволило в два раза увеличить количество учащихся, и привлечь профессиональных художников-педагогов, таких как И. Н. Крамской. По его инициативе также был организован музей, экспозиция и фонды которого (по отзывам современников) не уступали солидным музеям Европы. Экспонаты выкупались у авторов работ.

Заинтересованность председателя ОПХ в продвижении русского искусства отметила и коронационная комиссия, созданная для подготовки Торжеств восшествия на престол императора Александра III (1883). По решению которой, на Д. В. Григоровича была возложена ответственность за своевременное исполнение и художественное оформление листов, для печати коронационного издания.

По исполнению графических работ художниками, весь изобразительный материал был передан Д. В. Григоровичем в комиссию академии. Отобранные листы вошли в отпечатанный тираж коронационного альбома (500 экземпляров на русском и французском языках). Книжный блок с золотым обрезом, разделенный на 8 глав, по чинам обряда, состоял из 65 страниц текста, без учета иллюстраций, и был заключен в темно-красный сафьяновый переплет (67 × 53 см), украшенный золотым тиснением растительного орнамента. Декоративно-орнаментальный цветной форзац фоллианта, с работы Н. Симакова был исполнен мастером К. Шисселем. Каждая из глав выделена красной заставкой и заглавными синими буквицами.

Три монохромные иллюстрации в тексте с изображением парадного перестроения эскадронов во время Торжеств были исполнены мастером Скамони с рисунков молодого художника-баталиста Н. С. Самокиша. Экспрессивная манера автора рисунков при переводе в технику литографии не потеряла динамики, нарушающей неторопливый ритм книжного блока. После выхода Манифеста о Священном короновании, художникам для посещения обрядовых мест в Москве выдавались специальные пропуска. Отпечатанные объявления

о коронации с оригинала Н. С. Самокиша капитаны герольдов раздавали горожанам после их прочтения на площадях столицы.

Из архивных материалов известно, что Д. В. Григорович предоставил возможность художникам самостоятельно выбирать виды для заказных зарисовок предстоящих ритуалов. Утвержденные комиссией 26 хромолитографий на отдельных вкладышах отображали основные коронационные события торжеств. Открывают иллюстративный ряд альбома два парадных портрета с акварелей А. П. Соколова на отдельных листах. Графическое изображение императорской мантии, созданное художниками Б. Кене и А. Фадеевым, были утверждены еще в октябре 1881 года. Мастер хромолитографии не прибегал к избытку в цвете иллюстрации, и использует желтый, красный, синий и белый тона. Именно эта колористическая гамма придает строгость и торжественность изображению.

В хромолитографиях с работ К. Е. Маковского также читается триколор. В центре композиции первого листа с работы художника размещены два трона на фоне государственного знамени. Первый план листа в складках расшитой золотой мантии, автор оставил для регалий: скипетр, меч, державу, и две (большая и малая) короны в драгоценных камнях. Литограф скрупулезно воплотил идею автора в листе, который выглядит ярко, выразительно и монументально. Вторая иллюстрация «Высочайший обеденный стол в Грановитой Палате» с работы К. Е. Маковского позволяет детально рассмотреть пышную трапезу. Живописец изобразил Их величеств за столом тронного места в павильоне из черного дерева. Первый план оригинала представлен фигурами духовенства и двух первых классов присутствующих на торжественном обеде. На столах лежало стихотворное меню, прославляющее хлеб, проиллюстрированное В. М. Васнецовым (разворот в три складки на картоне). Блеск и детализация убранства, присущая К. Е. Маковскому отображена литографом в листе подносного издания. Обед в Грановитой палате был отображен и М. А. Зичи. Художник, в традиционной манере смешанной техники представил крупный план гостей и интерьера. Но графическое изображение не вошло в коронационный альбом.

Во время обеда, гостям были поднесены золотые рубли с портретами Их величеств по случаю коронации, монеты аналогичного достоинства, но из серебра были розданы войсковым чинам. Штемпели были исполнены гравером Петербургского Монетного двора Л. Штейнманом. По окончании трапезы, вечером, Москва блистала иллюминацией, проект которой подготовил инженер-полковник Фабрициус при содействии художника Бойцова. Разноцветное море огней нашло отражение в работе Н. Е. Маковского «Иллюминация Кремля». Многофигурная панорамная иллюстрация отличается большой событийностью. Фигуры императорской четы со свитой запечатлены на балконе фасада Кремлевского Дворца. В центре композиции иллюстрации оплот России — золотоглавый храм Христа Спасителя, выхваченный снопом яркого света. В хромолитографии с акварели архи-

тектора Н. Е. Маковского мастер подчеркнул акценты авторской композиции, обозначив точные контуры главного храма государства.

При выборе тем, с разрешения Д. В. Григоровича, отображение передвижений коронационной процессии избрали два живописца: К. А. Савицкий и Н. Н. Каразин. Композиция в виде раскручивающейся из центра листа спирали коронационного поезда в хромолитографии с работы К. А. Савицкого «Торжественный въезд в Москву» выходит за рамки рисунка. Литограф сохраняет авторскую конфигурацию, повторяя движение процессии от центра к периметру листа посредством чередования светлых и темных пятен. Панорамная композиция второй акварели К. А. Савицкого «Поклоны с Красного крыльца», не вошла в подарочное издание. В оригинале разворот со стороны Архангельского собора позволяет видеть выстроенные в цепь ряды гвардейцев, и архитектурный ансамбль дворцовой части московского Кремля. Замыкают композицию с обеих сторон листа соборы. Но фигуры первых лиц малоразличимы, видимо это и стало причиной при выборе работы.

Продолжением изобразительного повествования подносного издания стала хромолитография «Государь Император кланяется народу с Красного Крыльца», исполненная с работы Е. К. Макарова. Смещение одежд и головных уборов отображены в листе многофигурной композиции на фоне Грановитой палаты и Большого Кремлевского Дворца, исполненного в мягкой терракотовой гамме. Введенный Николаем I поклон народу, вошел в традиционный ритуал торжеств, и нашел отображение в листах всех коронационных изданий второй половины XIX столетия.

Прибытие процессии к Спасским воротам Кремля, отображено в иллюстрации «Торжественный проезд через Красную площадь» с акварели Н. Н. Каразина. По воспоминаниям корреспондента «Новостей» Л. Ф. Филиппова: «...художник Каразин с платформы гауптвахты сделал несколько снимков карандашом, которые послужили материалом для будущей картины»². Автору рисунка и мастеру-литографу удается передать движение роскошных карет и повозок на фоне десятитысячного хора с оркестром, сосредоточенного на эстраде у кремлевской стены. Настроение, заложенное автором изображения, сохранилось и в иллюстрации.

Красочная хромолитография со второй акварели Н. Н. Каразина «Государь Император принимает поздравления от Азиатских народов» открывает трехдневную церемонию принятия даров Их величествами в Андреевском зале Кремлевского дворца. Свободное пространство первого плана в центре композиции создает воздушную среду и задает объем листа.

Аналогичная акварель «Александр III принимает представителей...», исполненная В. Е. Маковским не вошла в фолиант. (Отдел рисунка ГРМ.Рб-14562) Роскошные костюмы гостей, вычурность интерьера Андреевского зала, роскошь и золотые украшения тронного места, переданы худож-

ником в деталях. Акварель дополняет работу Н. Н. Каразина видом от центрального входа в зал.

Умиротворение и свет отображено в хромолитографии со срезанной композицией с оригинала В. Д. Поленова. Входная группа величественного строения возвышается над фигурками архиереев встречающих царственную чету у входа в Успенский Собор под колокольный звон Ивана Великого. Светлая и символичная иллюстрация предшествует кульминации Торжеств.

Особое место в структуре подносного издания занимают три хромолитографии обряда коронования с работ И. Н. Крамского. Композиция в иллюстрации «Коронование Государя Императора» решена в пределах внутреннего убранства Успенского Собора. Выступающую фигуру Государя в мантии, отороченной белым мехом горноста, поверх мундира Преображенского полка, мастер расположил на темно-малиновом фоне драпировок. Торжество сокровенного момента в листе «Причащение Св. Тайн Государя Императора» создано замкнутым пространством алтаря с золотом окладов икон, одежд священнослужителей и церковной утвари. Запечатлеть Таинства причащения, миропомазания и коронования Государя и Государыни «Коронование Государыни Императрицы», оказалось сложной задачей для живописца, так как к обрядовым таинствам не допускались даже фотографы. Четыре графических работы живописца вошли в основную главу подносного издания.

Созданную И. Н. Крамским композицию, с помощью фотографий, предоставленных Победоносцевым, члены комиссии приняли, как образцовую для изображения кульминационных обрядов. К. В. Лебедев повторил ее в следующем коронационном издании — Сборнике Николая II.

Хромолитография «Торжественный выход из первой ограды Кремля», выполненная с акварели В. П. Верещагина, стала продолжением церемониала. Автор многократно бывал в Кремле до торжеств, делая подготовительные наброски. Узкий коридор, создающий ощущение тесноты, для прохода Их Величеств под балдахином представлен в листе ограниченным пространством высоких толстых стен архитектурных строений Кремля и людского столпотворения. Живописец исполнил еще одну акварель, лист с которой вошел в последнюю главу книжного блока торжественного издания. Также художник участвовал в оформлении храма Христа Спасителя, за что был «венчан чином действительного статского советника»³.

По окончании обрядовых торжеств, столицу охватили светские празднества, приемы и балы, военные праздники и народные гуляния. Воинским событиям в церемонии коронации посвящены четыре иллюстрации, предварительно отобранные Д. В. Григоровичем, и утвержденные коронационной комиссией. Мастер первой из них хромолитографии, с акварели И. Н. Крамского «Представление Государю Императору Его Императорским Высочеством, Атамана всех казачьих войск, войсковых депутатов» с предельной точностью передает черты и детали костюма представителей казачьих

и войсковых депутатов. Крупный план с детально выписанными фигурами — легко узнаваемы.

Лист с работы В. Е. Маковского «Освящение Знамени Преображенского и Семеновского полков» занимает одно из важнейших мест военных ритуалов. Центральную фигуру Государя, в присутствии которого священнослужители совершают обряд освящения полковых знамен, автор расположил на фоне временного архитектурного сооружения — полковой церкви. Колористическим решением художник передал торжество момента, которое литограф отобразил в иллюстрации подносного издания.

В листе с работы Е. К. Макарова «Прибытие Государя на парад» Их величества с приближенными верхом совершают объезд войск. Работа построена на контрасте. Светлым пятном листа является образ богатырского коня Александра III и павильон для приема царя и царицы. Тема воинских гуляний решена и в иллюстрации с работы К. А. Савицкого «Праздник в Сокольниках». Молодое воинство приветствует Их величеств, фигуры которых расположены в центре композиции. Набирающих военный опыт молодых офицеров мастер сравнивает с порослью деревьев. Удадь и веселье царят в хромолитографии, где будущее воинство с ликованием приветствует Императора с супругой. Светлая палитра придает легкость и воздушность изображению.

Традиции коронационных торжеств, излюбленные светским обществом, вошли в подносные издания иллюстрациями, посвященными балам, фейерверкам, спектаклям и гуляниям. Двухчастная композиция хромолитографии с рисунка Н. А. Богданова «Балы» в коронационном альбоме Александра III, отмечена сложным сюжетным наполнением. Парадные Залы благородного собрания московского дворянства, были убраны живой зеленью тропических растений, гирляндами и ярким освещением. Фигура великого князя Владимира Александровича в красном мундире вписана в полукруг центра композиции. Вторая композиция бала в доме московского генерал-губернатора князя Долгорукова запечатлела выход его величества Александра III с императрицей. Художественное единство листа достигается колористическим решением: на светлом фоне интерьера выделена темная полоса мундиров с рефлексамии разноцветной одежды женских фигур. Органичны в центре композиции два красных пятна генеральских мундиров: Александра III и великого князя Владимира Александровича. Исследование ритуала придворных балов помогает и изучению костюма этой эпохи.

Традиционное место в подносном издании занимает лист, посвященный парадному спектаклю. Отпечатанный экземпляр «Афиши»³, иллюстрация с которого вошла в коронационный альбом (1883), исполнена с оригинала малоизвестного художника А. К. Григорьева. Он исполнял заказ от Академии Художеств. Текст афиши был представлен в трех видах, и отпечатан золотой или цветной краской: для царской ложи — на атласе, для лож бенуара и бельэтажа — на толстой бристольской бумаге, в креслах партера из веленовой бумаги с орнаментом. Название (с указанием исполнителей)

5-актной оперы «Жизнь за Царя» на музыку М. И. Глинки было исполнено мелким каллиграфическим шрифтом.

Парадный спектакль в Большом театре состоялся 18 мая. Хромофотография «Парадный спектакль» с оригинала акварелиста С. Ф. Александровского представляет композицию царской ложи Большого театра. Балет Л. Минкуса «Ночь и День» с хореографией М. Петипа также вошел в представление. Литограф детально передал авторское видение сюжета и композиции светского события торжеств. Даже в наши дни традиция не прервалась, и прием высокопоставленных гостей столицы сопровождается посещением спектакля в Большом театре. Д. В. Григорович хлопотал за награждение Александровского с учетом его серии графических работ еще и к народному альбому для бесплатной раздачи в дни торжеств.

Следующей церемонией стала работа В. Е. Маковского «Народный праздник на Ходынском поле», представленная панорамным изображением. Понятие Ходынка ассоциируется с трагическими событиями коронации 1896 года. Художник станет автором работ и будущих событий, отображение которых войдет в коронационный сборник следующего императора. Объективность, свободная манера, чистота цвета и филигранность деталей придают легкость и выразительность творениям мастера. Но в дни коронации 1883 года автор композиционно приподнял императорскую чету с приглашенными в павильон гостями, над народом, поместив фигуры на высокую террасу временного архитектурного сооружения. Творческая основательность, умеренность в цвете — отличительная особенность мастера. Цветовую умеренность находим и в следующем традиционном обряде.

Последним обрядом по церемониалу было посещение Их величествами Троице-Сергеевой Лавры. В хромофотографии с работы К. Е. Маковского это действие отражено, как ритуальное событие. Подчеркнутая красота и лоск, свойственная живописцу полностью отсутствует в иллюстрации. Благодаря точной расстановке цветовых акцентов передана атмосфера чинности и благолепия. В иллюстрации К. Е. Маковский представлен, как художник, почитающий традиции и святость земли русской, раскрывающим свой дар творца в ином свете.

Четыре листа последней главы коронационного издания также посвящены присутствию Их Величеств на освящении храма Христа Спасителя, приуроченному к торжествам коронации. Эта тема отражена в листах с работ В. П. Верещагина «Выход из Храма Спасителя», Н. Е. Маковского «Освящение Храма Спасителя», В. И. Сурикова «Торжественный обход вокруг Храма Спасителя» и К. А. Савицкого «Коронация Александра III».

В произведении с работы Н. Е. Маковского центральную часть композиции занимает стоящий на коленях народ в окружении внутреннего убранства Главного храма страны во время литургии. Точно очерченные величественные формы сооружения мастер отображает круговой компози-

цией, включая внутреннее убранство и фигуры, указывая на «малость» человека в Доме Господа.

В хромолитографии «Выход из Храма Спасителя» автор дает фрагмент ритуального выхода их храма. Лист с рисунка В. И. Сурикова «Торжественный обход вокруг Храма Спасителя» отображает шествие вокруг него. Оба листа отражают обрядовое действие торжественного события, мастерски исполненное художниками, и переданное литографами в иллюстрациях подносного издания. Многофигурные композиции на фоне входной группы храма Христа Спасителя детально прорисованы с учетом символов и знаков отличий. Два независимых вида одного исторического события дают возможность оценить не только мастерство живописцев и литографов, но и сохранить историческую память важного события.

Акварель К. А. Савицкого «Коронация Александра III», где художник передал панораму освящения главного собора России, не вошла в подарочное издание. Мелкие фигурки людей и карет превращаются в миниатюрные пятна на фоне величественного сооружения. Работа написана с удаленной перспективой, где отчетливо проявляется храмовое сооружение и не различимы действующие фигуры.

Стремление графиков наиболее полно отобразить предстоящие события, уже в период подготовки празднеств дало много эскизов и набросков. Д. В. Григорович создал указатель 5-й Императорской акварельной выставки, организованной им в 1885 году, по окончании работ над коронационным альбомом. Некоторые изобразительные материалы были приобретены Государем и вельможами для своих коллекций, но памятные акварельные альбомы так и не вошли в экспозицию. Акварель Сурикова Д. В. Григорович приобрел для музея ОПХ за 8 рублей. Собственностью ОПХ были портреты Их Величеств работы А. П. Соколова для коронационного альбома и еще 9 портретов представителей высшего света. В коллекцию вошли 10 акварелей к панораме коронационных торжеств Н. Н. Каразина и его 8 пейзажей к росписи столового сервиза, 10 рисунков и 7 акварелей по этнографии серии (Туркестан). Собственностью ОПХ стали и 2 акварели В. Е. Маковского, которые в 1929 году были переданы в Русский музей. 2 каирские акварели К. Е. Маковский и 1 каирская акварель Н. Е. Маковского. Также в экспозицию вошли 2 коронационные акварели К. А. Савицкого и 3 портрета С. Ф. Александровского. В 1929–30 годах, фонды музея ОПХ были переданы в государственные музеи Ленинграда. В каталогах передачи коронационные акварели не значатся.

Д. В. Григорович с большим усердием и рвением исполнял свои обязанности, связанные с изобразительным искусством. Благодаря его организационным способностям и чувству природного вкуса, мы имеем память предыдущих поколений в лицах на графических изображениях, а также в иллюстрациях подносных изданий.

Примечания

¹ В. П. Мещеряков. Д. В. Григорович — писатель и искусствовед. // Мещеряков В. П. Ленинградское отделение научно-популярной серии АН СССР. — Л., 1985. — С. 128.

² Корольков В. Жизнь и царствование Императора Александра III (1881–1894). — Киев: Тип. Чоколова, 1901. — С. 158

³ РГИА. Ф. 906. Оп.1. дело 41 (с. 1)

Источники

1. РГИА. Ф. 448. Оп. 1. Д. 759. М/ф. С. 10.

2. РГИА. Научная библиотека. Отчет Императорской АХ 1882–1883. МНП. 10181. — СПб.: Тип. Братьев Шумахер.

3. Корольков В. Жизнь и царствование Императора Александра III (1881–1894). //В. Корольков. // Киев, Тип. Чоколова, 1901.

4. Мещеряков. В. П. Д. В. Григорович — писатель и искусствовед. // Мещеряков В. П. Ленинградское отделение научно-популярной серии АН СССР. — Л., 1985. — С. 128.



ИЗ ИСТОРИИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ «ОБЩЕСТВА ПООЩРЕНИЙ ХУДОЖЕСТВ» В ЦАРСТВЕ ПОЛЬСКОМ

В 1855 году в России произошла смена власти. Русским императором становится либерально настроенный Александр II. Новый царь был благожелательно настроен к полякам, новая российская власть решила поменять отношение к Царству Польскому и смягчить свою политику. Польская «оттепель» коснулась и культуры в привисленском крае. Смягчалась цензура, появляются новые газеты и журналы, разрешались к постановкам запрещенные ранее театральные спектакли (например, опера Станислава Мачушко Галка»).

Изменения намечались и в области художественного искусства. В 1858 году русская власть в Варшаве разрешила провести художественное биеннале, которое получило название «Национальная выставка». На ней были выставлены работы самых известных польских живописцев: Войцеха Герсона, Францишека Костржевского, Людвика Куреллы, Титуса Малешевского, Кароля Маркони, Юзефа Зиммлера, Альфреда Шуппе. Успех выставки подтолкнул власть продолжить делать шаги в этом направлении. По предложению художника Войцеха Герсона, которое было благосклонно принято наместником Царства Польского князем Михаилом Дмитриевичем Горчаковым, в 1860 году в Варшаве было основано отделение «Общества поощрений художеств» (ОПХ). Основной целью его деятельности была поддержка и популяризация польского искусства, что осуществлялось путем создания коллекции национального искусства, оказания помощи молодым художникам (назначение стипендий), организации издательской деятельности, подготовки и проведения выставок и конкурсов, а также награждение публики репродукциями¹. Формат деятельности отделения подразумевал осуществление контроля Санкт-Петербурга над польским искусством.

В декабре 1860 года состоялось первое собрание учредителей (их было более сотни). В то время был избран первый комитет Общества, в который вошли: Эдуард Раставецкий, Юстиниан Карницкий, Станислав Замойский, Леон Дембовски, Юзеф Игнаций Крашевский, граф Александр Пшедзецкий; художники: Альфред Шуппе, Юзеф Зиммлер, Январь Суходольский, Рафал Хадзевич, Юлиуш Коссак, Константин Гегель. Якуб Левински, Кароль Бейер и Александр Лессер были избраны в счетную комиссию².

Административный совет Королевства Польского утвердил Акт о создании «Общества». Организация попадала под юрисдикцию и контроль попечителя Варшавского учебного округа, который являлся и его почетным председателем³.

По предложению главы центрального правительства Царства Польского маркграфа Александра Велопольского от государственных структур в руководство «Общества» в качестве активно работающего вице-президента вошел статс-секретарь совета Юстиниан Карницкий⁴. Так же был организован общественный совет «Общества», который состоял из двенадцати членов, шести художников и шести экспертов по искусству. Совет избирался ежегодно. Члены оставались у власти не менее одного месяца, но не более одного года. В 1860 году в Обществе было 234 официально зарегистрированных члена. Всего через год их число увеличилось до 1464⁵.

Благодаря личности Карницкого, Общество сразу стало активно работать на благо польского искусства. В Варшаве Общество учредило специальный учебный рисовальный зал для живописцев и скульпторов, назначило стипендии и пособия для дальнейшего усовершенствования в художествах, организовало конкурсы по живописи, ваянию, архитектуре, начинает продавать и разыгрывать в благотворительные лотереи произведения искусства.

Главной задачей, поставленной «Обществом поощрений художеств», стало проведение художественных выставок, на которые принимались «современные оригинальные художественные произведения, исполненные как художниками Царства Польского и Империи, так и заграничными мастерами»⁶.

Первой резиденцией Общества был объявлен отель Герлаха (сейчас гостиница «Европейская»), располагавшийся на ул. Краковское Предместье, 13⁷. В 1896 году «Общество поощрений художеств» перенесло свою штаб-квартиру в варшавское купеческое собрание (*Resursa Obywatelska*)⁸. А в 1900 году «Общество поощрений художеств» переехало уже в собственное здание, построенное по проекту Штефана Шиллера (сейчас здание Галереи Захента) на пересечении улиц Мазовецкой и Королевской. Строительство здания финансировалось из общественных средств: например, Людвика Гурецкая, урожденная Линдов, пожертвовал для этой цели принадлежавшее ей в собственности здание на улице Королевской, 17, которое примыкало к новопостроенному зданию⁹. Кроме выставочных залов здесь была и библиотека. Здание было освящено 15 декабря 1900 года епископом Казимиром Рушкевичем.

Деньги на столь грандиозную стройку «Общество» получало через оригинальную схему. Сначала на части территории, отданной под музей, был возведен многоквартирный дом. Аренда апартаментов в нем стала главным источником строительства¹⁰.

Несмотря на активное финансирование строительства, в первом десятилетии XX века на счетах «Общества» удалось капитализировать большую сумму денег: капитал Общества составлял — 99 500 руб. Из этих сумм организовывались каждый год выставки, издавались различные сборники изданий «Общества поощрений художеств» (годовые отчеты, каталоги выставок,

библиотечные описи и др.)¹¹. На эти деньги работала и касса взаимопомощи варшавских художников, живописцев и ваятелей.

С 1861 году Общество стало собирать коллекцию польского искусства, покупая картины известных местных живописцев. Первой покупкой, по предложению Юстиниана Карницкого, стала картина Юзефа Зиммера «Смерть Барбары Радзивилл». В 1878 году, сразу после создания, Общество приобретает у Яна Матейко его грандиозную работу «Грюнвальдская битва». Коллекции Общества включали достаточно знаменитые картины, например, «Куропатки» Юзефа Хелмонского и «Беседка» Александра Герымского.

В начале XX века через 40 лет после основания «Общества» в его работе участвовало и являлось его членами 4759 любителей искусства¹².

После обретения независимости Польшей в 1918 году Общество продолжило свою работу. «Общество поощрений художеств» провело ряд знаковых выставок, где были представлены работы многих польских и зарубежных художников, в том числе: Войцеха Герсона, Яна Матейко, Юзефа Хелмонского, Юзефа Брандта, Станислава Выспянского, Юзефа Мехоффера, Яна Станиславского, Поля Сезанна, Анри де Тулуз-Лотрека, Пабло Пикассо, Макса Эрнста и Фрэнсис Бэкон. Выставки авангардистов вошли в историю. Презентация считавшейся скандальной картины «Бешенство» Владислава Подковинского вызвала большой ажиотаж.

Скандалы вокруг «Общества» были не только культурные, но и политические. 19 декабря 1922 году во время посещения выставки во дворце «Общества поощрений художеств» член Общества художник Элигиуш Невиадомский убил президента Польши Габриэля Нарutowича.

После Второй мировой войны коллекции Общества были переданы на хранение в Национальный музей в Варшаве и теперь находятся в корпусе Галереи польского искусства. А в 1949 году в его штаб-квартире было создано Центральное бюро художественных выставок.

В 1989 году «Общество поощрений художеств» было возрождено при Государственной художественной галерее *Zachęta*. С 2013 года Общество имеет статус организации общественной пользы.

Таким образом, следует отметить, что основная сфера деятельности «Общества поощрений художеств» велась во второй половине XIX века в городах Царства Польского, находившегося в составе Российской империи. Общество было создано в 1860 году и являлось одним из крупнейших Варшавских художественных объединений, в состав которого входило до 4795 человек.

Задачами Общества являлась организация художественных выставок не только в пределах Царства Польского, но и за границей, а также помощь в виде стипендий и пособий молодым перспективным живописцам, графикам и скульпторам.

«Общество поощрений художеств» представляло собой государственную организацию, которая курировала деятельность различных учебных за-

ведений на территории русской Польши, и находилось под управлением руководителя Варшавского учебного округа.

Примечания

¹ Pierwsze czterdziestolecie Tow. Zachęty Sztuk Pięknych 1861–1900; Wystawa pierwszego czterdziestolecia

Tow. Zachęty Sztuk Pięknych 1861–1900, 1939, s. 5–6.

² Wiercińska J. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie (1860–1914: w setną rocznicę powstania // Rocznik Warszawski, Tom 2, 1961, s. 73–74.

³ Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. т. XXXVIIa (1903): Ходский — Цензура. — С. 772.

⁴ Wiercińska J. Там же, s. 77.

⁵ Otwarte projekty w instytucjach kultury (...z Wikipedią) //

<https://datewiki.ru/wiki/Zach%C4%99ta> (дата обращения 09.04.2022 г.)

⁶ Устав общества поощрения художеств в Царстве Польском. Издание 1894 года. — С. 3.

⁷ Stanisław Szenic: Najstarszy szlak Warszawy. — Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1955. — S. 210.

⁸ Jadwiga Waydel Dmochowska: Jeszcze o dawnej Warszawie. — Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960. — S. 95.

⁹ Там же s. 96.

¹⁰ Gabriela Świtek: 1860 Zachęta 2000. — Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2003. — S. 48–49.

¹¹ Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych No IV: Warszawa, sierpień 1925 roku; Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1915.

¹² Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. т. XXXVII (1903): Ходский — Цензура. — С. 772.

Источники

1. Устав общества поощрения художеств в Царстве Польском. Издание 1894 года.

2. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. т. XXXVIIa (1903): Ходский — Цензура. — С. 772.

3. Gabriela Świtek: 1860 Zachęta 2000. — Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2003.

4. Jadwiga Waydel Dmochowska: Jeszcze o dawnej Warszawie. — Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960.

5. Otwarte projekty w instytucjach kultury (...z Wikipedią) //

<https://datewiki.ru/wiki/Zach%C4%99ta> (дата обращения 09.04.2022 г.)

6. Pierwsze czterdziestolecie Tow. Zachęty Sztuk Pięknych 1861–1900; Wystawa pierwszego czterdziestolecia Tow. Zachęty Sztuk Pięknych 1861–1900, 1939.

7. Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych No IV: Warszawa, sierpień 1925 roku; Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1915.

8. Stanisław Szenic: Najstarszy szlak Warszawy. — Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1955.

9. Wiercińska J. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie (1860–1914: w setną rocznicę powstania // Rocznik Warszawski, Tom 2, 1961.

КНИЖНАЯ ГРАФИКА РАННЕГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА Е. М. БЁМ — ВЫПУСКНИЦЫ РИСОВАЛЬНОЙ ШКОЛЫ ИОПХ

Творчество Елизаветы Меркурьевны Бём, одной из первых выпускниц Рисовальной школы Императорского общества поощрения художеств (ИОПХ), сыграло заметную роль в книжной графике конца XIX – начала XX вв. в России. Иллюстрации раннего периода в творчестве художника имели разные стилистические особенности, которые рассматриваются в статье, на основе собранных материалов.

Рисование в России XIX века было предметом преподавания в женских учебных заведениях и составляло часть домашнего образования, которое могли себе позволить девушки высшего и среднего класса. Чаще всего, когда учеба завершалась, и предстоял выход в свет, юная девушка отказывалась от рисования, и только сильная личность, всецело преданная искусству, продолжала брать в руки карандаши и кисти.

Елизавета Меркурьевна Бём вошла в число первых представительниц женского пола, которая получила специальное образование и стала профессиональным художником. Однажды, вступив на путь искусства, она оставалась верной ему до конца, используя приобретенные ею знания для их совершенствования в области искусства книжной графики.

Творческий путь Е. М. Бём начался с четырнадцати лет, когда она стала посещать Рисовальную школу ИОПХ. Школа размещалась в одном из флигелей Биржи, на Васильевском острове, напротив Дворцового моста. Бём вспоминала об этом периоде следующее: «Лучшими, счастливыми годами были те, что я занималась в школе!»¹. В тот период уроки вели именитые педагоги, такие как: П. П. Чистяков, И. Н. Крамской, Л. Примацци и др. Во время учебы в школе любимым наставником Елизаветы Меркурьевны стал Иван Николаевич Крамской, с которым по окончании школы, Бём поддерживала дружеские отношения и продолжала показывать свои работы, так как дорожила его профессиональным мнением.

Обучение Бём урокам искусства проходило довольно успешно. Елизавета Меркурьевна в 1864 г. завершила обучение в Рисовальной школе ИОПХ с серебряной медалью. В том же году Бём вернулась в родовое имение, где увлеченно занялась рисованием с натуры, продолжив совершенствовать полученные знания в области искусства. Уже в следующем году, за выполненные рисунки Елизавету Меркурьевну наградили серебряной медалью от Императорского общества поощрения художеств.

Позже на выставке, которая проходила в стенах Императорской Академии художеств Е. М. Бём представила рисунки: «Голова теленка», «Две кошачьих головы», «Собака с дикой уткой» и др. Бём выполнила литографии по двум рисункам «Голова теленка» и «Собака с дикой уткой», которые впо-

следствии напечатали в «Художественном автографе» в 1869–1870 гг. Выполненные рисунки имеют интересное композиционное решение. В этих первых работах заметно, как художник пытается передать сюжет в реалистичной манере. Рисунки довольно мягкие по тону, который сформирован посредством прерывистых и коротких штрихов.

Бём продолжала участвовать в академических выставках, которые привлекали к себе внимание не только художников, но и любителей, которые пробовали себя в искусстве. Среди внушительного числа участников, Елизавета Меркурьевна не раз награждалась медалями за свои работы, что свидетельствует о ее даровитости.

Постепенно в ее творчестве прослеживается интерес к книжной графике. Началом этого этапа в творчестве послужило выполнение иллюстраций к поэме Н. А. Некрасова «Мороз красный нос». Издание вышло в 1872 году, с шестью полосными рисунками, которые художник выполнила посредством литографии. Листы для книги создавались в черно-белой гамме, с использованием свободной карандашной манеры. На обложку издания художник поместил забавный образ ели с человеческим лицом. Каждый полосной книжный сюжет наполняют сцены из простой деревенской жизни: здесь и молодая женщина с детьми, или старик на погосте с лопатой, или дровни с малышом, или девушка в лесу, которая встала отдохнуть возле ели. Эта серия иллюстраций близка к ее ранним рисункам, но здесь штрих отходит на второй план, превращаясь в мягкую растушевку и растяжку тона.

Пробуя свои силы на пути становления книжного иллюстратора, Бём сталкивалась и с порой неоднозначными мнениями критиков. Художественный критик В. В. Стасов писал об иллюстрациях к поэме Некрасова «Мороз красный нос» следующее: «Переходя... к самим 6-ти картинам, ея, мы прямо скажем, что находим первые три — неудовлетворительными... Но вторая половина иллюстраций г-жи Бёмъ свидетельствует (до некоторой степени) о даровитости».² Не все иллюстрации Бём, по мнению автора этих слов, отразили образы поэтических персонажей Некрасова.

Иллюстрации Бём к произведению «Мороз красный нос», концентрируют внимание на энергетике созданных сюжетов и выявляют возможную задачу, в которой художник пыталась передать скорее собирательный образ русского народа, нежели устремиться к дословному переложению сюжета. Некрасов лично встречался с Елизаветой Меркурьевной, чтобы увидеть рисунки, которые она сочинила к его произведению, для их утверждения к публикации. Данный факт позволяет обнаружить, что слова народного поэта должным образом отразились в графическом материале художника, и Бём смогла воплотить замысел произведений через тонко выстроенный рисунок.

В конце XIX века Бём продолжает творческие искания и создает первую серию «Силуэтов», которая состояла из двенадцати листов и была опубликована в 1875 году. Цикл открывает тема детства. Здесь девочка с интересом рассматривает пойманную сачком бабочку. Художник в работе изоб-

разила множество насекомых: гусеницу и стрекозу, муравья и пчелу, муху и паука и др. Все это разнообразие Бём сумела уместить в одном листе, передав черты изящной манерой рисования. Другой лист включает в себя изображение трофеев, добытых во время охоты, а главный герой — малыш, который играет с собакой. Персонажи, представленные Бём в серии силуэтов, неповторимы и гармоничны, каждый четко выполняет действие, предписанное автором. Игра силуэтом линии четко очерчивает контур, который создает камерную сцену. Впоследствии Елизавета Меркурьевна ежегодно издавала подобные силуэты, как отдельными листами, так и целыми альбомами, каждый раз удивляя разнообразием превосходных сюжетов.

Постепенно выпуски серий «Силуэтов» Елизаветы Меркурьевны становятся популярными, как в России, так и за ее пределами. С ними художник участвовала во многих российских и зарубежных выставках, которые проходили в Берлине, Мюнхене, Милане и др., нередко становясь на них медалисткой. С каждым годом Бём совершенствовалась в технике силуэтного рисунка, привнося в работы все больше тонкости, разнообразия и творческих находок.

Альбом «Силуэты из жизни детей», который вышел в свет в 1877 году, заключал изящные и в некоторой мере сатирические сюжеты такие как: «Будущие великие люди», «Будущие мамы», «Будущие герои» и «Будущие театральные знаменитости». На конкурсе, который проходил в Брюсселе, работы графика удостоились серебряной медали и вызвали неподдельный интерес среди публики.

Елизавета Меркурьевна не писала большие картины, но ее картинки пользовались неизменной популярностью, а с середины 70-х годов, Бём стала работать над силуэтами в технике литографии.

Еще одной работой раннего периода в творчестве Бём, послужило издание под названием «Семь сказок для детей», писательницы Варвары Софронович, состоящее из восьми полосных иллюстраций, которое вышло в 1878 году. В книгу вошли работы, выполненные на картоне в изящной манере, присущей художнику, полные разнообразных сюжетов. К каждой сказке иллюстратор выполнила по одному силуэту, за исключением листа под названием «Ненужный подарок», для которого созданы два силуэта. В иллюстрациях автор задействовала многочисленное количество героев: здесь и девочка с собакой, и малыш в образе богатыря, и принцесса на качелях, малыш на лугу среди трав и цветов, фея, парящая на облаке, и злая колдунья среди болот и их обитателей. В этом цикле сюжеты рисунков заключены в фантазийную рамку, которая выполнена штрихом, не утяжеляя сюжет излишним тоном. Основной тон заполняет собой центральные персонажи, исполненные в силуэтной манере. Искусно проработанные образы точны и понятны, автору с легкостью удалось передать смысловой посыл, заключенный в силуэтах. Данное художественное решение объединило серию иллюстраций.

Именитые художники воспринимали работы Бём с нескрываемым восторгом. В свою очередь детская писательница С. И. Лаврентьева отмечала:

«И что за совершенство были эти силуэты! В них угадывалось даже выражение на лицах маленьких чернышей».³ Художественный критик В. В. Стасов, с которым была знакома Е. М. Бём, благодаря Крамскому относился сдержанно к силуэтам художника и, шутя, называл их «черными блинами».⁴

В 1870-е гг., когда активно творила Е. М. Бём, несомненным показателем признания художника, служило приобретение его произведений российскими коллекционерами и ценителями искусств, которые с большим вниманием отбирали работы для своих частных коллекций.

В 1879 году Бём выпустила «Басни Крылова» с двенадцатью иллюстрациями. Среди них выделяется оригинальная по своему сюжету работа к басне «Госпожа и две служанки». В листе изображена старая малопрятная помещица и две молоденькие и миловидные горничные, которые рано разбужены помещицей и от этого недовольно зевают. Другая композиция «Гребень» вызывает интерес своей подачей. В листе рассерженный мальчик с взъерошенными гребнем волосами и старая няня в очках, которая пытается его успокоить. По большей части в работах Бём много правды, которую она почерпнула из жизни старого помещичьего быта или списала с крестьянских детишек или животных, запечатленных в созданных иллюстрациях. Запечатлев в своих иллюстрациях созданные образы, довольно точно передающие господствующую действительность. В этом же году вышел в свет альбом «Силуэты» с двенадцатью деревенскими сюжетами. Сюжеты состоят из образов бедно одетой, босой ребятни в кругу уток, петухов, кур, коз и другой живности. Провинциальный колорит наполняет очаровательные картинки Е. М. Бём простотой и изяществом созданных образов, привлекая зрителя удивительным и неисчерпаемым многообразием трогательных сюжетов.

Продолжив путь иллюстратора, Бём в 1880 году создала обложку и тринадцать полосных рисунков к руководству «Дамская верховая езда», составленному А. В. Полозовым. Все работы выполнены художником на камне пером, без подписи. Сочетание штриховой и линейной манеры, использованной при иллюстрировании данного издания, создают эффект рисунка пера по бумаге, придавая работам легкости и эскизности.

Елизавета Меркурьевна в 1881 году издала «Народную сказку о репке» и наполнила ее своими восемью полосными иллюстрациями, полными комизма и правдивой выразительности сюжета. Для этого издания характерно решение иллюстраций в манере выделения контрастного силуэта на пустом фоне. Также она проиллюстрировала повесть «Горе и труд» детской писательницы А. Н. Анненской. Для этой повести Бём выполнила шесть иллюстраций.

Художник в 1882 году создает последнюю тетрадь силуэтов, посвященную образам самых маленьких героев, состоящих из крестьянских детишек. Также альбом дополнен силуэтом самой Бём, сидящей в поле на складном стульчике и рисующей с натуры среди оравы маленьких моделей.

В работах выпущенного издания просматривается естественность и наивность, рассмотренные сюжеты из жизни художника послужили неиссякаемым источником для творчества. Бём неистощима в создании иллюстраций крестьянского и барского детского мира: у нее каждый раз в избытке нового — поз, детских радостей, печалей, торжества, где товарищами и друзьями детям становятся милые собачки, утята, котята и другая живность, с бесконечно-разнообразными позами, искусно и тонко рисованными автором.

В 1885 году происходит знакомство Бём с Львом Николаевичем Толстым. Художник направила писателю несколько своих ранее изданных тетрадей с силуэтами. В свою очередь Толстой привлек автора циклов к сотрудничеству с издательством «Посредник», которое выпускало книги для народных масс. Одна из числа многих художников, Бём откликнулась на приглашение Льва Николаевича участвовать в создании книг для народа. Для иллюстраций Елизавета Меркурьевна находила образы близкие народной тематике. Такой подход и видение позволили художнику приблизить собственное видение жизни и быта простого народа и связать ее с задачей национального образования в России.

Позже Бём начинает иллюстрировать сочинения Всеволода Гаршина «Медведи». График исполнила еще одну серию силуэтов. В основном это небольшие полуполосные иллюстрации в авторской манере с четкими границами силуэтов персонажей. Произведение издано вначале в 1887 г. типографией «Посредник», а затем типографией т-ва И. Д. Сытина в 1890 г. Данный факт свидетельствует о полученной популярности и востребованности на книжном рынке России, сложившейся в дореволюционный период.

За период с 1875 по 1889 гг. художником было опубликовано 14 альбомов с силуэтами. Каждый альбом имел свою неповторимую тематику. Работы Бём регулярно появлялись на страницах журналов и альманахов таких как: «Нива», «Новое время», «Живописное обозрение», «Всемирная иллюстрация». Елизавета Меркурьевна также иллюстрировала детские журналы «Игрушечка» и «Малютка».

Творческий путь Елизаветы Меркурьевны Бём отражает заметные стилистические изменения и поиски авторского исполнения в книжной графике. Началом творчества художника послужило объемное и реалистичное рисование, но, постепенно совершенствуясь, автор приходит к своей индивидуальной манере. Отличительной чертой в исполнении графических произведений дореволюционного периода становится использование силуэта как основного композиционного решения в работе над иллюстрацией. Среди построения композиционного решения в листе излюбленным приемом художника становится использование геометрической формы в обрамлении иллюстрации. Данный прием служит объединяющим штрихом, в который иллюстратор включает своих силуэтных персонажей. Изучив книжную графику Е. М. Бём, можно проследить творческий путь от классического реалистичного рисунка,

полученного в стенах Рисовальной школы ИОПХ, до обобщенного и стилизованного решения с использованием полностью силуэтного изображения.

Примечания

¹ Лаврентьева С. И. Друг детей — Е. М. Бем : (Биогр. эскиз) / С. Лаврентьева. — СПб. : тип. т-ва п/ф «Электро-тип. Н. Я. Стойковой», 1911. — С. 4.

² Собрание сочинений В. В. Стасова. 1847–1886 : С прил. его портр. и снимка с поднес. ему адреса. — Т. 1–4. — Т. 2: Художественные статьи. Отд. 3. Отд. 4, Критика художественных изданий и статей. Очерки жизни и деятельности художников. — 1894. — С. 289, 299.

³ Лаврентьева С. И. Друг детей — Е. М. Бем : (Биогр. эскиз) / С. Лаврентьева. — СПб. : тип. т-ва п/ф «Электро-тип. Н. Я. Стойковой», 1911. — С. 9.

⁴ Незабвенному Владимиру Васильевичу Стасову : Сб. воспоминаний. — СПб. : типолит. «Энергия», 1908. — С. 60.

Источники

1. Бем Е. М. Мороз красный нос : Поэма Н. Некрасова в 6 картинах : К иллюстрациям приложены отрывки из поэмы Некрасова / Рисунки соч. и рис. на кам.: Елиз. Бем. — СПб. : картографическое заведение А. Ильина, 1872.

2. Боровская Е. А. Рисовальная школа Императорского общества поощрения художеств : к вершинам профессиональной зрелости / Е. А. Боровская. — СПб. : Астерион, 2012. — 238 с.

3. Лаврентьева С. И. Друг детей — Е. М. Бем : (Биогр. эскиз) / С. Лаврентьева. — СПб. : тип. т-ва п/ф «Электро-тип. Н. Я. Стойковой», 1911.

4. Мозохина Н. А. Елизавета Бём. Иллюстрированный каталог почтовых открыток. — Киров: Крепостновъ, 2012.— 196 с.

5. Незабвенному Владимиру Васильевичу Стасову : Сб. воспоминаний. — СПб. : типолит. «Энергия», [1908].

6. Полозов А. В. Дамская верховая езда / [Сост. А. В. Полозов]. — [СПб.] : тип. И. Габермана, 1880.

7. Софронович В. Семь сказок для детей / [Соч.] Варвары Софронович ; С силуэтами работы Елисаветы Бем. — СПб. : тип. М. Стасюлевича, 1878.

8. Собрание сочинений В. В. Стасова. 1847–1886 : С прил. его портр. и снимка с поднес. ему адреса. — Т. 1–4. — Т. 2 : Художественные статьи. Отд. 3 Отд. 4, Критика художественных изданий и статей. Очерки жизни и деятельности художников. — 1894.



**«...ИМЕЯ БОЛЬШОЕ, УМНОЕ СЕРДЦЕ,
ОНА В ЖИЗНИ БЫЛА БОЛЬШЕ МАРИЕЙ, ЧЕМ МАРФОЙ»**

(из воспоминаний М. В. Нестерова о Великой княгине Елизавете Фёдоровне)

Религиозные сюжеты Нестерова долгие годы оставались в тени его портретного творчества, советские искусствоведы деликатно обходили тему его «Святой Руси». Это вполне объяснимо, так как основные искусствоведческие работы, посвященные Нестерову, появились сразу после смерти художника в сороковых годах. К счастью, его живописное наследие очень велико и разнообразно.

Невозможно рассматривать творчество художника в отрыве от его биографии. Разные события, болезни и потери близких людей, встречи с новыми людьми — все это являлось для Михаила Нестерова ступенями его искусства, изменяло его творческое направление.

Благодаря многогранности художника, о нем были написаны книги и монографии, в которых можно было отдать предпочтение жанру портрета в его творчестве. За них в советское время художник получил всенародное признание, при этом он продолжал творить произведения духовно-религиозного содержания, которые нужны были ему как воздух. Удивительно, что в 30–40-е годы XX столетия художник не пострадал за свой образ мышления, за не вполне советские взгляды, которые он, впрочем, не афишировал. И до конца своих дней Михаил Нестеров продолжал обращаться к иконописным образам в своих картинах, к сожалению, не имея возможности их выставлять.

Нестеров оставил целый ряд ярких и глубоких женских образов — от скромных «нестеровских девушек» и портретов сильных творческих женщин до изображений святых и мучениц в религиозных сюжетах. Художник искал и находил прекрасное в своих героинях. С течением лет желание выразить свой женский идеал воплотилось у Нестерова в изображениях Великой княгини Елизаветы Федоровны.

Знакомство Елизаветы Федоровны с творчеством Михаила Нестерова состоялось за много лет до создания Марфо-Мариинской обители. В начале 1898 года Великий князь Сергей Александрович приобрел вариант картины Нестерова «Христова невеста» на XVIII периодической выставке Московского общества любителей художеств. Сергей Александрович не только прекрасно разбирался в живописи, но был способен увидеть в произведении духовное присутствие. Очевидно, картина Нестерова поразила его искренностью переживаемого религиозного чувства. Великий князь Сергей Александрович, вероятно, увидел или почувствовал какую-то параллель между картиной Нестерова и своей супругой Елизаветой Федоровной. При жизни Великому князю не дано было узнать, насколько он оказался близок к истине. Елизавета Федоровна

обладала удивительно чистой возвышенной душой, что и приближало ее к нестеровскому образу Христовой невесты. В 1920-м, уже после ее гибели, художник Нестеров создаст «Портрет Великой княгини Елизаветы Федоровны» в облике монахини, настоятельницы Марфо-Мариинской обители.

Страшная трагическая смерть Великого князя Сергея Александровича Романова в 1905 году сыграла судьбоносную роль в жизни княгини, послужила толчком к ее духовному перерождению, превратила в подвиг все дальнейшее существование.

Елизавета Федоровна, которая совсем недавно вела великосветский образ жизни, как и подобает ее статусу, покровительствовала искусствам, приобретала произведения начинающих талантов, после личной трагедии совершенно изменила свою жизнь. Она покупала как меценат и благотворитель картины на студенческой выставке Московского училища, среди них — работа Борисова-Мусатова 1904 года «Майские цветы». В 1901 году княгиня дает согласие покровительствовать Строгановскому училищу технического рисования, что возлагало большие надежды на развитие в России прикладных искусств, так как она сама была замечательной художницей, писала иконы, вышивала церковные покровы, расписывала фарфор, резала гравюры, слыха знатоком и коллекционером произведений искусства. Но после убийства мужа, для нее все меняется...¹

Ко времени создания монастыря в 1909 году Елизавета Федоровна возглавляла большинство благотворительных и художественных обществ Москвы. Еще в январе 1892 года она основала Елизаветинское общество — «Украшение Москвы», «цвет христианского милосердия и просвещения». За четверть века через это общество прошло девять тысяч детских судеб, многие воспитанники смогли получить образование, профессию, начали самостоятельную жизнь. Во время первой мировой войны в ведении Елизаветы Федоровны находилось попечительство детских приютов, где созданным великой княгиней Елизаветинским комитетом распределялись вакансии по оказанию помощи семьям лиц, призванных на войну.

Чуждая малейшего властолюбия, тщеславия, Великая княгиня сердцем угадывала обездоленных и шла им навстречу, неся покой и надежду. В 1908 году во Всехсвятском было освящено Сергиево-Елизаветинское трудовое убежище для увечных воинов.

В это время отмечалось разное отношение к происходящему в России. Александр Бенуа писал: «...мы, художники, что греха таить, просто не были озабочены войной, не интересовались... Прочтешь очередные военные телеграммы и успокоишься, а иной раз даже и не прочтешь»². Другие, как доктор медицины Евгений Сергеевич Боткин, чувствовали свою вину перед русским солдатом: «Нет, с высоко поднятой головой должен вернуться в отчизну русский воин, и родина должна склонить перед ним голову, голову повинную, что покинула его на далекой чужбине, что предоставила ему одному расхлебывать кашу...»³. Последние строки, приводимые из дневника, относятся

к лазарету, организованному великой княгиней на Большой Ордынке. В мае 1907 года она купила усадьбу, принадлежавшую ранее купцам Соловьевым, в ней был открыт лазарет для раненых. Во время первой мировой войны семья художника Нестерова также приняла на себя заботу о раненых солдатах, приняв несколько человек в домашнем лазарете.

Покровский храм и трапезную Марфо-Мариинской обители расписывал Михаил Васильевич Нестеров. Первый разговор Великой княгини и художника Нестерова об этой работе следует отнести к 1907 году.

Той же осенью М. В. Нестеров в письме к Александру Андреевичу Турыгину сообщает: «На днях я представлялся вел. княгине в Москве (на месте будущей общины за Москвой-рекой в старом саду большой полуторадесятиной усадьбы). Представлял предварительные свои планы, которые были все приняты с самым лучшим чувством», «...еще во время выставки в Москве мне вел. кн. Елизавета Федоровна предложила через фон Мекка принять на себя роспись храма, который она намерена построить при общине, ею учреждаемой в Москве», «...община во имя Марии и Марфы и храм во имя Покрова при ней воздвигаются на личные средства вел. княгини».⁴

Письма художников о Елизавете Федоровне — один из достоверных источников, писал о ней и Валентин Александрович Серов. И совершенно невозможно согласиться с составителями комментариев к эпистолярному наследию В. А. Серова (1985 г. издания), что «современники "приписывали" этой княгине любовь к искусству и высокие нравственные качества».⁵

Предоставление средств на создание Марфо-Мариинской обители и строительство храма, разработка устава были результатом самоотверженного труда ее основательницы. Обитель была сооружена на земле, составляющей личную собственность великой княгини, и пользовалась правами не монастыря, а общины сестер милосердия. В трудные годы эти женщины, как писал художник Михаил Васильевич Нестеров, смогли «подать людям вовремя не камни, хотя бы и самоцветные, а хлеб живой»⁶. Нестеров называет Марфо-Мариинскую обитель «единственной в своем роде», как и церковь Покрова — храм увечных воинов, созданный в 1908–1912 годах архитектором Алексеем Викторовичем Щусевым.

Один из своих «самых московских рассказов» «Чистый понедельник» Иван Бунин завершил словами, посвященными настоятельнице и сестрам милосердия Марфо-Мариинской обители: «...белая вереница поющих, с огоньком свечек у лиц, инокинь или сестер, — уже не знаю, кто были они и куда шли. Я почему-то очень внимательно смотрел на них». Бунин создал этот рассказ в эмиграции в 1944 году и оставил о нем такую строку: «Благодарю Бога, что он дал мне возможность написать "Чистый понедельник"».

Несмотря на скептицизм отдельных представителей семьи дома Романовых, деятельность Марфо-Мариинской обители не прерывалась. Обитель открылась 10 февраля 1909 года, а 12 (25) марта великий князь Павел Александрович писал М. А. Васильчиковой, что Елизавета Федоровна «уже пере-

ехала в свою "обитель милосердия", которой предсказывают полную неудачу. Времена выдались особенно тяжелые».⁷

К сожалению, именно духовно-религиозная грань творчества Нестерова долгое время находилась на вторых позициях. Для храмовых росписей, художником было написано много небольших этюдов — женских портретов с натуры, которые представляют интерес и как самостоятельные произведения.

Надо отметить, что в контексте своего времени, храмовым росписям Михаила Нестерова его выдающиеся современники давали неоднозначную оценку: например, П. А. Флоренский назвал росписи Владимирского собора в Киеве «лжесвидетельствами», Бердяев резюмировал: «Религиозная тенденция в искусстве такая же смерть искусству, как тенденция общественной или моральная. Художественное творчество не может быть и не должно быть специфическим и намеренно религиозным».⁸ Утверждения этих замечательных философов прозвучали достаточно радикально и безапелляционно, они были сделаны еще в те годы, когда Россия была переполнена творческими идеями и живыми мыслями, и художники, философы, искусствоведы еще не боялись их высказывать.

Очень скоро жизненные обстоятельства, а точнее страшные исторические события 1917 года заставят художника отказаться от храмовой живописи.

Михаил Нестеров в работе над росписями в обители искал новый язык религиозного искусства: «...я хотел испытать себя как стилизатора и увидел, что при желании тот или иной стиль я мог бы усвоить, довести до значительной степени художественного совершенства. Но не это меня тогда занимало в храмовой живописи: я продолжал мечтать испытать религиозное воодушевление не в готовых, давно созданных образцах, стилях, формах, где все было закончено, найдено, где нечего было добавить, не нарушая иконописных канонов».

В обители началось знакомство Михаила Нестерова и с художником Павлом Кориным. Великая княгиня Елизавета Федоровна обратилась в Иконописную палату, где учились юноши из семей палехских и иных иконописных гнезд, чтобы издать к освящению храма некоторые иконы из большой церкви в доступных по цене репродукциях. Выбирая помощника для работы над фресками, Нестеров писал: «Копия первого была вялая, без признаков дарования, у второго же дарование было очевидно...». Это был Павел Дмитриевич Корин. «Точный, исполнительный работник, с инициативой, со строгим вкусом, с достаточной подготовкой для того, что ему пришлось делать у меня. Я не мог нарадоваться, глядя на него. ...Как бы рано я ни пришел, всегда заставлял своего помощника на лесах. Дело у него кипело. Корин, при несомненной одаренности, умел быть человеком долга, глубоких принципов, правил жизни, чего совершенно лишен был Щусев, несущийся всегда «по воле волн».

В 1914 году М. В. Нестеров расписал купол храма Покровского собора Марфо-Мариинской обители. В это же время Павел Корин осуществил роспись крипты собора, которая создавалась как место захоронения самой настоятельницы и сестер обители. Роспись усыпальницы была закончена в 1916 году, подземный храм освятили в августе 1917 года во имя Сил Небесных и Всех Святых, с приделом преподобного Серафима Саровского.

Стены расписаны процессиями ангелов и святых Жен Мироносиц, над дверью размещено изображение «Трех отроков в печи огненной», что является прообразом Воскресения. Деисусный ряд написан неканонично — изображена Троица Новозаветная, что вполне соответствовало тенденциям эпохи модерна.

Из воспоминаний М. В. Нестерова: «Мои отношения с Обителью и после освящения церкви не кончились... Время от времени меня вызывали для советов по художественным вопросам. Я проходил Денежным переулком через сад. Идешь, бывало, тихим летним вечером и видишь — около церкви сидит Великая княгиня, с ней рядом на скамье и около на траве сидят, стоят сестры, старые и молодые, тут же и девочки-сироты из обительской школы-приюта. Идет беседа. Лица оживленные, ничего натянутого тут не было: Великая княгиня хорошая, добрая, подчас веселая, старшая сестра. Увидит меня, встанет, поздоровается, начнет говорить о деле...»⁹.

Из тех же воспоминаний: «Такой не раз хотелось мне написать ее и казалось, что она не откажет мне попозировать. Таким тихим вечером на лавочке, среди цветов, в ее сером обительском одеянии, в серой монашеской скуфье, прекрасная, стройная, как средневековая готическая скульптура в каком-нибудь старом, старом соборе ее прежней родины... И мне чудилось, что такой портрет мог бы удасться, хотя я знал, что угодить Великой княгине было нелегко»¹⁰.

О себе великая княгиня была самого скромного мнения. Она говорила, что роль свою в жизни, свои силы знает, их не преувеличивает, на крупное не претендует, и что «ум ее не создан для больших дел, но у нее есть сердце, и его она может и хочет отдать людям и отдать без остатка»¹¹.

Еще в начале двадцатого столетия великую княгиню изображали на холсте и бумаге многие известные мастера, но «...ни одним из написанных с нее портретов не была она довольна. Большой каульбаховский был слишком официален, тот, что написал с нее когда-то гремевший в Европе Карлюс-Дюран¹², — нарядный, в меховой ротонде, с бриллиантовой диадемой на голове, с жемчугами на шее, — был особенно неприятен Великой княгине. И, говоря о нем, она с горечью сказала: "Может быть, я была очень дурная и грешная, но такой, как написал меня Карлюс-Дюран, я никогда не была"». ¹³

Михаилу Нестерову, мастеру, наделенному не только живописным талантом, но и несомненным даром духовного предвидения, способностью интуитивно чувствовать ход истории через любовь к многострадальной

Родине, принадлежит особое место в ряду художников, вдохновленных образом Великой княгини. Ее портрет 1920 года (этюд, выполненный гуашью на картоне) написан Нестеровым уже после ее гибели. Это удивительный образ, который оказался провидческим, художник как будто смог проникать ее святость.

Портрет композиционно вытянут. Фигура монахини (великой княгини) тоже вытянутая, почти в рост, и заполняет собой две трети пространства картины. «Готическая скульптура в средневековом замке», как писал о ней Нестеров. Фигура княгини кажется почти бесплотной и как будто парит у стены храма в своем белом монашеском одеянии и апостольнике. Тонкий прозрачный лик княгини в полупрофиль почти такой же белый, как и облачение. Такую же бесплотную парящую фигуру, изображающую Христа, мы наблюдаем в росписи трапезной Покровской церкви Марфо-Мариинской обители «Путь ко Христу». Условно лаконично обозначена стена покровской церкви, и тоненький белый ствол березки на фоне плотной насыщенной терракоты травы, и символично светлая, нежная зелень листьев — вверху над головой великой княгини, в руках которой мы видим такой же нежный невесомый букетик цветов. Все в целом, и воздушность образа, и высветленный колорит картины, и вытянутая вертикальная композиция, говорит о том, что перед нами — небожительница.

Похожий, легкий и прозрачный, профиль великой княгини Елизаветы Федоровны был запечатлен в акварельном портрете, выполненным Павлом Трубецким в 1890-х годах, когда она, княгиня, была еще очень далека от своей подвижнической деятельности.

Для анализа нестеровского портрета очень важны даты и каталожные данные. Портрет выполнен на картоне гуашью, на обороте паспарту имеется авторская надпись чернилами «Дарю на память о лучших днях жене моей Екатерине Петровне Нестеровой, Мих. Нестеров с росчерком, 1920». Справа внизу карандашная надпись рукой Н. М. Нестеровой: этюд к картине «Невеста Христова».

Поступил портрет в Церковно-археологический кабинет МДА в 1960-е от дочери художника Н. М. Нестеровой (Москва). В каталожном примечании можно прочитать следующее: «В литературе исследователи по-разному датируют это произведение. В каталогах персональных выставок Нестерова в ГРМ (2012) и ГТГ (2013) ошибочно указывалось наличие слева внизу подписи и даты: М. Нестеров 1914. Судя по дарственной надписи на обороте и общеобразному решению, рисунок мог быть создан в самом конце 1910-х годов в память о погибшей великой княгине Елизавете Федоровне и сразу же подарен художником жене».¹⁴

Все эти разночтения в старых датировках еще раз свидетельствуют о том, что Нестеров часто подписывал свои произведения советского времени дореволюционными датами, чтобы обезопасить свое творчество от цензуры.

Образ Елизаветы Федоровны угадывается и в изображении Марии на фреске Покровского храма Марфо-Мариинской обители «Преподобная Марфа и преподобная Мария», эскиз которой был создан Нестеровым в 1910 году.

«...Имея большое, умное сердце, она была в жизни больше Марией, чем Марфой, — писал М. Нестеров в воспоминаниях. — <...> О ней, быть может, кто-нибудь, кто знал ее лучше и больше меня, расскажет людям ярче и ценнее, чем пытался сделать я. Но пусть знают, что все хорошее, доброе, что будет когда-либо сказано об этой совершенно замечательной женщине моего времени, — будет истинной правдой. И эту правду о ней знать людям надо...».

Елизавета Федоровна отказалась покинуть Россию после прихода к власти большевиков, продолжая заниматься подвижнической работой в своей обители. 7 мая 1918 года, на третий день после Пасхи, в день празднования Иверской иконы Божией Матери она была арестована.

В ночь на 18 июля 1918 года великая княгиня Елизавета Фёдоровна была зверски убита большевиками: живьем сброшена в шахту Новая Селимская в 18 км от Алапаевска. Вместе с ней в шахте погибли: великий князь Сергей Михайлович; князь Иоанн Константинович; князь Константин Константинович (младший); князь Игорь Константинович; князь Владимир Павлович Палей; управляющий делами великого князя Сергея Михайловича Ф. С. Ремез; сестра Варвара Марфо-Мариинской обители. Все они были сброшены в шахту живыми. Когда тела были извлечены из шахты, то было обнаружено, что некоторые жертвы жили и после падения, умирая от голода и ран. При этом рана князя Иоанна, упавшего на уступ шахты возле великой княгини Елизаветы Фёдоровны, была перевязана частью ее апостольника. Окрестные крестьяне рассказывали, что несколько дней из шахты доносились пение молитв. 31 октября 1918 года Белая армия заняла Алапаевск.

Останки убитых извлекли из шахты, положили в гробы и поставили на отпевание в кладбищенской церкви города. Однако с наступлением Красной армии тела несколько раз перевозили дальше на Восток. Оттуда два гроба — великой княгини Елизаветы и сестры Варвары — были перевезены в Шанхай и затем пароходом в Порт-Саид. Наконец гробы прибыли в Иерусалим. Погребение в январе 1921 года под храмом равноапостольной Марии Магдалины в Гефсимании совершил Иерусалимский Патриарх Дамиан. Тем самым было исполнено желание самой великой княгини Елизаветы быть похороненной на Святой земле, выраженное ею во время паломничества в 1888 году.

Марфо-Мариинская обитель, уничтоженная советской властью и переставшая существовать, возродилась через 100 лет после октябрьского переворота. В постсоветский период, в 1990 году на территории монастыря был установлен скульптурный памятник Елизавете Федоровне, автор Вячеслав Клыков. Сам монастырь является теперь памятником Елизавете

Федоровне¹⁵, в 1992 году причисленной вместе с монахиней Варварой к лику Святых новомучеников и исповедников российских.

Творчество Михаила Нестерова удивительно и судьба его удивительна. Как удалось художнику сохранить душу и не погибнуть в условиях совершенно противной ему идеологии, какие небесные силы хранили его. Выжить, не потеряв себя, после Октябрьской революции удавалось не многим творческим личностям, оставшимся на Родине.

Обращение художника к новому художественному языку приобрело самобытные формы, приблизило его реализм к символизму. Он противопоставил передвижническим тенденциям идею погружения в созерцательный мир грез и фантазий, его волновало состояние души человека. Он подчинил этой идее композиционный строй, линию, колористическое решение. Добавив в свои холсты элемент декоративности, приблизил их к стилю модерн, которым в России на рубеже веков как будто был пропитан сам воздух. В портретах советского периода, когда художник создавал совсем иные образы — его современников и современниц, представителей творческой интеллигенции, также прослеживаются черты модерна.

В тоже время Михаил Нестеров, даже работая над этими замечательными портретами, не расставался в душе с образом своего любимого святого Сергия Радонежского, и Святая Русь всегда оставалась в нем и при нем, как будто охраняя его от бед. Сергей Радонежский был и Небесным покровителем великой княгини Елизаветы Федоровны, убиенной 18 июля в 1918, роковым для семьи Романовых году, 18 июля — это день памяти Святого Сергия. Имя Сергия носил супруг Елизаветы Федоровны, чья страшная кончина привела великую княгиню к постригу. А для художника Нестерова общение с княгиней и создание ее портрета явилось тем самым стремлением к идеалу, о котором мечтает каждый художник-романтик.

Елизавета Федоровна, в портрете 1920 года, может быть, и есть вершина в создании его женских образов после революции. Возможно, на переднем плане полотна 1916 года «Душа народа» мы видим именно ее светлый силуэт в фигуре монахини — сестры милосердия. Эта серьезная и значительная картина Нестерова, где узнаются самые достойные представители русской интеллигенции дореволюционной России. «Главная же картина Нестерова 1910-х годов — «На Руси» («Душа народа») ... представляет собой попытку изобразить некое соборное действо» писала о ней искусствовед А. А. Русакова.

Поиски своего «идеального» в живописи лучше всего были описаны самим Нестеровым: «Я полагал найти свой собственный стиль, в котором бы воплотилась как-то вся моя вера, творческая сила, лицо, душа, живая и действенная, душа художника. Мне думалось, что в деле веры, религии, познания духа Божия это было необходимо. Стиль есть моя вера, стилизация же — это вера, но чья-то. За ней можно хорошо прятать отсутствие своей собственной веры...»¹⁶.

Встреча с Великой княгиней стала поворотным событием в жизни и творчестве художника. Нестеров умирает в 1942 году, Елизавета Федоровна была причислена к лику святых в 1992, а он как будто предвидел это. Мы можем рассуждать обо всем этом, ясно осознавая, что, несмотря на способность художника Нестерова сосуществовать с советской властью, он ни на миг не переставал быть истинно православным русским человеком. Даже в самом факте этого сосуществования мы видим смирение христианина.

Владимир Алексеевич Ляшин так говорил о Нестерове в интервью на открытии выставки в ГРМ: «В движении вверх Нестеров уникален. Он не продолжал древнерусскую традицию, но сумел в станковой живописи создать что-то, проникнутое этим пафосом. В самом строе есть красота, которая трогает людей воцерковленных, да и многих всяких».¹⁷

Для меня же художник Михаил Нестеров уникален еще и тем, что ему вопреки обстоятельствам удалось «сохранить лицо», приподняться над суровой действительностью, не вступая в конфронтацию с властью и советской культурной элитой, в то же время не идти у них на поводу. Он творил предельно честно, сохраняя свое достоинство, свою веру и самобытность своего яркого таланта.

Примечания

¹ Вскоре после гибели мужа Елизавета Федоровна продала свои драгоценности (отдав в казну ту их часть, которая принадлежала династии Романовых) и на вырученные деньги купила на Большой Ордынке усадьбу с четырьмя домами и обширным садом, где расположилась основанная ею в 1909 году Марфо-Мариинская обитель милосердия.

² А. Н. Бенуа. Биографии и Мемуары. Мои воспоминания.: В 5 кн. — М., 1980. — С. 401.

³ Д-р Евг. Серг. Боткин. Свет и тени русско-японской войны. 1904–1905 гг. (Из писем к жене). — СПб., 1908. — С. 401.

⁴ Из письма М. В. Нестерова (1862–1942) другу А. А. Турыгину. Абрамцево. 6 сентября 1907 г.

⁵ Валентин Серов в переписке, документах и интервью. В 2-х томах. — М.: Художник РСФСР, 1985.

⁶ Нестеров М. В. Письма // Избранное. Изд. 2-е. — Л., 1988. — С. 234.

⁷ Автограф, оригинал на французском. ГАРФ, Ф. 5849. Оп. 1. Д. 79. Л. 2–3.

⁸ Розанов В. Молящаяся Русь (На выставке картин М. В. Нестерова). — Новое время, 1907, 23 января.

⁹ Цит. по: Нестеров М. В. Воспоминания. Давние дни. — М.: Юрайт, 2020. — С. 324.

¹⁰ Там же, с. 324.

¹¹ Цит. по Кучмаева И. К. Жизнь и подвиг великой княгини Елизаветы Федоровны. — Москововедение, 2004. — С. 134.

¹² Французский живописец-портретист. Учился в Лилльской Академии художеств, затем переехал в Париж. Воспользовавшись многими художественными открытиями старых мастеров и современников, Каролус-Дюран выхолостил то, что составляло ядро их искусства, — правдивость внутреннего содержания. При этом он был, несомненно, одаренным живописцем, прекрасно рисовал и тонко чувствовал цвет, в чем нетрудно убедиться, глядя на эрмитажный «Портрет Н. М. Половцевой», написанный в Петербурге летом 1876 года.

¹³ Цит. по Миллер Л. Святая мученица Российская Великая княгиня Елизавета Феодоровна. — Франкфурт-на-Майне: Посев, 1988. — С. 97.

¹⁴ Каталог, составленный П. П. Климовым, 1919 г.

¹⁵ В 1924 году больницы Марфо-Мариинской общины была передана в распоряжение Мосздрав отдела, а аптеку передали Московскому университету. В 1928 году в Покровском храме разместился клуб «Санпросвет», в котором посреди солеи установили статую Иосифа Сталина. Затем помещение занимали городской кинотеатр и клуб Вагонно-авторемонтного завода. В 1940-х Покровский собор находился под угрозой сноса, но на его защиту встала Академия архитектуры СССР в союзе с Е. Лансере, В. Весниным, И. Грабарем, М. Нестеровым, В. Мухиной, А. Щусевым, А. Герасимовым. В годы Великой Отечественной войны храм использовался штабом Местной противовоздушной обороны. В 1945 году здание перешло в ведение Государственной центральной художественно-реставрационной мастерской, благодаря чему начался капитальный ремонт: восстановили крышу, трубы, отопительную систему, укрепили росписи храма.

¹⁶ Никонова И. И. М. В. Нестеров. — 2-е изд. — М., 1984. — С 307.

¹⁷ Интервью В. А. Ляшина корреспонденту VTBRussia.ru:
<https://vtbrussia.ru/culture/rm/nesterov/pod-nebesami-mihaila-nesterova/>

Источники

1. Алексеев С. В. Зримая истина. — СПб.: Нева; М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2003.
2. Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В 5-ти книгах, кн. 4 и 5 — М.: Наука, серия «Литературные памятники», 1990.
3. Бердяев Н. А. Смысл творчества. — М.: АСТ, 2018.
4. Глаголь Сергей. Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество. — М.: Издание И. Кнебель, 1914.
5. Дурьлин С. Н. Нестеров в жизни и творчестве. — М.: Молодая гвардия, 1976. — С. 304.
6. Климов П. Л. Михаил Васильевич Нестеров. Каталог-резоне. Живопись. Графика / Составитель, автор вступительной статьи, пояснений к каталогу, библиографии и примечаний П. Ю. Климов. — М.: Символы, 2019. В 2-х томах, Т. 1. — 580 с: илл.
7. Кучмаева И. К. Жизнь и подвиг великой княгини Елизаветы Федоровны — М.: Москововедение. Московские учебники, 2004.
8. Лазарев С. Е., Курдюмов О. Г. Церковный раскол XVII века в произведениях русской живописи // Научные ведомости Белгородского гос. ун-та. Серия «История. Политология». — 2015. — № 19 (216). — Вып. 36. — С. 77–83.
9. Малинина Е. Михаил Нестеров. — М.: «Белый город», 2008. 48 с.
10. Миллер Л. Святая мученица Российская Великая княгиня Елизавета Феодоровна. — М.: Издание Марфо-Мариинской обители Милосердия, 2009.
11. Нестеров М. В. Письма. — Л.: Искусство, 1988. — С. 168.
12. Нестеров М. В. Воспоминания. — М.: Советский художник, 1985.
13. Нестеров М. В. Давние дни. — М.: Искусство, 1959.
14. Нестеров М. В. Воспоминания. Давние дни. — М.: Юрайт, 2020.
15. Нестеров М. В. Продолжаю верить в торжество русских идеалов. Письма к А. В. Жиркевичу // Наше наследие, 1990. — № 3. — С. 20.
16. Никонова И. И. Михаил Иванович Нестеров. — М.: «Искусство», 1962.
17. Никонова И. И. М. В. Нестеров. — 2-е изд. — М., 1984.
18. Розанов В. В. Среди художников. — СПб, 1914. С. 179–183
19. Розанов В. В. Русь молящаяся // сб. Избранное. — М.: Республика, 1994. — 496 с.
20. Русакова А. А. Михаил Нестеров — Л.: «Аврора», 1990.
21. Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов.

-
22. Семирадский Г. Альбом Михаил Нестеров — Галерея русских художников. — 104 с.
23. Письма преподобномученицы великой княгини Елизаветы Федоровны. — М.: Летопись, 1915.
24. Письма дочери В. М. Титовой. 1934–1941 годы. Михаил Нестеров. — М.: Новый хронограф, 2012.
25. Хасанова Э. Михаил Нестеров. Неизвестные страницы творчества. — М.: Новый Хронограф, 2015.



**Анна Иваненко
Юрий Иваненко**

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СОСНОВОБОРСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ ЛЕНИНГРАДСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ СОВЕТСКОГО ФОНДА КУЛЬТУРЫ

Сосновоборское отделение Ленинградского отделения Советского фонда культуры (СО ЛО СФК) — общественная организация, которая уже более тридцати лет ведет просветительскую работу в городе Сосновый Бор Ленинградской области. Деятельность этой организации представляет собой пример продолжения традиции просветительской работы Общества поощрения художеств.

Юридически СО ЛО СФК было создано в 1990 году, но у этой организации есть своя предыстория, которая началась еще в 1970-е годы. Именно в это время в Сосновом Бору, активно развивающемся новом городе на берегу Финского залива, где была построена Ленинградская атомная электростанция и созданы филиалы Института атомной энергии им. И. В. Курчатова и Государственного оптического института им. С. И. Вавилова, появилась группа молодых ученых и инженеров, которые наряду с основной работой начали заниматься просветительской деятельностью в городе. Среди них — Ю. М. Иваненко, В. С. Образцов, К. Н. Савастьянов. Уже с 1971 года ими велась работа в виде проведения художественных выставок, в том числе детского творчества, подготовки и чтения лекций по линии общества «Знание» и общества книголюбов.

В кинотеатре «Современник» усилиями Б. С. Сургутской и Ю. М. Иваненко были проведены первые художественные выставки: 1-я художественная выставка в декабре 1972 года, затем выставка детского рисунка, выставка искусства плаката ленинградских художников. К 1974 году они обеспечили открытие в городе детской художественной школы, сейчас это школа искусств им. О. А. Кипренского.

В 1976 году коллективом единомышленников, состоявшем из сотрудников научных институтов, был организован Клуб любителей искусства «Творчество». Целью клуба стала просветительская работа в сфере изобразительного искусства и культуры в целом, создание в молодом городе культурной среды, основанной на привлечении в город деятелей науки и культуры Ленинграда и постоянном сотрудничестве с ними. Председателем клуба со дня основания является Ю. М. Иваненко — физик-оптик, художник и искусствовед. Среди инициаторов создания клуба были Ю. М. Либик, К. Н. Савастьянов, В. С. Образцов, Т. Е. Анисимова, Л. М. Иваненко, Т. Н. Котылева. Девизом клуба стали слова выдающегося поэта и драматурга Бертольда Брехта: «Демократично — превратить узкий круг знатоков в широкий. Ибо искусство требует знаний».

С 1976 года клуб стал проводить профессиональные выставки членов Союза художников СССР и РСФСР, известных ленинградских и московских художников, творческие встречи с ними, музыкальные и литературные вечера, лекции, киновечера, посещение мастерских художников, организовывать экскурсии и обучение членов клуба истории мирового и отечественного искусства в Государственном Эрмитаже и Государственном Русском музее.

Сначала выставки и мероприятия клуба проводились в ведомственном Дворце культуры «Строитель», где большую поддержку деятельности клуба оказывал директор Дворца культуры М. Р. Рафаилов, профсоюзная организация Северного управления строительства.

Первая выставка и творческая встреча были проведены 26 мая 1976 года. Это была первая в Сосновом Бору выставка произведений Н. Е. Чарушина, члена Союза художников СССР, в будущем — члена-корреспондента Российской академии художеств, народного художника России. С этой даты ведется отсчет летописи клуба «Творчество», это начало нашей работы по приобщению к искусству через подлинные произведения профессиональных художников, мастеров искусства.

За прошедшие 46 лет были установлены постоянные творческие связи с ленинградскими (ныне Санкт-Петербургскими) отделениями Союза художников России, Союза композиторов, Союза кинематографистов, Союза писателей, с Государственным Русским музеем, Государственным Эрмитажем, Центральным выставочным залом Санкт-Петербурга, Академией художеств, Институтом русской литературы им. А. С. Пушкина, Библиотекой Российской Академии Наук, Новгородским историко-художественным музеем-заповедником, Оптическим обществом им. Д. С. Рождественского, Домом ученых им. М. Горького, ГМЗ «Петергоф» и многими другими организациями.

К началу 1990 г. при поддержке Ленинградского Отделения Союза художников РСФСР было подготовлено открытие Сосновоборского художественного музея, фактическим создателем которого и первым научным сотрудником был Ю. М. Иваненко, но продолжить это направление в нужном русле не удалось. Предложения СО ЛО СФК о создании достойного жителей Соснового Бора художественного музея остаются без ответа.

За почти полвека участниками клуба были организованы на общественных началах более 280 художественных выставок ленинградских и московских художников.

В 1990 году по инициативе и на основе клуба «Творчество», при поддержке двух институтов — НИИКИ ОЭП (филиала Государственного Оптического Института им. С. И. Вавилова) и Научно-исследовательского Технологического Института им. А. П. Александрова, было создано Сосновоборское отделение Ленинградского отделения Советского фонда культуры.

В создании СО ЛО СФК оказали помощь московский историк, специалист по охране памятников культуры Ю. Н. Жуков, руководители и эксперты Ленинградского отделения Советского фонда культуры.

Целью фонда является приобщение жителей города Сосновый Бор к отечественному и мировому изобразительному искусству, прогрессивной гуманистической мировой культуре, к истории родной земли, к русской культуре и культуре народов России, воспитание любви к своей малой Родине и к России в целом.

С 1995 года, после получения и подготовки своими силами помещения для временного хранения экспонатов и выставочного оборудования, монтажа систем подвески картин, профессиональные выставки проводились в здании «мэрии» г. Сосновый Бор, построенного как Здание общественных организаций. Здесь была создана общедоступная профессиональная картинная галерея СО ЛО СФК. Ежегодно, на протяжении 25 лет, силами членов клуба «Творчество» при художественном руководстве Ю. М. Иваненко организовывалось 10–12 выставок в год, которые бесплатно могли посещать все жители города, проводились экскурсии для школьников и моряков-подводников Учебного центра ВУНЦ ВМФ «ВМА» г. Сосновый Бор, лекции, конкурсы, мероприятия Всероссийского фестиваля науки.

В 2000-2020 годы СО ЛО СФК реализованы масштабные художественно-просветительские проекты: «Петербургская пастель», «Императорские резиденции в искусстве пастели», «Душа Петербурга», «Петербургская красавица», «Твердыни русского духа», «Ленинградская школа графики», «Крым. Посвящение К. Богаевскому», «Ленинградская литография», в рамках которых можно было увидеть не только творчество современных авторов, но и произведения классиков петербургской и ленинградской школы изобразительного искусства из частных собраний.

В 2010-е годы некоторые из этих выставок можно было увидеть в городах России — Петрозаводске, Ижевске, Великом Устюге, Вологде, Кирове, Нарьян-Маре, где были проведены передвижные выставки «Ленинградская школа графики», «Петербургская пастель», «Петербургская красавица».

Периодически проводились выставки «Подвиг Ленинграда», посвященные снятию блокады, выставки ко Дню Военно-Морского флота. Регулярными стали выставки «Живописная Ленинградская область» и «Экспедиции и путешествия с фотоаппаратом». Фондом сформировалась и ведется работа по многолетним выставочным проектам.

Помимо художественно-просветительских проектов, выставок серии «Наследие Санкт-Петербурга — Ленинграда» и многочисленных выставок петербургских и сосновоборских художников СО ЛО СФК реализует историко-художественные и историко-этнографические проекты.

Историко-этнографический проект «ПАМЯТЬ РОДНОЙ ЗЕМЛИ» посвящен исследованию истории деревень, расположенных в окрестностях города Сосновый Бор Ленинградской области, а также местных русских,

финских, ижорских и водских родов и семей. В 1995 году СО ЛО СФК была развернута работа со старожилами, сбор документов и фотосъемка поселений и исторического пейзажа. Первая этнографическая и краеведческая экспедиция была начата в соответствии с программой деятельности СО ЛО СФК по краеведению, разработанной еще в 1990 году. В экспедиции участвовали приглашенный из Санкт-Петербурга этнограф, член Географического общества, Лидия Петровна Азовская и инженер-фотограф А. Н. Силантьев. Вся работа по проведению экспедиции и подготовке выставок велась на собственные средства. В 1997 г. в Сосновом Бору была проведена первая выставка проекта. Всего было подготовлено шесть выставок. Была издана брошюра «Память родной земли», часть материалов была использована при издании книги «Город Сосновый Бор». В 1999 г. созданы сайт «Память родной земли» (*etnos.spb.ru*) и компакт-диск. В 2000 г. были проведены выставки проекта в Российском этнографическом музее и в Хельсинки в Российском доме науки и культуры.

Историко-художественный проект «ПОКОЛЕНИЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ» был начат в 2010 году и посвящен Победе советского народа в Великой Отечественной войне. Его особенностью является привлечение советского изобразительного искусства военного времени и раскрытие в проекте судеб многих людей, участников Великой Отечественной войны, тружеников тыла, жизнь и труд которых (и членов их семей) оказались связаны с городом Сосновый Бор Ленинградской области. С 2010 года состоялось девять выставок.

С 1990-х годов ведется издательская работа: подготовка каталогов выставок (в том числе изданы каталоги выставок «Андреевский флаг», «Осенняя выставка — 2007»), издаются книги из серии «Художники Санкт-Петербурга» (Николай Никитович Репин, Станислав Иванов, Евгений Дубицкий, Юрий Брехов, Николай Климушкин), альбомы о художниках Ленинграда — Санкт-Петербурга (Николай Муратов, Виктор Арнаутов, Владимир Лацинин, Николай Цветков), «Сказки» М. Е. Салтыкова-Щедрина с рисунками Н. Е. Муратова. В 2011 году подготовлена и издана книга «Дом художников на Большой Морской».

По заказу правительства Республики Абхазия были реализованы масштабные издательские проекты по подготовке и изданию книг «Абхазское искусство» и «Александр Чачба». Для администрации Ненецкого Автономного округа издана книга «Ненецкий эпос» с иллюстрациями Н. Выучейской.

Совместно со скульптором, заслуженным художником России, А. А. Архиповым была проведена работа по изготовлению медалей: памятная медаль СО ЛО СФК «750 лет Копорской крепости» (1991 г., автор А. А. Архипов, Ленинградский монетный двор), а также разработана серия памятных и наградных медалей, дипломов для Оптического общества им. Д. С. Рождественского.

В 2016 году при поддержке Сосновоборского отделения Советского фонда культуры в Сосновом Бору осуществлен Симпозиум ландшафтной

городской скульптуры — открытый конкурс, по итогам которого в Сосновом Бору появился замечательный парк скульптур из гранита.

СО ЛО СФК проводит литературно-художественные проекты по отечественной и мировой культуре с участием издательства «Вита Нова» и коллекционеров Санкт-Петербурга. Были реализованы проекты: «В. Даль. Пословицы и поговорки русского народа. Литографии Т. Козьминой», «Слово о полку Игореве. Станковые иллюстрации Ю. Люкшина», «Трагедия Гете «Фауст» в творчестве Г. А. В. Траугот, В. С. Вильнера и О. Ю. Яхнина»; «"Дон Кихот" Сервантеса в рисунках Д. Портинари (Бразилия), в творчестве В. С. Вильнера, И. Богдеско и мировом искусстве», «"Одиссея" Гомера в творчестве Аксла Лескошека (Австрия)». Одновременно с последним проектом на первом этаже здания воспитанниками студии Т. В. Леоновой была подготовлена выставка детского рисунка «Боги и герои Древней Греции».

С педагогами и учащимися школы № 2 г. Сосновый Бор (с углубленным изучением английского языка) СО ЛО СФК в рамках проекта «Мировое художественное наследие» реализует литературно-художественные проекты, которые объединяют литературу, изобразительное искусство и изучение иностранных языков. В 2018–2021 гг. были осуществлены: «Сонеты Шекспира. Переводы С. Маршака. Иллюстрации В. Фаворского и С. Красаускаса» (в рамках 2-го Фестиваля науки в г. Сосновый Бор); «Эрнест Хемингуэй. По ком звонит колокол. Иллюстрации Д. Шмаринова. Старик и море. Иллюстрации Б. Власова»; «Генри Лонгфелло. Песня о Гайявате. Перевод И. Бунина. Иллюстрации В. Овчинникова».

К началу 2020 года благодаря деятельности СО ЛО СФК в Сосновом Бору было осуществлено более 280 тематических и персональных выставок, программных выставочных и издательских проектов.

Клубу и фонду культуры активно помогали в работе уже ушедшие из жизни известные ленинградские-петербургские художники, искусствоведы и ценители искусства Н. Е. Чарушин, В. И. Курдов, Ю. С. Подляский, Л. П. Подляская, В. М. Арнаутов, Н. В. Талепоровская, Б. Р. Ракицкий, Г. М. Васнецова, Г. К. Малыш и Е. Е. Малыш, В. В. Прошкин и Г. К. Звейник, А. С. Чаркин, В. А. и Л. И. Ветрогонские, В. Г. Траугот, И. И. Харкевич, В. С. Вильнер, О. Г. Кукушкин, С. Н. Левандовский, С. В. Миненков, А. З. Голубев, Л. Н. Дашкевич, Б. М. Аджинджал, Н. П. Сеницын.

Ведут многолетнее плодотворное сотрудничество с СО ЛО СФК члены Союза художников России А. А. Архипов, В. А. Емельянов, Е. Ю. Васнецова, Н. И. Домашенко, Н. В. Климушкин, Н. М. Цветков, Д. А. Бекарян, Ю. Н. Брехов, М. Ю. Бусарева, Д. В. Якуценя, В. Л. Боровик, О. В. Дмитриенко, Е. В. Дмитриенко, Е. В. Дубицкий, Н. Р. Елекоева, Ю. К. Люкшин, Н. Н. Репин, В. М. Петров-Маслаков, О. Ю. Яхнин, С. И. Сергеев, искусствоведы Н. Е. Фролова, Е. Я. Кальницкая, Н. М. Козырева, О. Н. Герасимчук, Н. А. Ваккилайнен, И. И. Хмельницкая, Д. Ю. Амиров, члены семей художников И. Н. Матвеевская (Муратова), А. И. Янчиленко, деятели науки и культуры В. М. Арпишкин,

В. М. Фокин, Т. С. Обручева, Б. И. Ольхович, Н. А. Скородумова, Б. И. Кантин, Р. Н. Никифорова, Е. И. Миронова, И. В. Стефанов, Л. В. Давыдова, А. П. Иванова, М. В. Агеева, К. В. Авелев, И. Е. Прудников, Н. А. Синицына, Н. В. Базанова.

В деятельности клуба и фонда культуры принимали участие в 1970–1980-е годы руководители Сосновоборского горкома КПСС, профсоюзной организации СУС, с 1990-х годов — руководители и представители администрации г. Сосновый Бор: В. И. Некрасов, И. Г. Алексеева, в 2000-е годы В. Б. Садовский, А. В. Калюжный, П. Г. Головин, О. В. Вандышева, а также журналисты города Сосновый Бор — газета «Маяк», Радио «Балтийский берег», телерадиокомпания «ТЕРА-студия», телеканал СТВ. При активной поддержке заместителя начальника Учебного центра ВУНЦ ВМФ «ВМА» И. И. Горелова велась просветительская работа среди моряков-подводников, они участвовали в выставках проекта «Поколение победителей».

Но главную работу по приобщению сосновоборцев к высокому искусству на протяжении почти полувека выполняют бессменные члены Сосновоборского городского клуба любителей искусства «Творчество»: Т. Е. Анисимова (НИИ ОЭП), А. П. Гурьев (НИИ ОЭП), Ю. М. Иваненко, Л. М. Иваненко (НИИ ОЭП), Т. А. Карандасова, Ю. И. Пестов (НИИ ОЭП), А. В. Пискарев (НИТИ), Б. Ф. Рыков, К. Н. Савастьянов, О. Н. Саранча (НИТИ), А. Н. Силантьев (НИИ ОЭП), Е. Б. Чоботько (Учебный центр ВУНЦ ВМФ «ВМА» г. Сосновый Бор), И. С. Фомичев.

В предыдущие годы в работе клуба активно участвовали С. П. Витин (НИТИ), С. А. Пруживин (ЛАЭС), В. Т. Пескова, В. Д. Польшанная и В. И. Зинченко (НИИ ОЭП).

Многие годы активно участвовали в деятельности клуба «Творчество» ушедшие из жизни Е. В. Аккуратов, И. К. Анисимов, Г. Д. Костылев, В. Н. Котылев, супруги Г. М. и Т. М. Чичины, В. Т. и В. А. Новокрещеных, супруги Захаровы, музыковед Н. А. Попова.

В последние годы к деятельности клуба и фонда культуры подключились А. Ю. Иваненко (ГРМ), С. Ю. Пестова, К. Н. Шишигин.

К сожалению, в 2020 году Администрация Соснового Бора приняла решение закрыть здание «мэрии» для свободного посещения. Другого места для выставочной деятельности такого масштаба до сих пор не предложено. Просветительская работа фонда культуры продолжается в Сосновом Бору в создании виртуальных выставок на сайте городской газеты «Маяк», публикациях на сайте (www.solosfk.ru) и в Телеграм-канале СО ЛО СФК (*solosfk*).

Фонд и актив клуба продолжает сотрудничество с музеями и учреждениями культуры Санкт-Петербурга — Санкт-Петербургским Союзом художников Союза художников России, Санкт-Петербургским отделением Ассоциации искусствоведов, Государственным музеем-заповедником «Петергоф», Музеем истории города, библиотеками Петродворцового, Колпинского районов, Дворцом культуры г. Ломоносова и другими.

Для выставки проекта «200 лет ИОПХ. Продолжение традиций», состоявшейся в ноябре 2021 года во всех залах СПбСХ, СО ЛО СФК подготовило для ретроспективной части представление уникальных произведений, фотографий и документов из частных коллекций Санкт-Петербурга.

В год празднования 350-летия со дня рождения Петра Великого в ГМЗ «Петергоф» была осуществлена историко-художественная выставка проекта «Дух и творения Петра», автор и руководитель проекта Ю. М. Иваненко, Председатель Правления СО ЛО СФК. Особенностью выставки является представление на ней большинства произведений художников, созданных в разные годы по личному интересу авторов и коллекционеров к теме жизни и деятельности Петра Великого, его роли в судьбе России. Выставка включает 140 экспонатов, созданных за период с конца XIX века до наших дней.

К проектам СО ЛО СФК проявило интерес Радио России Санкт-Петербург. В авторской программе «Петербургский автограф» Ольги Смирновой уже прошли передачи с участием Ю. М. Иваненко о творчестве и судьбах художников В. М. Арнаутова и Н. Е. Муратова, их важной роли в борьбе с фашизмом, актуальности этой темы для нашего времени.

Деятельность Сосновоборского отделения Ленинградского отделения Советского фонда культуры и клуба «Творчества» — это пример деятельности людей, искренне и бескорыстно служащих искусству, делу просвещения и приобщения к лучшим образцам отечественной и мировой культуры.



**ЛЕНИНГРАДСКИЙ СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ В 1970–80-е ГОДЫ.
ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ «ГОЛУБАЯ ГОСТИНАЯ».
О ТРАДИЦИЯХ И НОВИНКАХ**

Тот уникальный художественный организм, которым являлся Дом художников на Большой Морской в дореволюционные десятилетия, не мог быть окончательно побежден в связи с «культурной революцией» 1920-х и последующих лет. Настойчивое противопоставление «отжившего» прошлого и «прогрессивного» настоящего было актуально и находило искренних приверженцев вплоть до середины 50-х годов. Со смертью И. В. Сталина была вызвана к жизни необходимость срастить разорванные слои отечественной и мировой культуры, что стало происходить, с одной стороны, усилиями выживших представителей «авангардного» поколения, таких, как Александр Дейнека и Григорий Нисский, обозначивших поворот от соцреализма АХХРовского толка к так называемому «суровому стилю», по сути, бывшего отзвуком футуристического брутализма времен Первой мировой войны.

Исторический сдвиг, случившийся в Европе, в том числе и в России, проявился в духовном творчестве (в культуре европейских стран) в форме жестких, экспрессивных форм, ярким примером каких может служить ранний кубизм Пикассо или же плоскостной супрематизм Малевича как антитеза трехмерной изобразительности реализма. Они дерзко «смазали карту будней, плеснувши краску из стакана», желая перекрыть, перекричать величайшие достижения европейско-русской культуры XIX века, но не навсегда. Литературоцентризм, свойственный нашей культуре, все равно остался. Живопись, графика, скульптура, да и во многом декоративно-прикладные искусства, на время покинув понятийное лоно в мечтах о самостоятельности, все же быстро вернулись туда, где «в начале — Слово».

Художественный организм, который группе энтузиастов удалось создать на Большой Морской, не слишком подвергся новейшим течениям. Тут были серьезные профессионалы, прошедшие все стадии обучения и у нас в Академии, и в лучших школах Европы, против которых и направлялись язвительные стрелы «неформалов». Традиция, родившая гениев, обросшая плотным слоем добротных середняков, укрепленная в массах любителей искусства, неминуемо должна была породить из себя убийственное жало «новаторства» любой ценой.

Ибо плотно обустроенное к исходу XIX века самодержавие уже породило носителей духа предпринимательства, — духа беспричинной свободы. Толстые кошельки не хотели над собой никакой короны. Толстые кошельки овладевали миром, и хотели покупать рабочую силу, минуя всякую власть. Они мимоходом проплачивали кубообразных уродцев, радостно-оголенных красных человечков, «изысканные» плоды нарко-фантазии, — что угодно,

лишь бы сошвырнуть с пьедесталов признанных авторитетов искусств, и возгласить «Все дозволено!», — как предсказал умнейший Достоевский.

Конечно же, Общество поощрения ни в коей мере не было ни старомодным, ни ретроградным, но его новаторские тенденции имели иное качество и направление. Модерн, Арт нуво, новейшая символическая поэзия и литература, акмеизм как мечтаемый мир души, — все это интерпретировалось и входило в изобразительные искусства. Как и средневековая русская архаика, открытая историками и художниками, вошедшая в современную пластику архитектуры, в живопись и предметный дизайн. Тому немало способствовал Музей русского средневековья с великолепной коллекцией изделий, неизвестных или не считавшихся ранее чем-то художественно-достойным. Приращение к отечественной культуре допетровских слоев, реставрация потрясающе-разнообразной архитектуры XVII века, деревянных и керамических изделий, эмалей, — эти открытия для нашей страны равносильны открытию Древнего Египта.

Археологизм в те поры был не только наукой, но духовным питанием поколения. Тому помогли староверы, многие из которых имели капитал, часто — коллективный, и видели в культуре не баловство, а национальное достояние. Немаловажно, что сам Н. К. Рерих и его ближайший коллега-единомышленник Н. Е. Макаренко были археологами. Творчество Николая Константиновича можно считать реконструкцией (Возрождением) забытых основ бытия народов, живших на территории России, а впоследствии — далеких азиатских стран.

Велика и чрезвычайно заслуга Общества в возрождении ремесел, некогда бытовавших на Руси. На дворе приближался XX век с его новейшими технологиями и материалами, с утратой, казалось бы, кустарных (ручных) средств производства (ковки, лепки, тканья). Но случилось наоборот. Развитие массовых предприятий, репродукционных техник штамповки привело к удешевлению продукции, но и к потребности в уникальных, созданных живыми руками, вещах. Русская литература, живопись, графическая иллюстрация, театральная сцена воссоздавали историческую реальность. Предметное окружение человека архаизировалось, или, как говорят «стилизировалось» под те или иные времена.

Рассматривая на выставке «200 лет ОПХ» графические работы студентов, «стилизованные» под XVI, XVII, XVIII век, удивляешься, как ловко учащиеся освоили сложнейший орнаментальный и композиционный язык. Многие вещи не подражательны, но, внешне опираясь на старину, они явно учитывают современные им ритмы. Изысканные мелодии модерна, причудливая, и одновременно логичная линейность, «эмалево» вкрапленный цвет, — все это можно узнать в старинных манускриптах, но внятен и дух нового времени, — гибкого, настойчивого, пленяющего модерна.

Важно сказать, что с 1901 по 1904 г. Общество издает журнал «Художественные сокровища России» как продолжение деятельности журнала

«Мир искусства». Инициатором и редактором его первых выпусков был А. Н. Бенуа. Журнал сыграл важную роль в формировании взглядов общества на отечественную культуру.

Музейная, педагогическая, издательская, выставочная, просветительская и собственно творческая деятельность круга лиц, являвших в своей совокупности Общество поощрения художеств, заложили основы многих позитивных художественных явлений. Так, несомненно, именно здесь были заложены основы Школы технического рисования барона А. Л. Штиглица, быстро превратившейся в мощный, многогранный художественный ВУЗ. Первоначально нацеленная на подготовку мастеров-исполнителей, школа стала высокопрофессиональным центром обучения художников самых разных направлений, от монументального искусства и скульптуры до ювелирной пластики малых форм. При этом база обучения строилась (и строится сейчас) на грамотном реалистическом рисунке. Наличие в комплексе музея (большая часть которого была перенесена из ОПХ) — немаловажный элемент.

После ликвидации ОПХ, в связи с возникновением Союза художников на Большой Морской в начале 1930-х годов, жизнь здесь резко изменилась. Частных меценатов не стало, единственным меценатом-куратором стало государство. Оно серьезно, продуманно, целенаправленно поощряло художественную деятельность, но накладывало на художника определенные обязательства. Ошибочно думать, что государство проплачивало художников. Государство через систему Художественных фондов давало возможность художникам зарабатывать. Выполняя общественные заказы, художники создавали денежный фонд, из средств которого проплачивались командировки в Дома творчества, закупки в музеи, выделялась творческая помощь нуждающимся, авансировались долговременные работы. За эти блага с художника государства требовала соблюдения некоторых правил, которые назывались «идеология государства». Эти ограничения кем-то принимались, кем-то воспринимались как необходимость, а в ком-то вызвали протест. Протестантизм постепенно перерос в диссидентство, подпитываемое со стороны наших зарубежных «партнеров».

«Перестройка» или «оттепель» начала 1960-х была стихийно-организованным протестом против всевозможных запретов. Запретов на иностранную моду, музыку, кинофильмы. На пореволюционную историю. На показ недостатков советского бытия. На сокрушение одних авторитетов и выдвижение других. Свежий ветер распахнул форточки, вздул паруса, но вскоре (с приходом Л. И. Брежнева) быстро стих. Начался материально-благополучный и политически-спокойный период «брежневского застоя», чрезвычайно благоприятный для расцвета самых разных искусств. 1970–80-е годы для Ленинграда характерны такими государственными (впрочем — и планетарными) событиями, как воздвижение Памятника защитникам Ленинграда на Средней Рогатке. Как создание стены-витража на станции метро «Невский проспект». Как зрелое творчество Е. Е. Моисеенко. Как возник-

новение «Группы 11», и многое другое. В эти годы проявился Тарковский, Солженицын, Высоцкий, Марк Захаров, Любимов. Время кипело страстями полуистин. Вызревало нечто желаемое, а что это было — не знали. Тех, кто знал и хотел — не слушали. Наслаждались полудозволенным, ибо видели в этом — полугеройство.

Переход с 70-х на 80-е очень напоминал предреволюционные десятилетия. Оба периода характерны перенакоплением сил, которые не находили гармоничного разрешения. Когда волей-неволей выстраивался параллельный реальному — виртуальный мир, где мечты и желания жили в своем иллюзорном (художественном) пространстве. Непопулярная Русско-Японская война находит отзвук в тоже непопулярной войне в Афганистане. Колорит времен очень схож. Он напряжен, насыщен, ибо его составляющие колера, как разные миры, живут в противодействии.

В такие именно времена «эклетики» или «маньеризма» (я так бы их назвала, ибо в них устанавливаются манеры поведения), в такие времена образуются новые, сложные комбинации художественных систем и элементов. Такие времена любят варьировать, трансформировать, преосуществлять. Любят комбинировать и переосмысливать то, что было когда-то однозначным, любимым, родным. Религии, учения, художественные направления рождаются в наивной любви и вере, а умирают в играх трансформаций. И с точки зрения искусства, архаика всегда примитивна по форме и позитивна по сути, в то время как завершение цикла всегда великолепно оснащено и несет в себе легкую грусть увядания. Так, умирая, корчится, засыхая, тюльпан, принимая немислимо-очаровательные позы подобно танцору театра «модерн».

«Маньеризм», «декадентствующая эклектика», — как только ни можно назвать завершающий цикл. Нет, это — не дряхлый старик, потерявший жевательные зубы. Еще есть сила, физическая красота и мощь, и уже пришла мудрость познания. Но — «Во многой мудрости — много печали...». Ибо исчезают желания, — краски юных дней. Ибо посредством опыта исчерпывается вера. Приходится это заимствовать в наивных призывах прошлого, переворачивая назад прочитанные страницы.

Но жизнь рвется вперед. Ее жертвам нужны новые жертвы, новые божества. Время не может раскрыть себя без героев. На нашем веку случился парадокс: современный комфорто-центрический мир взорвался явлением «Бессмертного полка», когда миллионы людей понесли как иконы на самодельных фанерных щитках лики своих воевавших родных. Словно бы внутренний гул самой Земли, самой России услышан был всей страной, в каждой семье, во всех сердцах. Юные «деды»-герои из-за завесы смерти выглянули в наш мир. Их пронесли по улицам, переполненным личными автомобилями, где автомобиль реально — не роскошь, а «средство передвижения». Они взглянули на мир, ради которого отдали жизни: где высятся новые дома, где азиатские юноши на велосипедах развозят для нас горячую пиццу, где в магазинах вместо трех колеров губной помады — во-

семьдесят шесть. Где у каждого в кармане или в руке — волшебный аппаратик мобильного телефона, и мы можем трещать по телефону с кем хочется в любой момент, и где всезнающий Интернет ответит нам на любые вопросы. И лишь только исчезли герои. Они исчезли в самых главных источниках информации — в литературе и кино.

Это происходило постепенно.

Начали этим заниматься наши прекрасные предки Серебряного века, — гениальный Врубель-«декадент», «мирискусники», бывшие в оппозиции к «государственникам-самодержцам», и многие другие, недовольные «патриархальным» царизмом. В. М. Васнецов выискивал в древней истории образы «Трех богатырей» с убедительностью верующего человека. Это — реальные славянские типажи, которых в деревнях на каждом шагу можно было встретить, и которые он находил в самой жизни. Такие крестьянские парни воевали в Первую мировую войну, и позже двинулись в революцию на той либо другой стороне. К слову сказать, Виктор Михайлович учился в Рисовальной школе общества поощрения у И. Н. Крамского. Он стал классиком русского изобразительного искусства на все грядущие времена, включая советский период, встав в один ряд с Л. Н. Толстым, В. В. Стасовым, Н. А. Римским-Корсаковым, М. П. Мусоргским и их ареалом культуры. Их целью было прираститься к самим основам национального бытия и восстановить историческую целостность России. Будучи, по сути, империей, Россия постоянно пульсирует, то стремясь объединить колоссальные территории, народы, времена, то понуждаясь распасться. Васнецов, как и упомянутые рядом с ним выдающиеся деятели культуры, конечно же, утверждали единство и находили образы, способные это единство осуществлять.

Михаил Александрович Врубель при своей художественной сверхчуткости искал эти образы, но, в силу своего внутреннего устройства и воспитания, пошел по другому пути. Он был близок «мирискусникам», выставлялся вместе с ними, хотя не менее важно то, что он работал над спектаклями Н. А. Римского-Корсакова, погружаясь в фантастический мир русской истории и сказки. Будучи поляком, он был внутренне-близок католическому мистицизму, что никак не снижает высочайших художественных достоинств его работ, и лишь говорит о многосложности русско-европейской культуры. Я говорю о «русско-европейской» культуре, потому что, при всех разрывах, и даже «нарывах» русско-европейских войн, мы прошли и проходим совместный путь.

Врубель написал своего «Богатыря» под впечатлением от картины Васнецова. Думаю, что именно она вдохновила скульптора П. Трубецкого к созданию памятника Александру III, снискавшему пасквильную славу. Возможно, художник искренне хотел изобразить недюжинную силу, словами обрисованную в былинах, но изображение и слово не идентичны, и то, что домысливается и подразумевается в тексте, в картине может приобрести неожиданный, не всегда желаемый вид. На мой взгляд, так случи-

лось и здесь. Грузный и глупый, самодовольный сей персонаж едва ли слезет с коня без посторонней поддержки. Откуда тюркский конический головной убор? Чтоб было чудней на круглой голове? Зачем рукава обжоры Генриха VIII? Уж не надул ли какой проходимец бедного коня, как делали на базаре с худыми лошадьми, чтоб поскорей продать? — Прости, Михаил Александрович, за худое слово, но талант твой сильнее пожеланий, пусть самых благих.

Бородатый, осанистый, подпоясанный вервием, старообрядческого вида Васнецов написал героев своих так, как чувствовало его нутро. Сублильный и импульсивный Врубель сделал так, как велела его натура. По художественным достоинствам, возможно, выше его Богатырь, но есть еще и другие ценные качества, о которых сейчас не принято говорить. Это — социальная значимость, узнаваемость и приятие народом.

И эти качества прекрасногодились Врубелю, когда он делал камин «Вольга и Микула» для дома Бажанова (Марата, 72). Здесь землепашец Микула живыми ногами стоит на земле, повернув красивую голову ко всаднику Вольге, очень напоминающему вышеописанную работу. Вольга-богатырь — агрессор. Он — не защитник, оглядывающий поля из-под руки, — кто бы кого не обидел. Здесь Вольга оборудован как неприступная крепость. Это не человек, но сам дух войны.

В том же доме Бажанова был размещен «Богатырский фриз». Н. К. Рериха, где тема Вольги и Микулы была интерпретирована иначе. Перед нами развернута широкая панорама Руси, и хочется сказать: «украшено украшенная русская земля». Символист-Рерих, хорошо знавший русское и европейское искусство, создал современное для своих лет представление Родины, где мирно трудится вольный селянин, умеющий дать отпор нахлебнику-вояке. Для того, чтобы создать этот образ, наша культура прошла огромный путь, включая эпико-лирический русский пейзаж, голубые итальянские перспективы, немецкий подробный реализм, северный графичный модерн и многое другое.

В начале 60-х годов имя Рериха вернулось в нашу культуру. Его выставки имели ошеломительный успех, усиленный выставкой его последователя Рокуэлла Кента. Угадываемый даже необразованным зрителем космический, философский подтекст, впечатанная в изображения тайна, экзотика необычного языка, в которой угадывалась вселенская мудрость, яркий живописный талант, — художник вернулся на Родину триумфально. Семья Рерихов в короткий срок подняла горизонт нашей культуры, обозначив (точнее — напомнив) те ценности, которые оттеснились сторонниками АХХРовского соцреализма. Он остался глубоко в 1950-х. Настали новые времена, когда художник все меньше и меньше чувствовал себя иллюстратором известных идей, и все более погружался в глубинные поиски смыслов.

В этом плане интересна и показательна эволюция, которую претерпел в своем творчестве Евсей Моисеенко, — самый «суровый» из ленинградцев. Как многие, он начинал с героики Гражданской войны, где «красные» побед-

но и весело врываются на конях в очередной населенный пункт. Постепенно, по мере вступления 70-х и тем более — 80-х лет, победная тема меркнет, в то время как возникает тема отдыха между боями («Черешня»), лирического раздумья. Далее усиливается тема юности, подросткового невинного детства, когда человек еще не порвал с Природой. Матвеевские «мальчики» словно ожили полвека спустя, явившись зеркалом чистоты в суетную реальность взрослых. А далее — одна из последних, драматичная не в шутку картина «Памяти поэта», созданная в середине 80-х, — как раз на переломе перед «перестройкой».

Художнику оставалось жить 3–4 года. В образе Никиты Козлова явно читаем автопортрет. Мраморно-белый лик смерти, и оторопь живого, еще не понявшего, что произошло. Это — один из самых проникновенных Реквиемов в живописном искусстве. Трагизм личного ощущения приближающегося конца, и, вероятно, тех событий, которые быстро последовали за Горбачёвской перестройкой, «черным по белому» явно прописаны в этой работе. Она резко графична. Черная плакальщица справа — скорбная Россия. Здесь хочется по контрасту вспомнить памятник Пушкину М. К. Аникушина, поставленный в 50-х годах в одной из самых благоприятных зон города, — на площади Искусств. На фоне пифагорейски-правильного фронтона, пред строем колоннад, посередине любимых им крепкоствольных дубов, в растворе одной из прекраснейших улиц стоит наш поэт живым сердцем города и его культуры. Он полон возвышенных дум. «Легкий огонь, над кудрями пляшущий», — это о нем. Его рука объемлет пространство города, который он сотворил в своих стихах и наделил благородным смыслом.

Таковы контрасты и рифмы времен. Таковы диссонансы и консонансы истории. Таковы частоты традиций.

Волею судеб, случилось так, что конференция, посвященная 200-летию ОПХ, проводилась в Голубой гостиной СХ, где открылся Лекторий. Началась новая полоса в деятельности этого знаменательного места, чрезвычайно популярного в 70-х – 80-х годах. Тогда в длинном зале располагался Кинозал, где можно было посмотреть советские и зарубежные кинофильмы, которых избегал широкий экран. Например, здесь шел фильм Ф. Феллини «Восемь с половиной». Автобиографичный, очень странный по тем временам, как бы сшитый из этюдов-воспоминаний. Феллини уже тогда стремился к достоверности реалити-шоу, где нужно было что-то додумывать самому, или не думать вообще, а просто плыть в потоке воображения авторов. Возможно, Феллини вдохновил Андрея Тарковского к созданию «Зеркала», — тоже автобиографичного фильма, который мне представляется глубже и интересней и благодаря художественности, и благодаря ассоциативной активности советского зрителя, ум которого был настроен на то, что, как пел Высоцкий, «Все не так, ребята!». С Тарковского в обычных кинотеатрах уходили. Здесь

же, в Союзе художников, публика была иной, и после сеансов порой возникали горячие споры. И на кинопоказах, и на обсуждениях выставок, которые проходили здесь же, на вечерах поэзии и прочих мероприятиях, народу было много, так что порой стояли в проходах и в коридоре, пытаясь разглядеть сверх макушек, что же там происходит внутри.

70-е — время бурного диссидентства. В Москве собирает толпы народу Илья Глазунов. У нас — «Газоневщина», где властвуют «неформалы», где зрителей заманивают чем-то таким, что на обычной выставке не увидишь. В обществе возникает подозрение, что от него что-то скрывают, показывают «не все». Партийные службы с одной стороны боятся что-то не то разрешить, а с другой стороны наталкивают руководство Союза на то, чтобы выпускали пар. Так это или не так, но по предложению керамистки Ольги Некрасовой-Каратеевой Голубая гостиная стала экспериментальной площадкой внутреннего пользования. То есть — можете выставлять какие-то свои необычные вещи, но городскую публику не пускайте.

Конечно же, это соблюдать не получалось. Голубая гостиная ЛОСХ быстро стала известной друзьям и знакомым художников, и стала популярным выставочным залом. Первая выставка была предоставлена скульпторам. Не помню, чтобы там было выставлено что-то необычное, но выставка была очень милой. На следующую выставку заявку подали керамисты, недавние выпускники ЛВХПУ. Они дерзнули организовать выставку без жюри. Просто, объявить художникам, что, кто принесет работу в срок и попадет в названное число участников, тот и станет им. Единственное требование: керамика должна быть неутилитарной. Композиция принималась только одна.

Так и назвали первую выставку: «Одна композиция». С 1977 по 1987 г. прошло 10 выставок. Состав их частично менялся, но в основном уже с первой выставки был определен. Инициаторами была группа авторов: искусствовед-керамист Григорий Копелян, керамисты Михаил Копылков и Геннадий Корнилов. Поскольку они все были работниками Комбината ДПИ на пр. Мориса Тореза, то возможно в обсуждении участвовал кто-то еще.

Что было необычного в этой выставке? Почему она переросла в «керамический бум», как тогда говорили, и стала одним из самых привлекательных художественных явлений? На общей выставке керамики, которую вскоре организовали на Охте в Выставочном зале Союза художников РСФСР, уже участвовало 60 человек, и это — не только профи-керамисты, но скульпторы, графики, театралы, живописцы. Керамика втянула в себя огромный круг авторов и почитателей, вдохновленных тем духом свежести и новизны, который здесь царил. С благодарностью надо вспомнить тогдашнего председателя Творческого сектора Е. Е. Моисеенко и его заместителя К. К. Иванова, благодаря которым керамика Ленинграда стала процветать.

Это было не просто понять. Привыкшие видеть на подиумах роскошные фарфоровые сервизы Ломоносовского завода, хрустальные рюмки

и вазы Завода художественного стекла недоумевали: зачем это глиняный сосуд разрезать, вскрывать его внутренность? Зачем делать «пушку» из глиняного горшка? Зачем эта странная пластика, не то ваза, не то — скульптура? Зачем книга из глины? Глиняное платье и пальто? Многих — возмущало. Один известный художник-прикладник назвал эти выставки «взбесившейся посудной лавкой». В этом была своя толика правды, потому что художники, получившие полноценное художественное образование в ЛВХПУ, воспитанные на высоких традициях, попадая на производство, не могли как правило применить по достоинству свой талант. И они уходили в сферу архитектуры, применяя свой опыт предметно-изобразительного мышления. Невольно, порывая с предметом, но не теряя предмет, они вышли в пространство свободных комбинаций, обогатив пластический мир.

Случайно или нет, но в этой компании оказался учитель некоторых из них Владимир Сергеевич Васильковский. Он был архитектор и график, по существу, а керамики касался невольно, поскольку преподавал композицию на факультете керамики и стекла. Как график он работал в традициях «Мира искусства», — иронично, задиристо, с подвохцем. Так вливал свою пряность в новый замес, казалось, давно уж минувший Серебряный век.

Духовная деятельность человека, называемая «культурой», существует тысячи лет. Она имеет свои алгоритмы, законы рождения, развития, роста. И законы распада, исчезновения. Крохотное семя, упав во влажную почву, начинает рост. Крохотная личинка жука-короеда протачивает в коре громадного дерева свой автограф, приносящий дереву смерть. И оно будет стоять без кожи голо и глупо, не понимая, что с ним произошло, когда мириады маленьких короедиков разлетятся и расползутся, уничтожая лес.

Древо Культуры уязвимо. На нашем веку мы видели взлеты и падения, едва не потеряли Союз, да и всю страну. Ленинградский (Санкт-Петербургский) Союз художников существует в особом месте. Это в полном смысле слова Храм, где накапливаются, отстаиваются, исчезают, но все же хранятся культурные традиции не только нашего города, и не только нашей страны, но культуры в целом. Нам не дано предугадать, что сохранится и даст прирост, а что исчезнет. Быть может, рукописи не горят, но картины, графические листы, многие высокохудожественные вещи портятся, истлевают. Даже памятники, монументы, стенные мозаики, не говоря уж про росписи и витражи, подвержены порче. Есть ли возможность сохранить и передать потомкам то колоссальное наследие, которое создавалось предвоенным и послевоенным поколением мастеров? Что представляли из себя ленинградские 60-е, 70-е, 80-е годы? А драматичные 90-е? А как мы оцениваем нынешний век?

Мы смотрим по телевидению фильмы из Золотой коллекции советских времен, и восхищаемся уровнем кинематографа, несравнимого с современным. А как насчет Золотой коллекции изобразительного искусства? Знает ли, помнит ли публика созданные шедевры? А сами мы — помним?

Юбилей Общества поощрения художеств явился напоминанием той позитивной роли и мощи художественных сил. И той легкости, когда все это исчезло. Так же «легко» мы отправили советское прошлое на тот свет, многие замечательные работы. Сегодня нет такого хранилища, каким был в свое время Художественный фонд. Государство не охраняет памятники монументального искусства. Вспоминаются слова виднейшего деятеля нашей культуры, одного из лидеров Дома на Морской, Александра Бенуа, который заметил, что если бы дети, следуя своему желанию, могли уничтожить дела своих отцов, то земля была бы голой пустыней. Спасает то, что внуки совсем по-другому оценивают деяния дедов, нежели их отцы.

Будем надеяться, что уже выросшие внуки советских художников вовремя сделают то, что велит им судьба: вспомнят, найдут и сохранят.



ИЛЛЮСТРАТИВНЫЙ ЦИКЛ М. В. ДОБУЖИНСКОГО К РОМАНУ А. С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Одним из наиболее известных и крупных произведений Мстислава Добужинского в области книжной графики, выполненных им после отъезда из Ленинграда в 1924 году является графический цикл к поэме А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Работа над иллюстрациями продолжалась более пяти лет, начиная с 1931 года. Результатом этой работы стало 66 готовых рисунков, не считая предварительных эскизов и вариантов поиска¹. Впервые иллюстрации были опубликованы в 1937 году в Лондоне в издании английского перевода романа. Годом позже графический цикл с некоторыми доработками украсил книгу, изданную в Париже.

Произведения А. С. Пушкина оставили заметный след в творчестве Мстислава Добужинского. Художник обращался к ним на протяжении всей своей художественной деятельности. В 1902 году Добужинский выполнил рисунок к стихотворению «Город пышный, город бедный», позже были иллюстрации к «Станционному зрителю» (1903), «Барышне-крестьянке» (1919), «Скупому рыцарю» (1921), «Домику в Коломне» (1922), «Графу Нулину» (1932) и, наконец, «Евгению Онегину» (1936, 1937). Добужинский также ни раз оформлял театральные постановки по произведениям Пушкина. И даже последней работой художника стал рисунок «Беседка», выполненный им по мотивам декораций к опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин» в день своей кончины 20 ноября 1957 года.

Кроме этого, Пушкин был интересен Добужинскому не только как писатель, но и как график. Известно, что он изучал и копировал рисунки поэта. В своих воспоминаниях художник отмечал: «Я имел возможность хорошо ознакомиться с замечательными набросками Пушкина, очень ими увлекся (даже дерзнул скопировать многие из них, стараясь подделаться под неподражаемую легкость пушкинского пера)...»².

На протяжении нескольких лет Добужинский занимался исследовательской работой и 14 апреля 1937 года в рамках парижских юбилейных торжеств, приуроченных к 100-летию со дня гибели Пушкина, представил доклад, который стал своеобразным итогом этой его деятельности. В качестве изобразительного материала Добужинский продемонстрировал зрителям копии, выполненные им с пушкинских оригиналов. Позже текст доклада был оформлен в статью «О рисунках Пушкина». Добужинский предполагал напечатать ее в лондонском журнале *"The Slavonic and East European Review"*, однако публикация не состоялась, и статья была издана уже после смерти художника в 1976 году в Нью Йорке в журнале *"The New Review"*.

В статье «О рисунках Пушкина» Добужинский провел подробный искусствоведческий анализ пушкинской графики и высоко оценил ее «...его

рисунки, наброски, композиции и простые «штуки пера» не только ценны как автографы поэта и «психологические документы» они замечательны и как настоящие художественные произведения...». Он внимательно изучил ряд особенностей Пушкина-художника, в том числе почерк поэта и заключил: «Из его почерка как бы вырастают все его графические приемы»³.

Работая над иллюстрациями к «Евгению Онегину» Добужинский, учитывал особенности пушкинской графики и построил свою серию рисунков с опорой на них. Иллюстраций выполнены в разных техниках: граттографией, ее изобрел сам художник и часто использовал в своих рисунках, а также линией и силуэтом. При этом важным графическим приемом, который во многом объединяет всю серию, становится перьевой росчерк. Также можно предположить, что некоторые из рисунков Пушкина были переосмыслены Добужинским и легли в основу его иллюстративных сюжетов. Например, заставка к первой главе «Евгения Онегина» заметно перекликается с зарисовкой поэта, которую он выполнил в качестве примерного эскиза и продемонстрировал в письме своему брату Л. С. Пушкину⁴. Или изображение и образ Татьяны в пятой главе в исполнении Добужинского и рисунок Пушкина, который можно встретить на полях его рукописи в третьей главе романа.

Важной особенностью графического цикла Добужинского к «Евгению Онегину» является стремление художника показать сложную, многогранную структуру романа наиболее широко. Все иллюстрации можно условно разделить на две смысловые группы. Так первая группа рисунков связана с графической интерпретацией сюжета произведения. Добужинский уделяет равное внимание изображению героев, ключевых моментов и сцен, а также месту действия. Как и у Пушкина оно является важным средством передачи поэтического образа. Вторая группа — это иллюстрации многочисленных авторских комментариев. Эти рисунки часто ироничны и шутливы, как, например, иллюстрация к XXXIV строфе первой главы, где мы видим изображение пары женских ножек или изображение самого поэта (XI строфа восьмой главы). А иногда, напротив, очень лиричны — заключительный рисунок, изображающий отъезд главного героя романа. Также к этой группе иллюстраций можно отнести целый ряд виньеток, связанный с авторскими отступлениями символического характера.

Рисунки различны по размеру. Из 66 иллюстраций только 8 на полосу, по одной в каждой из глав. Как правило, именно на эти иллюстрации приходится основной сюжетный акцент повествования. Остальные рисунки помещены в текст. Большая часть иллюстраций не замыкается по краям, а продолжается в поле страницы, органично соединяясь с зеркалом набора.

Черно-белая графика Добужинского к «Евгению Онегину» А. С. Пушкина подобно его рисункам к «Белым ночам» Ф. М. Достоевского очень живописна и эмоциональна. Несмотря на сдержанную палитру, найденные художником приемы отлично передают настроение романа. Важен и выбор сюжетов. «Культура сказывается и в выборе самих моментов... в графиче-

ском приеме, в той классической простоте, с которой все изображено; она же сказывается в той, я бы сказал «дискретности», с которой рисовальщик «решается» ступать вслед за великим поэтом», — отмечал Александр Бенуа в своей статье «Иллюстрированный «Евгений Онегин», посвященной этому графическому циклу⁵.

Рисунки отличаются удивительно деликатным отношением Добужинского к тексту романа. Он намеренно отказывается от активной прорисовки типажей героев поэмы. Все они представлены намеками, однако остаются узнаваемыми. Такое графическое решение оставляет простор для воображения зрителя и позволяет дополнить созданный художником образ по своему ощущению и представлению. При этом Добужинский в свойственной ему манере очень внимателен к деталям: костюмы, прически героев, интерьеры, предметы быта, — все, что изображает художник исторически правдиво и достоверно воссоздает образ России начала XIX века.

Как уже отмечалось выше, в этой работе Добужинский уделяет большое внимание пейзажам. Они — полноценный герой его рисунков. Именно посредством пейзажа художник создает нужное настроение в изображаемых им сценах, усиливает эмоциональное напряжение (разговор Татьяны и Онегина в березовой роще, строфа XLI третьей главы; дуэль Онегина и Ленского, строфа XXX шестой главы). Часть пейзажей представляют собой самостоятельные иллюстрации. Следуя за текстом Пушкина, Добужинский показывает то шумные многолюдные улицы больших городов, то тихий быт уездной усадьбы. Особенно художественным и даже в какой-то степени пронзительным выглядит изображение русской природы с ее снежными морозными зимами, равнинами и березовыми рощами. Через эти рисунки Добужинский вспоминает Россию, дорогие его памяти места. В своих мемуарах один из учеников художника В. А. Милашевский отмечал: «Уже после войны, в 60-х годах, я увидел изданного за границей "Евгения Онегина" <...> Я узнал и усадьбу, и всю местность вокруг Шелони!»⁶

Закончив иллюстрации к роману, Добужинский планировал издать их на родине. Известно, что он обращался в Госиздат, а также в издательства Каунаса и Риги. Однако положительного результата не последовало и впервые книга с иллюстрациями Добужинского была выпущена в английском переводе романа в Лондоне издательством *"The Pushkin Press"* в 1937 году. Издание было приурочено к 100-летию со дня смерти поэта, тираж составил 775 экземпляров, 750 из которых были пронумерованы и выставлены на продажу. Позже книга была трижды переиздана: в 1939, 1943 и 1946 годах. Первое издание отличалось от последующих более нарядным переплетом, а также цветной иллюстрацией на фронтисписе (в последующих изданиях она печаталась в черно-белом исполнении). Формат книги 293 × 198 мм.

Добужинский не был полностью удовлетворен качеством печати этого издания: «Я страдаю от некоторых дефектов, которые не были бы, если бы я присутствовал при печатании (между прочим заставка предисловия почему-

то не уменьшена до ширины текста, это меня злит, и есть недостатки в некоторых клише, фронтиспис мал, и, вообще, надо было сделать побольше иллюстраций — есть пустоты и т. д.)». Также художник был не доволен выбором шрифта для основного текста романа: «Понравилось ли тебе то, что тексты напечатаны курсивом? Эти цифры строф мне напоминают какие-то химические формулы. Я воевал с этим, но издатель уперся», — пишет он в своем письме Александру Бенуа⁷.

Все эти недочеты были учтены в следующем издании «Евгения Онегина», которое вышло годом позже в издательстве *"Petropolis"* (Брюссель, Париж). На этот раз роман был напечатан на русском языке и был дополнен «Отрывками из путешествия Онегина», «Альбомом Онегина» и «Отрывками из десятой главы». Тираж составил 600 экземпляров, 550 из которых поступили в продажу. Все книги были отпечатаны в одной из лучших парижских типографий под наблюдением старшего сына Добужинского — Ростислава Мстиславовича.

Макет книги парижского издания заметно отличался от лондонского. Меньший формат (250 на 190 мм), совсем иной дизайн обложки, титульного листа, и, наконец, шрифт. Основной текст романа набран классической антиквой. Художественное оформление всей книги выдержано в лучших традициях российского книгопечатания дореволюционного периода.

Для парижского издания Добужинский создал 13 новых иллюстраций, а также шрифтовую монограмму в изящной орнаментной рамке. Заставку к предисловию, которое открывало английское издание, он удалил, а рисунок, завершающий его, перенес на авантаитул. Всего в парижской версии «Онегина» было напечатано 78 иллюстраций, шесть из них украсили основной текст романа, другие семь — «Отрывки из путешествия Онегина» и «Отрывки из десятой главы». И если иллюстрации к «Отрывкам из путешествия» продолжают основной графический ряд романа, то рисунки к «Десятой главе», вслед за текстом, отличаются полной сменой сюжета и другим уровнем внутреннего напряжения.

Однако этот вариант тоже полностью не удовлетворял художника. «Мне кажется, если был бы повод, я бы наново мог сделать совершенно другие иллюстрации, на другие мотивы, — «Онегин» такое богатство и вечная в нем свежесть», — писал Мстислав Добужинский Александру Бенуа в мае 1938 года⁸.

При жизни Добужинского его «Евгений Онегин» ни разу не был напечатан в России в надлежащем качестве. В 1947 году в издательстве Гослитиздат была предпринята попытка воспроизведения парижского издания. Однако был изменен формат книги и размер рисунков, перепутан порядок следования иллюстраций, на обложку вынесена работа К. И. Рудакова. Подготовка и выпуск этой книги происходили без ведома художника, также не было получено его разрешение на использование рисунков. Иллюстрации печатались с клише, которые были выполнены не с оригиналов, а с их отпечатков, что

сильно повлияло на качество их воспроизведения. Известно, что Добужинский, увидев российский экземпляр 1947 года, был очень расстроен: «...он в течение нескольких дней был буквально болен от огорчения. Его приводила в отчаяние мысль, что о нем, о его творчестве в России будут судить по этим образцам клишарного брака»⁹. И только в 1999 году московское издательство «Наследие» выпустило репринт, по размеру и оформлению полностью повторяющий книгу 1938 года. Затем в 2008 году было подготовлено еще одно репринтное издание.

Графический цикл к «Евгению Онегину» не был последней крупной работой Добужинского в области книжной графики. В 1942 году он выполнил иллюстрации к повести Лескова «Левша», несколькими годами позже оформил «Слово о полку Игореве» (1950). Однако, именно иллюстрации к «Евгению Онегину» Добужинский считал своим самым значительным произведением после отъезда и ставил их в один ряд с рисунками к «Белым ночам» Достоевского¹⁰. Графический цикл к «Евгению Онегину» занимает особое место среди других работ художника еще и потому, что он явился результатом интереса к творчеству Пушкина не только Добужинского-художника, но Добужинского-исследователя. Такой разноплановый подход нашел свое отражение в сложении новых графических приемов, благодаря которым рисунки органично дополнили текст романа.

Примечания

¹ Имеется ввиду первый вариант иллюстраций к «Евгению Онегину», опубликованный в 1937 году в Лондоне в издании английского перевода романа. (*A. S. Pushkin. Evgeny Onegin. (English translation by Oliver Elton). London: Pushkin Press, 1937.*)

² Добужинский М. В. Воспоминания — М.: Наука, 1987. — С. 183

³ Добужинский М. В. // Новый журнал (Нью-Йорк). — 1976. — № 125. — С. 159

⁴ Чугунов Г. И. Книжная графика М. В. Добужинского (зарубежный период 1925–1957) — Книга. Исследования и материалы: сб. 24. — М.: Книга, 1972. — С. 63.

⁵ Бенуа А. Н. Александр Бенуа размышляет — М.: Сов. художник, 1968. — С. 231.

⁶ Милашевский В. А. Вчера, позавчера... Воспоминания художника. — М.; Берлин: Директ-Медиа, 2019. — С. 418.

⁷ А. Н. Бенуа и М. В. Добужинский: переписка (1903–1957) / сост., предисл., и примеч. И. И. Выдрина — СПб.: Сад искусств, 2003. — С. 185

⁸ А. Н. Бенуа и М. В. Добужинский: переписка (1903–1957) / сост., предисл., и примеч. И. И. Выдрина — СПб.: Сад искусств, 2003. — С. 186.

⁹ Чугунов Г. И. Книжная графика М. В. Добужинского (зарубежный период 1925–1957) — Книга. Исследования и материалы: сб. 24. — М.: Книга, 1972. — С. 62.

¹⁰ Интервью Мстислава Добужинского корреспонденту Радио «Свобода» Борису Оршанскому, 19 ноября 1957 года. [Эл. ресурс]. [URL]: <https://www.svoboda.org/a/1619120.html>

Источники

1. Бенуа А. Н. Александр Бенуа размышляет — М.: Сов. художник, 1968. — С. 229–232.
2. А. Н. Бенуа и М. В. Добужинский: переписка (1903–1957) / сост., предисл., и примеч.

-
- И. И. Выдрина — СПб.: Сад искусств, 2003. — 301 с.
3. Добужинский М. В. Воспоминания — М.: Наука, 1987. — 447 с.
4. Добужинский М. В. // Новый журнал (Нью-Йорк). — 1976. — № 125. — С. 145–159.
5. Милашевский В. А. Вчера, позавчера... Воспоминания художника. Москва; Берлин: Директ-Медиа, 2019. — 559 с.
6. Подобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. — М.: Советский художник, 1973. — 336 с.
7. Чистова И. С. М. В. Добужинский о Пушкине (К историографии темы «Пушкин-рисовальщик») // *The Pushkin Journal*. 1994–1995. — № 2–3. — С. 33–51.
8. Чугунов Г. И. Мстислав Валерианович Добужинский. 1875–1957.: монография — М., СПб.: Русский антиквариат, 2008. — 218 с.
9. Чугунов Г. И. Книжная графика М. В. Добужинского (зарубежный период 1925–1957) — Книга. Исследования и материалы: сб. 24. — М.: Книга, 1972. — С. 59–65.
10. Интервью Мстислава Добужинского корреспонденту Радио «Свобода» Борису Оршанскому, 19 ноября 1957 года. [Эл. ресурс]. [URL]: <https://www.svoboda.org/a/1619120.html>



**НЕКОТОРЫЕ ПРАВОВЫЕ АСПЕКТЫ ДАРЕНИЯ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
В РАМКАХ ДЕЙСТВУЮЩЕГО ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВА
ОБ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ СОБСТВЕННОСТИ**

В общем обороте произведений изобразительного искусства, наряду с куплей-продажей, наследованием, экспонированием, залогом видное место принадлежит дарению. Именно дарения представляют собой основной, а часто и единственный источник пополнения многих музейных коллекций. Этим объясняется интерес дарителя и музея (одаряемого) к правовым аспектам дарения, и, в частности, к содержанию договора дарения, в котором наряду с условиями перехода права собственности на объект изобразительного искусства содержатся, как правило, и указания на условия его использования новым владельцем в рамках законодательства об интеллектуальной собственности. А условия эти могут быть различными.

Отношения, возникающие при совершении дарения, регулируются главой 32 «Дарение» Гражданского Кодекса Российской Федерации (статьи 572–582). Согласно п. 1 ст. 574 ГК РФ, дарение, сопровождаемое передачей дара одаряемому, может быть совершено как письменно, так и устно (если даритель — физическое лицо), а передача дара осуществляется посредством его вручения. Также, согласно п. 1 ст. 573 ГК РФ, одаряемый (в нашем случае — музей) вправе в любое время до передачи ему дара от него отказаться. В этом случае договор дарения считается расторгнутым. Т. о., согласно п. 1 ст. 574 ГК РФ, взаимные обязательства сторон по договору дарения могут считаться исполненными в полном объеме после вручения дара, что подтверждается Актом приема предметов музеем, подписанным сторонами, в котором должно содержаться прямое указание на дарение. В этом случае даже последующий отказ одной из сторон письменно оформить договор по причине возникших разногласий (например, музей настаивает на включении в текст пункта об отчуждении дарителем в пользу музея исключительных прав на произведения) ничего не меняет в сути совершенных действий, содержанием которых является передача дарителем произведений искусства в собственность государства и в оперативное распоряжение музея.

Деятельность музеев в Российской Федерации регулируется Федеральным законом от 26.05.1996 N 54-ФЗ «О Музейном фонде Российской Федерации и Музеях в Российской Федерации». Нормы закона содержат положения о порядке хранения и использования музеями оригиналов произведений, постановки музейных предметов на первичный и централизованный государственный учет, включения музейного предмета в состав Музейного фонда Российской Федерации.

Указанный закон, однако, не распространяет свое действие на использование исключительных авторских прав на произведение, которое регулируется IV частью Гражданского Кодекса РФ, вступившей в действие с 1 января 2008 года. В соответствии со статьей 1227 ГК РФ переход к музею права собственности на оригинал произведения не влечет переход или предоставление музею интеллектуальных прав на результат интеллектуальной деятельности, выраженный в самом произведении. Таким образом, музей, в случае если произведение не перешло в общественное достояние (т. е. если срок действия исключительного права не истек) может стать обладателем исключительного права на произведение только на основании соответствующего договора с автором (правообладателем) произведения.

Факт передачи музею оригинала произведения не означает переход к музею исключительного права на произведение. Переход к музею исключительного права должен быть зафиксирован в договоре купли-продажи произведения, или в договоре дарения, или в рамках отдельного лицензионного договора или договора отчуждения исключительного права. В случае, если положение о передаче музею исключительного права на произведение в договоре дарения (или в дополнительном соглашении) отсутствует, музей в своей деятельности обязан руководствоваться положениями IV части ГК РФ в части соблюдения прав авторов (правообладателей) произведений, охраняемых авторским правом.

Дарителями произведений искусства могут выступать юридические и физические лица. Среди последних в порядке убывающей частоты встречаются авторы произведений (художники), наследники авторов, иные собственники произведений (коллекционеры, меценаты, галеристы и т. п.). В этой статье мы ограничимся рассмотрением отношений, в которых дарителями выступают физические лица, предметом дарения являются произведения искусства, а одаряемой стороной выступает государственный региональный или муниципальный музей.

На практике вместо договора дарения музей может настаивать на заключении договора пожертвования, являющегося частной формой договора дарения. Согласно статье 582 ГК РФ, пожертвованием признается дарение в общепольных целях, при этом пожертвование юридическому лицу может быть обусловлено использованием имущества по определенному назначению. При отсутствии такого условия пожертвование имущества считается обычным дарением. Дарение музею признается ГК РФ дарением в общепольных целях, но если при этом даритель не выдвигает перед музеем условия использовать дар по определенному назначению, то правильно будет считать такой договор обычным договором дарения.

Внесение в 2020 году изменений в Налоговый Кодекс РФ и обнуление ставки налога на прибыль сделало для региональных и муниципальных музеев более предпочтительным заключение договоров дарения, чем договоров пожертвования и по экономическим причинам.

Текст договора дарения обычно готовится музеем (одаряемой стороной), а его подписание является завершающим этапом процедуры дарения. В отличие от договоров дарения, заключаемых с другими юридическими или физическими лицами, договор дарения с музеем может быть подписан только после того, как культурные ценности физически переданы музею. Обратный порядок исключается. Связано это с установленной законом процедурой, согласно которой решение о принятии дара после рассмотрения заключения экспертизы принимает коллегиальный орган — экспертная фондово-закупочная комиссия музея (ЭФЗК) и оформляет его протоколом о приеме дарения в постоянное пользование. Номер протокола с решением ЭФЗК и датой его подписания указываются в договоре дарения как основание для его подписания.

Таким образом, последовательность шагов по передаче в дар музею культурных ценностей выглядит следующим образом: а) даритель и музей путем переговоров приходят к предварительному обоюдному согласию о составе, сроках и условиях передачи дара музею; б) музей и даритель согласовывают основные положения Договора дарения, который в дальнейшем (после решения ЭФЗК) будет сторонами подписан; в) музей непосредственно, или через уполномоченного сотрудника, действующего на основании доверенности, принимает под расписку или по Акту у дарителя оговоренные ранее культурные ценности в качестве дара, для последующего рассмотрения на ЭФЗК; г) ЭФЗК музея рассматривает подготовленное экспертное заключение и выносит решение о принятии дара в постоянное пользование, которое оформляется протоколом; д) На основании решения ЭФЗК даритель и музей подписывают Договор дарения.

Вся процедура может занять от 1–2 месяцев до года и более. Больше всего времени как правило занимает ожидание решения ЭФЗК музея. На первом этапе составляется и согласовывается сторонами список культурных ценностей, производится их осмотр представителями музея, готовятся цифровые изображения произведений, обсуждаются сроки передачи и особые условия дарения. К ним могут относиться включение дара в постоянную музейную экспозицию, публикация дара в музейном издании и т.п. На втором этапе достигнутые ранее договоренности, а также некоторые другие условия закрепляются в тексте Договора дарения, который в дальнейшем будет сторонами подписан. Текст Договора дарения важно согласовать до физической передачи работ музею, чтобы в дальнейшем при его подписании не возникло разногласий по содержанию Договора, которые стороны не смогут преодолеть. Подробнее на этом остановимся чуть ниже.

На третьем этапе происходит физическая передача музею дара, при этом музей должен подготовить для подписания с дарителем Акт приема или расписку с подробным описанием передаваемых произведений, по одному экземпляру для каждой из сторон. Если передача дара музею происходит на территории дарителя, желательно заранее оговорить, что сотрудник музея

должен передать дарителю экземпляр доверенности на получение работ, заверенной руководством музея.

Если дар был передан под расписку, музей в течение месяца должен подготовить Акт приема дара на временное хранение для последующего рассмотрения на ЭФЗК. Акт подписывается дарителем и музеем, по одному экземпляру для каждой из сторон. Чем Акт отличается от расписки, подписанной при передаче работ? Во-первых, со стороны музея Акт подписывает директор и хранитель фонда живописи (графики, ДПИ, скульптуры). Во-вторых, каждому предмету дарения в Акте должен быть присвоен временный учетный номер. В-третьих, каждому предмету дарения в Акте дается подробное описание, включающее не только указание автора, названия и года создания, но и материала, размеров предмета, его сохранности, имеющих утрат или повреждений.

Следующий этап — рассмотрение заявки на ЭФЗК музея. В целом, быстрота рассмотрения на ЭФЗК зависит от заинтересованности музея в конкретном дарении. После того, как решение ЭФЗК состоялось, музей вносит последние формальные уточнения в текст договора дарения (номер протокола и дата заседания ЭФЗК, на котором принято решение о принятии дара в постоянное пользование) и организует его подписание сторонами. С подписанием договора дарения процесс оформления передачи дара в собственность государства и оперативное управление музеем считается завершенным. Теперь музей должен поставить полученные в дар музейные предметы на постоянный учет и на централизованный государственный учет в государственном Музейном фонде РФ, но даритель к этому процессу уже отношения не имеет.

А как быть с особыми условиями дарения, если они предварительно, на самом первом этапе были согласованы сторонами? Например, стороны предварительно договорились о том, что переданное в дар произведение будет находиться не менее пяти лет в постоянной экспозиции музея в разделе искусства XX века. Или переданное в дар произведение будет опубликовано в каталоге временной выставки музея с указанием дарителя. В зависимости от состава дарения (одно или несколько предметов дарения) и содержания особых условий дарения они могут либо быть включены в раздел «Особые условия» Договора дарения, либо стать предметом отдельного Соглашения о сотрудничестве между музеем и дарителем. Например, если дарение состоит из нескольких предметов (или нескольких десятков предметов), а условием дарения является их опубликование музеем в одном из своих изданий, то имеет смысл оговорить эти вопросы в отдельном Соглашении о сотрудничестве. Его целесообразно подписать одновременно с физической передачей музею культурных ценностей. В таком Соглашении, предметом которого является сотрудничество в подготовке музейного издания, должны быть указаны название издания, год издания, тираж, обязательство дарителя передать в дар музею произведения в согласованный сторонами срок, количество экземпляров издания, передаваемых музеем дарителю и другие детали сотруд-

ничества. Приложением к такому Соглашению о сотрудничестве целесообразно сделать выписку из издательского плана музея, в котором бы официально значилось издание, к которому «привязано» дарение.

Какие права возникают у музея в отношении полученного в дар произведения искусства, и какие права остаются у дарителя? Это зависит от статуса дарителя, и от того, что записано в договоре дарения. Если дарителем является автор произведения (художник), то при отчуждении в пользу музея оригинала произведения даритель сохраняет за собою право авторства на произведение, которое по закону является вечным и неотчуждаемым. Это означает, что при любом публичном использовании произведения музеем должны указываться его автор и название.

С исключительными правами на произведение, которые принадлежат его автору (если на момент заключения договора дарения автор не передал их по договору отчуждения исключительного права другому лицу) дело обстоит следующим образом. Если по соглашению сторон в договор дарения будет включен пункт, согласно которому даритель безвозмездно передает музею исключительные права на оригинал произведения на весь срок действия авторского права (до конца жизни автора плюс 70 лет), то музей сможет осуществлять любое коммерческое использование полученного в дар оригинала произведения без согласия автора и без выплаты ему авторского вознаграждения. В свою очередь автор для любого публичного использования изображения произведения должен будет получать письменное согласие музея. Если же в договоре дарения будет сказано, что даритель не передает музею исключительные права на произведение, или вопрос об исключительных правах вообще не упоминается в тексте Договора, то при любом коммерческом использовании оригинала произведения музей будет обязан получить письменное согласие правообладателя (в данном случае — автора) и заключить с ним авторский договор, предусматривающий выплату авторского вознаграждения (как правило, в размере 10–15% от стоимости каждого проданного экземпляра продукции с изображением произведения, либо определенная разовая выплата).

Что законом позволено музею делать с произведением, если даритель, являющийся автором, не передает музею исключительные права на его использование? Согласно части 2 статьи 1291 ГК РФ, музей может без согласия автора и без выплаты ему авторского вознаграждения демонстрировать произведение и воспроизводить его в каталогах выставок и в изданиях, посвященных его коллекции, а также передавать оригинал произведения для демонстрации на выставках, организуемых другими музеями. Также ничто не препятствует постановке музеем произведения на постоянный музейный учет и на учет в государственном Музейном фонде РФ.

Если дарителем является наследник автора, вступивший в права наследования исключительным правом по завещанию или по закону (подтверждением чему должно являться Свидетельство о праве наследования, в котором

среди наследуемой массы должно быть указано исключительное право на произведения умершего художника), то ситуация с исключительными правами на передаваемый в дар музею оригинал произведения выглядит аналогично тому, как и в случае с автором. То есть, если в договоре дарения сказано, что даритель вместе с дарением оригинала произведения не передает музею исключительные права на его использование, музей не вправе использовать дарение в коммерческих целях без согласия правообладателя (наследника) и без выплаты ему авторского вознаграждения (для чего музей заключает с правообладателем авторский, или лицензионный договор). Это положение распространяется на всех наследников исключительных прав в пределах 70 лет после смерти автора, до перехода их в общественное достояние. Например, если после смерти автора исключительные права на его произведения унаследовала дочь, то после ее смерти эти права в полном объеме может унаследовать внук автора. В этом случае, заключив с музеем договор дарения без передачи исключительного права, правообладатель (внук) может давать музею согласие на коммерческое использование произведения и получать авторское вознаграждение в тех же размерах, как если бы это был автор.

Если даритель произведения не является автором или наследником автора, исключительные права на данное произведение искусства могли ранее перейти к нему только на основании письменного Договора отчуждения исключительного права. Если такого соглашения у дарителя ранее не было заключено с правообладателем, он не является владельцем исключительного права на произведение, передаваемое в дар музею. В этом случае в договоре дарения должен быть пункт о том, что даритель не передает музею исключительного права, поскольку его у дарителя попросту нет. Музей сможет использовать такое дарение в соответствии с частью 2 статьи 1291 Гражданского Кодекса РФ (см. выше), а для любого использования дара в коммерческих целях музею потребуется найти законного правообладателя и получить его письменное согласие.

Если даритель, не являющийся автором, приобрел ранее исключительные права на произведение по договору отчуждения исключительного права, заключенному с прежним правообладателем (автором, наследником автора), то при передаче оригинала произведения в дар музею он вправе либо передать музею исключительное право на него, либо не передавать и сохранить его за собой. В последнем случае музей сможет использовать дарение в соответствии с частью 2 статьи 1291 Гражданского Кодекса РФ (см. выше), а для любого использования дара в коммерческих целях музею потребуется получить от дарителя письменное согласие и выплатить авторское вознаграждение. Даритель, не являющийся автором произведения, но являющийся владельцем исключительного права на него, самостоятельно должен решить, желает ли он сохранить за собой это право, или передать его музею вместе с оригиналом произведения.

Если собственник, обладающий исключительным правом, но не являющийся автором произведения (наследник, иной правообладатель), не желает вместе с дарением музею оригинала произведения передавать исключительные права на него, это условие должно быть обязательно прописано в Договоре дарения. Если это не будет прописано в договоре дарения, то, согласно части 1 статьи 1291 ГК РФ, исключительное право на произведение «по умолчанию» перейдет к приобретателю оригинала произведения, то есть к музею. Таким образом, для владельца исключительного права на произведение, не являющегося автором, важно не только исключить из текста Договора дарения пункт о передаче музею исключительного права на оригинал произведения, но и добавить в текст Договора пункт прямо противоположного содержания.



ИСКУССТВО ПРИНАДЛЕЖИТ НАРОДУ? К 45-ЛЕТИЮ ЦЕНТРАЛЬНОГО ВЫСТАВОЧНОГО ЗАЛА «МАНЕЖ»

45-летие ЦВЗ «Манеж» — крупнейшего экспозиционного пространства в историческом центре Санкт-Петербурга, которое отмечается в ноябре 2022 года — хороший повод окинуть взглядом путь, пройденный почти что за полвека «Манежем» вместе с искусством и художниками города и оценить его роль в современном художественном процессе.

Одно из самых известных творений Дж. Кваренги, Конногвардейский манеж впервые принял в своих стенах выставку за 127 лет до образования ЦВЗ «Манеж», в 1850 году. Ею стала «Первая выставка сельскохозяйственных произведений», организованная Императорским Вольным экономическим обществом. Уже тогда впервые были оценены его возможности быть центром притяжения культурной и деловой жизни не только в масштабах столицы, но и российского государства. А ровно за сто лет до событий 1977 года, Конногвардейский манеж впервые принял художественную выставку, организованную Городской думой к столетию со дня рождения императора Александра I.

После революции здание Манежа окончательно перестало использоваться по первоначальному предназначению, некоторое время там помещался склад, а в 1930-е годы здание было передано под гараж, аналогично зданию московского Манежа.

Если московский Манеж был передан художникам в 1957 году к 40-й годовщине Октябрьской революции, то в Ленинграде это произошло двадцатью годами позднее. Только в 1967 году состоялось решение Ленгорисполкома о передаче здания Ленинградскому Союзу художников для проведения выставок. Еще десять лет ушло на его освобождение прежними пользователями, проведение реконструкции и приспособления под выставочную деятельность.

5 ноября 1977 года в обновленном Манеже под девизом «Искусство принадлежит народу» открылась юбилейная ретроспективная выставка произведений ленинградских художников, приуроченная к 60-летию Октябрьской социалистической революции 1917 года. С этого момента началась новая глава в истории Манежа. Организацией и подготовкой выставки занимался специально созданный выставочный комитет под председательством Бориса Угарова при участии художников Евсея Моисеенко, Владимира Ветрогонского, Алексея Ерёмкина, Василия Звонцова, Ярослава Крестовского, Дмитрия Обозненко, Александра Романьчева, Глеба Савинова, Василия Соколова, Петра Фомина, Александра Харшака, Бориса Шаманова и других. Для экспонирования были отобраны произведения живописи, скульптуры и графики, театрально-декорационного и декоративно-прикладного искусства. Был издан подробный каталог выставки. Ее ретроспективный раздел был представ-

лен произведениями известных мастеров изобразительного искусства Ленинграда из собраний музеев города, в том числе работами Исаака Бродского, Георгия Верейского, Бориса Кустодиева, Юрия Непринцева, Анны Остроумовой-Лебедевой, Кузьмы Петрова-Водкина, Вениамина Пинчука, Иосифа Серебряного, Владимира Серова, Николая Томского, Рудольфа Френца, Павла Шиллинговского и других. В общей сложности экспонировались работы более 700 авторов, в том числе почти 250 живописцев, более 200 графиков и 150 скульпторов.

В разделе живописи тематическая картина была представлена произведениями Николая Бабасюка, Олега Еремеева, Алексея Ерёмкина, Бориса Лавренко, Валерия Пименова, Александра Романычева, Бориса Угарова, Бориса Фёдорова, Петра Фомина и других авторов. Портрет современника был представлен работами Виктора Орешникова, Игоря Раздрогоина, Семёна Ротницкого, Ирины Балдиной, Петра Белоусова, Ольги Богаевской, Энгельса Козлова, Елены Костенко, Игоря Фадина и других художников. Пейзаж был представлен картинами Всеволода Баженова, Вениамина Борисова, Ивана Варичева, Николая Галахова, Ивана Годлевского, Василия Голубева, Германа Егошина, Михаила Канеева, Ярослава Крестовского, Дмитрия Маевского, Владимира Овчинникова, Сергея Осипова, Александра Семёнова, Арсения Семёнова, Кима Славина, Игоря Суворова, Николая Тимкова, Петра Фомина и других авторов. Натюрморта был представлен новыми работами таких признанных мастеров этого жанра как Ольга Богаевская, Валерий Ватенин, Майя Копытцева, Геворк Котьянц, Сергей Осипов, Виктор Тетерин, Борис Шаманов и ряда других. Выставка стала одним из крупнейших событий года в советском изобразительном искусстве.

В ряду первых выставок конца 1970-х годов в «Манеже» выделялась небывалым зрительским интересом выставка произведений художника И. С. Глазунова, воспитанника ленинградской СХШ и Академии художеств, с конца 1950-х жившего и работавшего в Москве.

Спустя три года после открытия Манеж принял крупнейшую Зональную выставку произведений ленинградских художников 1980 года, работавшую с 10 сентября по 9 ноября. На ней экспонировалось около 2000 произведений 900 авторов, представлявших все творческие коллективы Ленинградского Союза художников — живописцев, скульпторов, графиков, мастеров декоративно-прикладного искусства, художников театра и кино. Организацией и подготовкой выставки занимался выставочный комитет в составе 55 человек под председательством скульптора Юрия Лоховина при участии Михаила Аникушина, Евсея Моисеенко, Бориса Угарова, Владимира Ветрогонского, Анатолия Дмитренко, Алексея Ерёмкина, Вячеслава Загонца, Анатолия Левитина, Андрея Мыльникова, Глеба Савинова, Нины Славиной и других ведущих мастеров изобразительного искусства Ленинграда. В крупнейшем разделе живописи экспонировались произведения 329 авторов, в разделе графики — 164, скульптуры — 141 автора.

В выставке принял участие каждый третий член ЛОСХ, включая практически всех ведущих мастеров изобразительного искусства города разных поколений и стилистических предпочтений. Тем самым экспозиция давала объективную картину состояния ленинградского изобразительного искусства и актуальных тенденций его развития. Так, тематическая картина была представлена новыми работами Николая Баскакова, Петра Белоусова, Ольги Богаевской, Александра Блинкова, Анатолия Болхонцева, Алексея Ерёмкина, Вячеслава Загонька, Леонида Кабачека, Ларисы Кирилловой, Энгельса Козлова, Олега Ломакина, Бориса Малуюева, Андрея Мыльников, Ивана Пентешина, Юрия Подляского, Виктора Рейхета, Фёдора Савостьянова, Владимира Селезнева, Юрия Скорикова, Василия Соколова, Михаила Труфанова, Юрия Тулина, Виталия Тюленева, Петра Фомина, Юрия Хухрова, Соломона Эпштейна и других авторов.

Портретный жанр был представлен работами Таисии Афониной, Сании Бахтияровой, Глеба Вернера, Игоря Весёлкина, Марианны Давидсон, Олега Еремеева, Алексея Ерёмкина, Леонида Кривицкого, Валерии Лариной, Юрия Павлова, Виктора Орешникова, Пен Варлена, Всеволода Петрова-Маслакова, Семёна Ротницкого, Льва Русова, Андрея Яковлева и других мастеров. Пейзаж был представлен новыми работами Виктора Абрамяна, Всеволода Баженова, Леонида Байкова, Льва Богомольца, Вениамина Борисова, Ивана Варичева, Николая Галахова, Ивана Годлевского, Василия Голубева, Германа Егошина, Вячеслава Загонька, Константина Иванова, Михаила Канева, Михаила Козелла, Марины Козловской, Ярослава Крестовского, Лидии Миловой, Владимира Овчинникова, Сергея Осипова, Бориса Петрова, Владимира Саксона, Ивана Савенко, Арсения Семёнова, Кима Славина, Игоря Суворова, Германа Татарина, Николая Тимкова, Петра Фомина, Юрия Шаблыкина и других. Натюрморт был представлен работами Евгении Антиповой, Ольги Богаевской, Майи Копытцевой, Геворка Котьянца, Гавриила Малыша, Сергея Осипова, Валентины Рахиной, Елены Скуинь, Виктора Тетерина, Леонида Ткаченко, Бориса Шаманова и ряда других мастеров этого жанра.

Следующую зональную выставку произведений ленинградских художников «Манеж» принял в 1985 году. Одновременно «Манежем» формируются циклы выставок, представляющих современное искусство союзных республик и зарубежных стран, проводятся выставки из фондов музеев России и частных коллекций, произведений ведущих художников Ленинграда. Эти проекты стали основой деятельности «Манежа» на протяжении 1980–1990-х годов.

Подробное перечисление имен участников крупнейших выставок конца 1970-х и 1980-х убеждает в том, что творчество ведущих мастеров ленинградского искусства было хорошо знакомо не только зрителю ЦВЗ «Манеж», но и коллективу его сотрудников. И, хотя большинство участников первых выставок принадлежали к старшему поколению ленинградских художников, многие из них продолжали работать в 1990-е годы. Среди них Анатолий Левитин, Майя Копытцева, Вячеслав Загонек, Николай Тимков,

Семён Ротницкий, Андрей Мыльников, Олег Ломакин, Алексей Ерёмин, Николай Галахов, Леонид Кабачек, Ростислав Вовкушевский, Николай Баскаков, Иван Годлевский и многие другие мастера, без которых невозможно представить ленинградскую живопись середины и второй половины XX века. Тем не менее, и их произведений в дальнейшем в коллекции «Манежа» не окажется.

«Перестройка» и «гласность» в СССР конца 1980-х не обошли стороной и выставочную жизнь. 16 декабря 1988 года в ЦВЗ «Манеж» открылась выставка «Современное искусство Ленинграда», впервые объединившая в одной экспозиции произведения художников ЛОСХ, преимущественно его «левого» крыла, самодеятельных художников и представителей «неофициального искусства», позволив оценить направления поисков и художественный уровень произведений представленных авторов. В 1990-е годы «Манеж» ежегодно проводил подобные выставки новых произведений петербургских художников, при формировании которых стал отдавать предпочтение представителям «неофициального искусства». Складывалась ситуация в чем-то очень похожая на первые годы после октябрьской революции, когда первыми новой власти руку протянули «революционеры от искусства». В это время профессиональный Союз художников, лишившись в начале 1990-х поддержки государства, был занят проблемами самосохранения и приспособления творческой организации к существованию в условиях рынка.

Довольно скоро, однако, обнаружилось, что Петербургский Союз художников сумел выжить, он не только не распался, но и численно вырос, а его члены в своей массе совсем не стремились «брататься» с представителями «андеграунда» и выставляться в общем выставочном пространстве с самодеятельными художниками. При этом основным непреодолимым водоразделом становилось не идейное содержание произведений, а отношение к профессиональному мастерству и художественной форме. Эту разницу наглядно демонстрировали, с одной стороны, уже упоминавшиеся ежегодные выставки новых произведений, на которых преобладали работы самодеятельных художников, представлявших так называемое «неофициальное искусство», а с другой стороны юбилейные выставки Петербургского Союза художников, проводившиеся в «Манеже» в 1997, 2002, 2012 и 2022 годах, ретроспективная выставка «Художники — Петербургу» 2003 года, а также ряд персональных и групповых выставок ведущих мастеров ленинградской живописи, среди них выставки Виктории Белаковской, Анатолия и Виктора Прошкиных 1993 года, Сергея Захарова и Марии Зубреевой 1996 года, Гавриила Малыша 1997 года, Евгении Антиповой и Виктора Тетерина 1999 года Юрия Павлова 2000 года и другие.

В этих условиях в 1992 году ЦВЗ «Манеж» начинает формировать собственную коллекцию произведений искусства XX века. Эта работа была поручена отделу новейших течений ЦВЗ «Манеж», созданному по образцу и подобию аналогичного отдела Русского музея, чем изначально был задан определенный приоритет в отборе работ и имен в создаваемую музейную

коллекцию. Коллекция формировалась главным образом за счет дарений художников и наследников, в том числе за предоставление залов «Манежа» под персональные выставки.

В 2007 году на набережной канала Грибоедова, 103, в историческом здании бывшего полицейского архива открылся филиал ЦВЗ «Манеж», получивший название «Малый Манеж». Его задачами стало проведение камерных художественных выставок и мероприятий. На филиал также была возложена задача хранения, обработки и пополнения коллекции произведений искусства ЦВЗ «Манеж». В 2016 году после проведенной реструктуризации «Малый Манеж» был преобразован в Музей искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков (сокращенно — МИСП), с этого времени хранение и демонстрация разросшейся коллекции работ ленинградских и петербургских художников становится основной задачей музея, которой фактически подчинена и выставочная политика. При этом МИСП сохраняет статус отдела ЦВЗ «Манеж», а директор музея является заместителем директора ЦВЗ «Манеж».

В 2013–2016 годах была проведена масштабная реконструкция и техническое переоснащение и основного здания ЦВЗ «Манеж», превративших его в современную площадку для проведения выставок и конференций международного уровня. «Манеж» ежемесячно представляет новые художественные проекты, различные по характеру и содержанию, по оформлению и подаче материала. Существенно расширился диапазон принимаемых выставок, включая выставки современного искусства, представляющие традиционные направления и новейшие художественные течения — инсталляции, перформансы, компьютерную графику и дизайн, видеоискусство.

К началу 2020-х годов МИСП занял свою заметную нишу в выставочной жизни северной столицы. Среди городских музеев он единственный специализировался на показе творчества ленинградских и петербургских художников XX–XXI веков. Прошедшие выставки произведений Бориса Шаманова, Виталия Тюленева, Валерия Ватенина, Германа Егошина, Валентины Рахиной и Завена Аршакуни, участников нашумевшей «Выставки одиннадцати» 1972 года и представителей так называемого «левого крыла» ЛОСХ, мастеров более старшего поколения Виктора и Анатолия Прошкиных, Виктории Белаковской, Николая Ионина, Владимира Гринберга, Глеба Савинова и Ольги Богаевской, художников Ларисы Кирилловой, Любви Костенко и ряда других стали заметными событиями в культурной жизни, знакомящими с художественным наследием мастеров ленинградской живописи 1930–1990-х годов.

Вместе с тем, выставочная деятельность музея в целом была ориентирована не на прошедшее проверку временем ленинградское и петербургское искусство XX–XXI веков, как можно было ожидать, а главным образом, на показ искусства постсоветского периода и петербургской «контркультуры», давно «освоенный» арт-центром на Пушкинской 10 и «Музеем Нонконформистского искусства», что более соответствовало бы статусу выставочного

зала или галереи, но не художественного музея. По этим же причинам совершенно выпало из поля зрения и интересов МИСП искусство действительно лучших современных петербургских живописцев, связанных с Академией художеств и Союзом художников, таких, как Фрол Иванов, Евгений Кравцов, Николай Блохин, Николай Романов и других.

Если о разнообразной выставочной деятельности МИСП можно было составить представление, то до недавнего времени это сложно было сделать в отношении собственной коллекции музея. Постоянной экспозиции в МИСП нет, а временные выставки формируются в основном из произведений, предоставляемых авторами, наследниками и коллекционерами.

Положение должен был исправить 2022 год, на который приходится 30-летие с начала создания собственной коллекции ЦВЗ «Манеж» и 45-летие открытия «Манежа» в качестве выставочного зала. К этим датам был подготовлен и издан фундаментальный каталог МИСП, а также проведен ряд мероприятий, центральными из которых стали две художественные выставки, целиком составленные из собственных фондов МИСП. Первая под названием «Комплексное зрелище» открылась в ноябре 2021 года в залах МИСП на набережной канала Грибоедова. Вторая и главная, под названием «Н. Н. Живопись и графика из коллекции Музея искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков» была открыта в июле 2022 года в залах ЦВЗ «Манеж» на Исаакиевской площади. Оба выставочных проекта представляют исключительно коллекцию Музея искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков (имеющего статус филиала Центрального выставочного зала «Манеж»), насчитывающую, как утверждают организаторами выставки, 4000 единиц хранения и 512 имен художников, охватывающих «историю развития искусства Ленинграда — Санкт-Петербурга». «Произведения живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, коллажи, объекты, инсталляции, — уверяют гостей выставки, — отражают разнообразие направлений, сложившихся в культурной жизни нашего города — от «ленинградской школы», соцреализма, андеграунда 1960–1970-х до экспериментального искусства 1990-х и новейших течений рубежа XX–XXI веков». В экспозицию главной выставки в «Манеже» вошло 135 произведений 125 мастеров живописи, графики и скульптуры. Очевидно, лучших, по мнению музея.

Портал *Культура.рф* уточняет со ссылкой на сведения, предоставленные ЦВЗ «Манеж», что выставка из коллекции Музея искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков «демонстрирует хронологию развития искусства Ленинграда — Санкт-Петербурга за последние 100 лет». Ни больше, ни меньше. Так кто же, по мнению музея, должен быть вписан в эту хронологию?

Начнем с «достоинейших» в ленинградском — петербургском искусстве живописи. Кто же они в представлении МИСП после тридцати лет кропотливой собирательской работы? Судя по размеру произведений и месту, отведенному им в экспозиции, это, прежде всего, Арон Зинштейн,

Анатолий Заславский, Александр Задорин, Юрий Гусев, Вячеслав Афоничев, Борис Кошелухов, Алексей Новиков, Андрей Рудьев, Александр Румянцев, Елена Бочарова, Андрей Семёнов, Григорий Гринберг, Рихард Васми, Юрий Гуров, Владимир Загоров, Виктор Голявкин и целый ряд других имен, по большому счету мало что говорящих любителям и даже знатокам живописи, следившими за ленинградскими выставками середины и второй половина XX века. Двумя скромными небольшими этюдами с зимкой и традиционной лошадкой в этой кампании «первых имен» затерялись Андрей Мыльников и Борис Угаров. Помимо них творчество членов Ленинградского Союза художников этого периода представлено работами Евгении Антиповой, Виктора Тетерина, Германа Егошина, Валерия Ватенина, Валентины Рахиной, Леонида Ткаченко и некоторых других участников нашумевшей «выставки одиннадцати» 1972 года, представлявших так называемое «левое крыло» ЛОСХ и по прихоти искусствоведов превратившихся неожиданно для самих себя в «группу одиннадцати» (очевидно, в подражание московской «девятке» и из любви к нумерологии). «Соцреализм» в понимании МИСП скромно представлен двумя работами Глеба Савинова и Ольги Богаевской. Наконец, живопись 1930–1940-х годов представили камерные пейзажи и портреты Николая Лапшина, Владимира Гринберга, Александра Русакова, Алексея Почтенного, Александра Ведерникова, Владимира Пакулина, которых ленинградские современники за подражание новой французской живописи иронично именовали «маркистами», а искусствоведы МИСП именуют ни больше, ни меньше, как некой «ленинградской школой» из десятка имен.

Очевидно, дабы не преувеличивать значения живописи «соцреализма», из «хронологии развития искусства Ленинграда — Санкт-Петербурга за последние 100 лет» пропали такие «второстепенные» имена, как Александр Самохвалов, Кузьма Петров-Водкин, Исаак Бродский, Евсей Моисеенко, Иосиф Серебряный, Николай Дормидонтов, Юрий Непринцев, Александр Лактионов, Пётр Белоусов, Николай Тимков, Владимир Серов, Владимир Горб, Анатолий Левитин, Леонид Кабачек, Нина Веселова, Иван Варичев, Иван Годлевский, Михаил Канев, Леонид Кривицкий, Борис Лавренко, Михаил Труфанов, Юрий Тулин, Владимир Токарев, Николай Позднеев, Майя Копытцева, Ярослав Николаев, Олег Ломакин, Виктор Орешников, Олег Еремеев, Алексей Ерёмин, Борис Корнеев, Николай Баскаков, Пётр Бучкин, Самуил Невельштейн, Александр Романычев, Лев Русов, Василий Руднев, Николай Рутковский, Сергей Осипов, Лия Острова, Юрий Подляский, Николай Галахов, Василий Соколов, Вячеслав Загонек, Ярослав Крестовский, Лариса Кириллова, Арсений Семёнов, десятки и сотни других имен живописцев — неизменных участников крупнейших ленинградских, республиканских и всесоюзных выставок 1940–1980-х годов, с чьими именами и произведениями связано само представление о ленинградском изобразительном искусстве.

Несомненно, это не случайность и хорошо укладывается в картину ленинградского — петербургского искусства, которую нам хотел бы предложить МИСП. Имеет ли эта картина что-либо общее с реальностью? На этот естественный вопрос организаторы выставки отвечают примерно так: «Чувства и состояния, которые мы испытываем на уровне эмоций и личностных переживаний, не обязательно совпадают с видимым содержанием... Бессознательно погружаясь в мир изобразительного искусства, мы выходим за рамки традиционного «общепринятого» восприятия и переживаем его в новом контексте, наполняя новыми личными эмоциональными смыслами». Иными словами, музей уподобляет себя «современному художнику», подменяя реальную историю искусства выдуманной, и этим, очевидно, и гордится и считает себя вправе так поступать.

На выставке и в собрании МИСП практически не нашлось места ни исторической, ни батальной живописи, не представлены темы труда, семьи, детства, нет тематической картины как таковой, нет пейзажной живописи в ее общепринятом понимании, нет лирического или психологического портрета современника, то есть того, что было главным содержанием любой ленинградской выставки, а позднее выставок современных петербургских художников, ежегодно проходящих в залах Союза художников на Большой Морской, 38, в которых раскрывались мастерство и творческая индивидуальность сотен и тысяч мастеров живописи нашего города разных поколений, в которых находила отражение повседневная жизнь страны и города, с ее свершениями и потерями, с чувствами и отношениями, с ее героями. Все это заменило по преимуществу беспомощное по форме и примитивное по содержанию «бессознательное погружение в мир изобразительного искусства с выходом за рамки традиционного общепринятого восприятия».

Если бы «Манеж» не растерял своих дорогих европейских партнеров и не пригласил бы юбилейную выставку МИСП в свои опустевшие залы, ее следовало бы во что бы то ни стало там провести. Хотя бы для того, чтобы убедиться, что музея искусства Петербурга XX–XXI веков у нас фактически нет. И при нынешнем отношении к делу не предвидится. А прошедшие тридцать лет формирования коллекции были не без успеха потрачены в основном на собирание произведений-однодневок и последовательное продвижение западных стандартов «современного искусства».



СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ ПЕРЕХОДНОГО ПЕРИОДА (1910-Е ГГ.) В АРХИТЕКТУРЕ СЕВЕРНОГО МОДЕРНА САНКТ-ПЕТЕРБУРГА. ДОХОДНЫЙ ДОМ К. И. КАПУСТИНА

В 1820 г. в Санкт-Петербурге возникает Общество поощрения художников (впоследствии Императорское общество поощрения художеств), которое объединяло меценатов и общественных деятелей Санкт-Петербурга, содействующих распространению интереса к изобразительному искусству. Члены общества поощрения художеств активно сотрудничали с известными архитекторами того времени. Их связывало творческое сотрудничество и по-настоящему дружеские отношения.

Примером таких отношений является сложившееся творческое общение Алексея Федоровича Бубыря и Бориса Михайловича Кустодиева. Художник внимательно следил за развивающимися стилевыми тенденциями в застройке Санкт-Петербурга, наблюдал за застройкой района Коломны, в котором он проживал на Введенской улице. Борис Михайлович высоко оценивал работы А. Ф. Бубыря. По его мнению, дом почетного гражданина К. И. Капустина на пересечении набережной реки Фонтанки и Климова переулка, построенный по проекту архитектора, являлся лучшим домом в стиле северного модерна Санкт-Петербурга. Художник даже изобразил это здание на одном из своих городских пейзажей. Эта работа была подарена семье А. Ф. Бубыря. К сожалению, работа считается утраченной в годы Великой Отечественной войны: именно тогда у родственников архитектора сгорел архив.

Дом на пересечении набережной Фонтанки и Климова переулка упоминается во многих исследованиях, посвященных стилю модерн. Здание рассматривается в монографиях, освящающих деятельность его создателя (В. Г. Лисовский и В. Г. Исаченко «Николай Васильев. Алексей Бубырь»¹), оно было признано программным произведением А. Ф. Бубыря. Исследователи отмечали, что без этого здания невозможно представить себе панораму набережной, поскольку оно служит важной градостроительной доминантой, которая организует большое пространство, представленное единым комплексом. При описании фасадов В. Г. Лисовский и В. Г. Исаченко отметили отсутствие декоративных элементов в их композиции. Они присутствуют только в оформлении входов и покрытий. Также была выделена декоративность мелкой расстекловки оконных проемов и черепичных покрытий².

Помимо этого, Р. М. Гашо и В. Г. Лисовский в своей монографии «Николай Васильев. От модерна к модернизму»³ обращают внимание на пластическую выразительность угловой части здания, на эркеры и детали, привлекающие внимание своими геометрическими формами. Столь необычное для здешней застройки архитектурно-художественное решение дома, помимо всего прочего, дополняется игрой фактур облицовочных материалов.

Усилению восприятия динамики способствуют энергично выдвигающиеся из плоскостей фасадных стен крупные детали — эркеры и балконы со сплошными ограждениями⁴.

В монографии В. Г. Лисовского, посвященной развитию архитектуры северного модерна в Санкт-Петербурге и других регионах Балтийского моря отмечается особая значимость данного жилого дома в застройке района Коломны. При описании фасадов автор выделяет некоторые композиционные приемы, характерные для северной ветви стиля модерн. К ним отнесены как переходы между отделочными материалами, так и усиление пластицизма за счет сочетания разных видов эркеров с другими архитектурными элементами здания (прямоугольный балкон со стороны набережной реки Фонтанки и шпирец со стороны Климова переулка)⁵.

Б. М. Кириков в своей работе «Архитектура Петербургского модерна. Особняки и доходные дома» отмечает средообразующую роль дома К. И. Капустина, которая достигается при помощи мощной динамики крупных масс, суровой пластической силой и аффектированной остротой силуэта. Автор выделяет отделочную палитру здания, представленную «рваным» гранитом, серой зернистой и светлой гладкой штукатуркой. Все это усиливает визуальное нарастание масс снизу вверх⁶.

Описание дома встречается на сайте архитектора А. Мамлыги, посвященному творческому наследию Алексея Бубыря⁷. А. Мамлыга рассматривает особенности построения фасадных композиций, отмечает роль дома К. И. Капустина в формировании набережной реки Фонтанки в районе Коломны⁸.

В вышеупомянутых работах дом К. И. Капустина оценивается как образец архитектуры северного модерна. В то же время, на его фасадах проявляются отличительные черты протоконструктивизма, зародившиеся в недрах северного модерна.

История участка, на котором находится здание, прослеживается с 1869 г. В это время данная территория принадлежала Васильеву. Примерно в 1875 г. участок приобрел Капустин, семья которого владела участком до 1917 г.

На момент строительства дома участок принадлежал потомственному почетному гражданину Константину Ивановичу Капустину. К. И. Капустин являлся активным сторонником развития автомобильного спорта в Российской империи. В 1901 г. он принимал участие в одной из первых российских автогонок, трасса которой проходила между Лугой и Санкт-Петербургом. Помимо этого, К. И. Капустин с 1902 г. являлся учредителем и казначеем Санкт-Петербургского Автомобиль-Клуба.

В 1910-м г. К. И. Капустин заказал проект своего доходного дома А. Ф. Бубырю и в 1912 г. на пересечении Климова переулка и набережной реки Фонтанки здание было построено. Его можно было обозреть с больших расстояний. Для обозрения прохожим открывалось сразу два фасада.

Здание представляло собой многоквартирный шестиэтажный жилой дом с мансардой и подвалом. Капитальные стены были выполнены из кирпича, междуэтажные перекрытия были деревянными по металлическим балкам.

В архитектурно-художественном оформлении автор использовал различные отделочные материалы. Оформление плоскостей фасадов строилось на сочетании нескольких видов штукатурки и гранита, что соответствовало стилистике северного модерна. Гранитные русты опоясывали первый этаж и обрамляли дверные проемы, включая проезд во двор со стороны Климова переулка. В уровне остальных этажей гладкая (более светлая) штукатурка контрастно сочеталась с фактурной (более темной) штукатуркой.

Яркое сочетание отделочных материалов становится основным акцентом при рассмотрении фасадов дома. На резком цветовом контрасте выделяются вертикальные членения, эркеры, балконы, а также щипцы, окрашенные в светлые цвета. Все вместе эти элементы образуют единую конструкцию, пронизанную энергией напора и стремительным движением ввысь. Стремление преодолеть плоскость дополнительно подчеркивается ступенчатым основанием любого элемента фасадной композиции, включая эркеры и балконы. Их плоскости, отделанные гладкой штукатуркой, создают дополнительное напряжение. При этом их сочетание выражает особую динамику и визуальное напряжение, что характерно для переходного направления в северном модерне — протоконструктивизма. В то же время можно заметить, что балкон и эркер неразрывно связаны друг с другом.

Подобная компоновка элементов, характерная для протоконструктивизма, была бы невозможна при наличии дополнительных отделочных материалов и художественных элементов, характерных для северного модерна. Таким образом, одна из характерных черт переходного направления в стиле модерн заключалась в превращении формы в главное выразительное средство архитектурно-художественного решения здания.

В отличие от фасада вдоль набережной реки Фонтанки фасад вдоль Климова переулка имел несколько напряженных группировок архитектурных элементов. Одна из них представляет пару эркеров, соединенных между собой балконами. Вторая группировка состоит из округлого эркера, который наплывает на щипец, увеличивая внутреннее растущее давление. Балконы сдерживают эркеры и уравнивают эту небольшую композицию. Более драматичное движение представлено в сочетании щипца и эркера в крайней части фасада. Драматизм усиливается за счет дополнительных вертикальных членений и шлемовидного завершения эркера. Весь порыв сдерживается карнизом, не имеющим художественного оформления.

Такое сочетание архитектурных элементов также является одной из черт протоконструктивизма. Группировки элементов вносят динамичность во всю фасадную композицию в целом. При этом все участники взаимосвязаны друг с другом, что усиливает противоборство.

Особой динамикой и напряженностью наделена угловая часть дома К. И. Капустина. Здесь в верхней части сгруппировано несколько щипцов разных форм, которые как будто стремятся преодолеть свое местоположение. Дополнительная напряженность вносится двумя эркерами, фланкирующими композицию. И опять все элементы удерживаются здесь при помощи карниза, а также небольшого объема-выступа между щипцами. Данная группировка элементов демонстрирует столкновение горизонтальной и вертикальной линий. Подобное построение двух направлений особенно подчеркивает пластическую выразительность всей угловой композиции здания, которая просматривается с большого расстояния и с разных углов обзора.

Художественный анализ фасадных композиций доходного дома К. И. Капустина отражает новую тенденцию в развитии архитектуры Санкт-Петербурга начала XX века. Оформление фасадов дома содержало в себе новаторские черты, присущие уже иному стилистическому направлению. Значение архитектурной формы в качестве яркого пластического акцента в архитектурно-художественном решении, является главной стилистической чертой протоконструктивистского направления, продолжившего свое развитие в жилой архитектуре северного модерна в 1910-х гг.

Примечания

¹ Лисовский В. Г., Исаченко В. Г. Николай Васильев, Алексей Бубырь. — СПб., 1999. — 286.

² Лисовский В. Г., Исаченко В. Г. Николай Васильев, Алексей Бубырь. — СПб., 1999. — С. 163–167.

³ Лисовский В. Г., Гашо Р. М. Николай Васильев. От модерна к модернизму. — СПб., 2011. — 462.

⁴ Лисовский В. Г., Гашо Р. М. Николай Васильев. От модерна к модернизму. — СПб., 2011. — С. 196–197.

⁵ Лисовский В. Г. Северный модерн: национально-романтическое направление в архитектуре стран Балтийского моря на рубеже XIX и XX веков. — СПб., 2016. — С. 439–441.

⁶ Кириков Б. М. Архитектура Петербургского модерна. Особняки и доходные дома. — СПб., 2012. — С. 513, 515.

⁷ Мамлыга А. Доходный дом К. И. Капустина. // Алексей Бубырь. Постройки в Петербурге. URL: <https://bubyrspb.ar1900.ru/buildings/fontanka>. Дата обращения: 07.06.2022 г.

⁸ Мамлыга А. Доходный дом К. И. Капустина. // Алексей Бубырь. Постройки в Петербурге. URL: <https://bubyrspb.ar1900.ru/buildings/fontanka>. Дата обращения: 07.06.2022 г.



СЕВЕРНЫЕ МОРСКИЕ ПЕЙЗАЖИ ЖИВОПИСЦА А. А. БОРИСОВА (1866–1934)

Общество поощрения художеств направляло молодых живописцев на обучение за границу и в отдаленные регионы России, а с середины XIX века многие из них устремились на Север. Их привлекали новые изобразительные мотивы — заснеженные берега, льды, туманы, светлые и темные полярные ночи, и особенный северный колорит.

О северных пейзажах можно говорить благодаря живописному наследию художников по итогам их путешествий на Крайний Север. Это стало ярчайшим колористическим и географическим открытием своего времени. С триумфом принимали на выставках в России и Европе полотна А. А. Борисова, К. А. Коровина, В. А. Серова, полюбили публике произведения С. Г. Писахова, Е. И. Столицы, Т. Вылки, неопределимый вклад в развитие науки внесли работы, зафиксировавшие ход экспедиций: Редера, Н. В. Пинегина, Альб. Н. Бенуа. Вслед за ними образовалось целое течение уже советских северных пейзажистов, тем более что путь для них был «открыт».

В живописных мотивах заполярья особое место занимают морские виды. Экспедиционные художники первыми заговорили об этих красотах и, по мнению культуролога А. В. Федотовой, «созданные ими изобразительные тексты стали уникальным художественным источником о природе и культуре региона. Они содержат <...> материал, не потерявший до настоящего времени своего научного значения, и представляют собой значительный потенциал, характеризующий культурно-исторический пласт времени»¹.

Отечественное искусство обогатилось изображениями северных ландшафтов с заснеженными берегами и полярными льдами, в полотнах появились исключительные явления Крайнего Севера — белые ночи, северное сияние, непроглядные туманы. В отдельную серию выделились изображения заброшенных лодок на берегу, натурные виды, переданные с высокой точки обзора, в особенном ключе раскрылся пейзаж настроения, философский пейзаж. Все эти, казалось бы, такие разные изобразительные мотивы, объединило использование специфического «северного» колорита, о котором А. А. Фёдоров-Давыдов рассуждает, как о «серебристости гаммы»² в северных пейзажах К. А. Коровина и В. А. Серова.

Естественные краски природы Севера отличаются насыщенностью и одновременной приглушенностью, преобладают серые, коричневатые, зеленые оттенки, а в световоздушной среде проявляются лиловые, карминные и бирюзовые тона. Л. Ф. Лагорию в своей работе «Северный пейзаж» (1872) и А. И. Куинджи в «Севере» (1876) мастерски воплотили на холсте воздушное пространство, которое подчиняет себе колористическое решение всего произведения едва уловимыми переходами цвета от темных

очертаний земли и деревьев к переливающейся серебристыми и лиловыми оттенками небесной среде. Позднее такое колористическое единение привело к появлению пейзажных работ, выполненных в общей тональной гамме. В северных сериях это особенным образом выражено у В. В. Верещагина («Песчаный остров на Северной Двине», 1894), Н. К. Рериха («Седая Финляндия», 1900-е), К. А. Коровина («Север», 1890-е), В. А. Серова («Белое море», 1894), А. А. Борисова («Погибшее промысловое норвежское судно», 1898), С. Г. Писахова («Одинокие», 1910-е).

Стремление живописцев к освоению северных окраин поддерживалось Обществом включением в выставки их произведений, а художественные критики сходились в едином мнении о значимости северных мотивов для развития отечественного искусства.

Певец Крайнего Севера в русском искусстве А. А. Борисов обучался живописи в мастерской Куинджи на дотации, выделяемые ИОПХ, и побывал с экспедициями гораздо дальше севернее своего учителя. За время учебы Борисов перенял и развил не только колористические «нововведения» великого мастера, но и виртуозное владение передачей на холст световых особенностей пространства. На протяжении всего своего творческого пути он исследовал и воспроизводил живописными средствами только природу Севера, тем самым внося неоценимый вклад в изучение этого отдаленного региона.

Средства Общества, потраченные на развитие таланта Александра Борисова, дали свои плоды. Летом 1894 года его взяли в качестве штатного рисовальщика и фотографа в экспедицию, организованную М. И. Кази, С. Ю. Витте и С. И. Мамонтовым на Мурман для отыскания удобной военно-морской гавани. Художник делал множественные зарисовки карандашом и маслом, а Мамонтов, вдохновленный природой Севера, отправил следом по этому же маршруту К. А. Коровина и В. А. Серова для подготовки материалов павильона «Крайний Север» к Нижегородской художественно-промышленной выставке 1896 года и, впоследствии, к Всемирной Парижской выставке 1900 года.

Зимой 1896 года Борисов отправился еще в одну в поездку на Мурман вокруг Скандинавии, всю весну и часть лета он провел, путешествуя по Кольскому полуострову, Мурманскому побережью, оставаясь подолгу в Терриберке и Екатерининской гавани. За это время он написал множество этюдов, которые по законченности могут претендовать на полноценные картины. Затем художник направился в Маточкин Шар, небывалый по красоте пролив или «полярный Босфор», как его еще часто называют в рассказах о Севере. Там он познакомился с профессором Д. И. Дубяго, следовавшим с экспедицией Казанского университета на Новую Землю, который уговорил его остаться в астрономическом пункте в Малых Кармакулах для запечатления предстоящего солнечного затмения.

Живописец написал два этюда с этим природным явлением, по которым впоследствии создал картину «Полное солнечное затмение на Новой Земле в 1896 году» (1904 г.), с успехом экспонировавшуюся на выставках. Эта оставка оказалась крайне плодотворной для художника. Он продолжил работу над мотивами снега и льда в полотнах «Полярные льды на Маточкином Шаре (Новая Земля. Лето)», «Лед ранней весной во время короткого отлива. Губа средняя. Мурман», «Маточкин Шар», «Полярные льды в Маточкином Шаре», а также обратился к новым для своего творчества темам — в «Весенней полярной ночи» он изображает белую северную ночь, а в «Весенней ночи на Мурмане» появляется мотив одинокой лодки на берегу.

В работе «Весенняя полярная ночь» (1897 г.) Борисов переосмысливает северные морские пейзажи не только в реалистичном воспроизведении природных колористических особенностей, но и улавливая тонкости жизни в условиях холодного края. Изучение гармонии природы живого в сумрачной ледяной атмосфере проявляется в изображении тюленей, а хрупкое световоздушное пространство художник раскладывает на множественные нежные и сияющие цветовые сочетания. В особом композиционном построении он показывает, как просвет в небе отражается на льдине, покрытой водой в месте, где просачивается вода, и таким образом отражает двойное сияние. Лирическая, созерцательная концепция картины находит продолжение в пленэрной насыщенности пейзажной среды светом и воздухом и в этом произведении Борисов применяет опыт, полученный во время обучения в живописной мастерской. В натурном, близком к полностью ахроматическому мотиве, живописцу удается извлечь целую гамму оттенков бело-серого и золотистого тонов. Смысловой интонацией картины становится гармония красочных сочетаний в красоте самой живописи.

Проездом побывав со своими работами в Москве, художник вызвал восхищение В. М. Васнецова и М. В. Нестерова, а в Петербурге ждали с нетерпением его возвращение А. И. Куинджи, А. А. Рылов, Н. К. Рерих, Ю. Пурвит, В. И. Зарубин, К. Ф. Богаевский, Г. О. Калмыков. Отметим, что П. М. Третьяков купил 56 из 70-ти этюдов художника из этого путешествия.³

В журнале «Искусство и промышленность» за 1899 год была помещена большая статья Н. К. Рериха, в которой он делился своими впечатлениями о «затее» Борисова: «Иной раз нужная искорка сидит в человеке где-то так далеко, прикрытая таким слоем всякой всячины, что откопать и раздуть ее может только стечение всевозможных счастливых обстоятельств [...] Он выдвинулся за последние 3 года; на ученических выставках в Академии, среди работ учеников профессора-руководителя А. И. Куинджи, его северные этюды были из лучших и привлекали общее внимание новизной своих сюжетов.

[...] Затеи А. Борисова, о которых теперь так приятно говорить, обязаны отчасти дружному товарищескому объединению, широкому общему подъему. Бродившая мысль относительно общей картины Севера уложилась в широкие рамки и получила скорое осуществление».⁴

Очевидно, что Александр Борисов уловил тенденцию своего времени к освоению Крайнего Севера, его стремление художественного и этнографического исследования этого края действительно нашли поддержку у правительства.

В работах, выполненных во время своей собственной художественно-исследовательской экспедиции 1900–1901 гг., Борисов гармоничным образом сочетает разработку специфических «северных» тональных сочетаний с воспроизведением особых природных явлений. Среди множественных работ этого периода можно выделить яркие по колориту этюды «Сталактитовая пещера» (1901), «На промысел за оленем» (1901) и выделяющееся новизной мотива произведение «Покойницкий Нос. Новая Земля» (1901), о котором И. Е. Репин написал, что изображение «дышит у него особенной красотой Ледовитого моря и производит впечатление живой природы»⁵. Здесь Борису удалось передать в живописи еще одно состояние северной морской стихии в отражении тончайшей корки льда на воде, который только-только начинает сходить, буквально «потрескивая» на полотне. Присутствие солнца ощущается в сиянии ярко-белого заснеженного мыса, в контрастных тенях, в жемчужных переливах световоздушной среды.

В том же, 1901 году, Борисов пишет работы «Ледник на Маточкином Шаре», «Айсберг в Карском море», «Тихое утро во льдах» и «Туман. Ночь во льдах», которые затрагивают очень важную для художника тему тумана. Борисов старается передать стремительно меняющиеся состояния природы и уловить колористические нюансы, так как погода на Крайнем Севере имеет свойство меняться в любую секунду. Вместе с тем, очень часто, художник-живописец оказывался на грани отчаяния, когда опускался густой туман, «совершенно непроглядный и наполняющий душу путешественника тоской и мраком»⁶, как писал сам художник об этом явлении. В этих произведениях он выбирал характерные для северных широт серебристые и желтоватые тона, изображая в реалистичной манере очень сложный для воспроизведения природный мотив тумана над водой.

Но еще более сложная колористическая задача решена Борисовым в изображении «Погибшего промыслового норвежского судна» (1898), которое можно назвать эталоном северного морского пейзажа. Художник отразил самобытный мотив заброшенного судна на берегу в монохромной тональной гамме серебристо-серых оттенков. Объединяя в этом произведении цвет и формы, в изгибах кормы он повторяет флексуру береговой линии, а тяжелое свинцовое небо отражается в водной глади, переходя на заснеженную поверхность земли. Благодаря такому колористическому решению, в этом полотне ощущается стремительное ледяное дыхание Крайнего Севера, погружающее все живое в вечный покой. Художник считал крайне важным через название произведения отразить его суть, поэтому это полотно обрело ноты глубоких философских раздумий автора о вечной борьбе человека и стихии в условиях вечного холода.

Цветовое решение ряда произведений позволяет видеть в Борисове талантливую ученика Куинджи. Он изучал природные феномены и переносил их на холст, делал натурные этюды, которые можно считать законченными произведениями. Он искал новые темы внутри жанра северных морских видов, экспериментировал с колоритом произведений, изучал свет и цвет в ночных пейзажах (мотив светлой ночи), обращался к эстетике символизма для философского осмысления природы Севера. Такая увлеченность глубинным познанием Севера раскрывает художника, как непревзойденного колориста, исследователя, мастера реалистического северного морского пейзажа, этнографа (зарисовки быта и внешности самоедов). Его дневники путешествий «У самоедов. От Пинеги до Карского моря»⁷ и «В стране холода и смерти»⁸ представляют собой собрание ценных исследовательских наблюдений о жизни и быте на Севере, о возможностях путешествий в этот край, о природных ресурсах и экономических возможностях их освоения.

На родине к Александру Борисову были благосклонны критики — И. Е. Репин, В. М. Васнецов, В. В. Стасов, Н. К. Рерих, им интересовался профессор А. И. Яцимирский, планировавший писать серию биографических очерков о самородках из народных глубин. С 1904 года в крупнейших городах Европы прошли персональные выставки художника и русский северный пейзаж с его жемчужно-серым колоритом буквально пленял искусленного европейского зрителя, а сам живописец был удостоен наград за вклад в исследование Крайнего Севера.

Возникшая, благодаря самоотверженному влечению А. А. Борисова, тенденция к запечатлению северных морских видов продолжилась в XX веке в работах С. Г. Писахова, Н. В. Пинегина, Альб. Н. Бенуа, В. В. Переплетчикова, Т. Вылки, И. Ф. Шультце, В. В. Чернолусского и других замечательных живописцев, но А. А. Борисов остается пионером живописного открытия Арктики и северных морей.

Примечания

¹ Федотова А. В. «Влияние русских экспедиционных художников на развитие изобразительного искусства Кольского Заполярья» // Культура. Духовность. Общество. 2013. [Электронный ресурс]. URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-russkih-ekspeditsionnyh-hudozhnikov-na-razvitie-izobrazitel'nogo-iskusstva-kolskogo-zapolyaryu> (дата обращения: 10.04.2022)

² Федоров-Давыдов А. Мастер пейзажа. В помощь изучающим историю искусства. — Художник, 1965, № 6. — С. 35.

³ Борисов Н. П. Художник вечных льдов. — Л.: Художник РСФСР, 1983. — С. 56.

⁴ Изгой Р. Наши художественные дела. // Искусство и художественная промышленность, 1899. — № 4–5. — С. 375, 376.

⁵ Слово, 1991. — № 7. — С. 37.

⁶ Борисов А. А. У самоедов. От Пинеги до Карского моря. — СПб., 1907. — С. 84.

⁷ Борисов А. А. У самоедов. От Пинеги до Карского моря. — СПб., 1907.

⁸ Борисов А. А. В стране холода и смерти. — СПб., 1909.

Источники

1. Борисов А. А. В стране холода и смерти. — СПб., 1909.
2. Борисов А. А. У самоедов. От Пинеги до Карского моря. — СПб., 1907.
3. Борисов Н. П. Художник вечных льдов. — Л.: Художник РСФСР, 1983.
4. Изгой Р. Наши художественные дела. // Искусство и художественная промышленность, 1899. — № 4–5.
5. Слово, 1991. — № 7.
6. Федоров-Давыдов А. А. Мастер пейзажа. В помощь изучающим историю искусства // Художник. — 1965. — № 6.
7. Федотова А. В. «Влияние русских экспедиционных художников на развитие изобразительного искусства Кольского Заполярья» // Культура. Духовность. Общество. 2013. [Электронный ресурс]. URL:
8. <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-russkih-ekspeditsionnyh-hudozhnikov-na-razvitie-izobrazitelno-iskusstva-kolskogo-zapolyaryya> (дата обращения: 10.04.2022)



Виталий Васильев
Ирина Дашевская

ПРОДОЛЖАТЕЛИ ТРАДИЦИЙ ОБЩЕСТВА ПООЩРЕНИЯ ХУДОЖЕСТВ В СОВРЕМЕННОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Императорское общество поощрения художеств — благотворительное объединение меценатов и художественных деятелей, — было образовано без малого 200 лет назад и долгое время оставалось первой и единственной в России негосударственной организацией, опекавшей изобразительное искусство. «Основные правила для руководства к деятельности Общества поощрения художеств», легли в основу устава ОПХ, утвержденного 28 апреля 1833 Николаем I; в них целью общества провозглашалось: «а) содействовать успехам изящных искусств в России; б) ободрять и поощрять дарование русских художников».

С момента своего основания ОПХ находилось под покровительством императора, действительными членами общества (70–140 человек), были, в основном, представители аристократии и высшего чиновничества, позднее на правах «членов-соучастников» (190–600 человек) в организацию стали приниматься профессиональные художники и архитекторы, платившие сравнительно небольшие ежегодные взносы (10 руб. в отличие от 200 руб. для действительных членов), но не имевшие права решающего голоса.

В рамках своей культуротворческой деятельности Императорское общество поощрения художеств активно занималось благотворительностью, меценатством, научным просветительством, выставочной и издательской деятельностью, продвижением культурных проектов, проектами по сохранению культурного наследия.

Благотворительная деятельность Общества поощрения художников была прекращена в 1918 по решению Совнаркома: капитал общества был аннулирован, а Рисовальная школа передана в ведение отдела ИЗО Наркомпроса. В течение последующих лет ОПХ работало как художественная организация клубного и просветительского типа, а также устраивало выставки и аукционы, наиболее ценные предметы с которых приобретались Комитетом для безвозмездной передачи музеям.

Наряду с деятельностью ОПХ в России разное время создавались и действовали такие творческие объединения, как Московское художественное общество, Московское общество любителей художеств, Товарищество передвижных художественных выставок, Абрамцевский художественный кружок и другие (Таблица 1).

Таблица 1. Творческие объединения художников России и СССР

<i>Временной период</i>	<i>Названия творческих объединений</i>
XIX век	Императорское общество поощрения художеств, Московское художественное общество, Московское общество любителей художеств, Товарищество передвижных художественных выставок, Абрамцевский художественный кружок
Серебряный век	Мир искусства, Голубая роза, 36 художников, Союз русских художников
Авангард	Венок-Стефанос, Золотое руно, Треугольник, Союз молодежи, Гилея, Бубновый валет, Ослиный хвост, Супремус
Революционное время	ОБМОХУ, Общество «Круг художников», Группа «Мастера аналитического искусства», Общество художников-индивидуалистов, Общество художников им. А. И. Куинджи, Боевой карандаш, Община художников, УНОВИС, АХРР, Четыре искусства, ОСТ, ОМХ
Государственные объединения СССР	Союз художников СССР, Ленинградская организация Союза художников РСФСР (ЛОСХ), Московский Союз художников, Союз художников России
Неофициальные объединения СССР	Арефьевский круг, Газаневщина, Лианозовская школа, Эрмитажная школа Г. Я. Длугача, Петербург, Товарищество экспериментального изобразительного искусства, Митьки, Остров, Новые художники, Объединение «Невский-25», Группа «Старый город», Группа восьми, «Пушкинская, 10», Плеяда 1920–1930-х гг.
Примечание: составлено авторами на основе источника «Союз русских художников (1903–1923) // Свободная энциклопедия Википедия [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/ (дата обращения: 01.05.2022)».	

Как видно из таблицы 1, значительно активизировалась деятельность художественных и творческих организаций после Октябрьской социалистической революции, ставшей важным социально-политическим фактором, побудившим деятелей искусства к участию в строительстве новой государственности на принципах народовластия. На наш взгляд, наиболее эффективной и содержательной работой отличалась деятельность Ассоциации художников революционной России (АХРР), имевшей огромное ко-

личество филиалов по всей стране. Но уже в 1932 году организация получила новое название — «Союз советских художников». В 1957 году был проведен Первый Всесоюзный съезд советских художников, на котором общим голосованием собравшихся депутатов от союзных республик были созданы Союзы художников 14 республик: Эстонии, Латвии, Литвы, Белоруссии, Украины, Молдавии, Грузии, Азербайджана, Армении, Киргизии, Казахстана, Узбекистана, Туркмении, Таджикистана, которые и составили учрежденный одновременно Союз художников СССР.

Все эти и другие творческие организации, возникшие в более поздний период, так или иначе находятся в крепкой преемственной связи с Императорским обществом поощрения художеств, однако, со значительной поправкой на политическую и идеологическую составляющую нового времени, новой государственности. Например, Всероссийская творческая общественная организация «Союз художников России» — социально-ориентированное некоммерческое сообщество, объединяющее более 14-ти тысяч представителей творческих специальностей (профессиональных живописцев, скульпторов, графиков, художников декоративно-прикладного и народного искусства, художников театра и кино, иконописцев, фотохудожников, искусствоведов). По официальным данным СХР, в последнее десятилетие наблюдается активный приток в организацию молодежи: ежегодно в члены СХР вступают до 500 художников из разных регионов нашей страны.

Согласно исторической справке с официального сайта СХР, «несмотря на то, что юридически организация оформилась только в 1960 году, родословную Союза можно проследить с середины XIX столетия, с создания в российских губерниях филиалов Товарищества передвижных художественных выставок. Позднее на основе организационного опыта передвижников, в ряде губерний были созданы местные отделения Союза русских художников. Свою объединительную роль сыграл и созданный в столице первый съезд русских художников, который прошел во время передачи городу Москве коллекции, собранной П. М. Третьяковым. Прозвучавшие на съезде речи подтверждали желание художников страны объединиться».

В разные годы Союзом художников России руководили крупнейшие российские живописцы: Владимир Александрович Серов, Гелий Михайлович Коржев, Сергей Петрович Ткачев, Валентин Михайлович Сидоров. В настоящее время организацию возглавляет народный художник РФ, Лауреат Государственной премии РФ, академик и член президиума Российской академии художеств, член Совета при президенте РФ по культуре и искусству, скульптор-монументалист Андрей Николаевич Ковальчук.

До настоящего времени ВТОО «СХР» остается одним из самых массовых творческих объединений художников в нашей стране. В его состав входят отделения во всех субъектах Российской Федерации, а также Санкт-Петербургский Союз художников (коллективное членство). Среди членов СХР — академики и члены-корреспонденты Российской академии

художеств и академий других стран, народные художники РСФСР и РФ, народные художники СССР, заслуженные художники РСФСР и РФ, заслуженные деятели искусств РФ; в Союз художников России входят Герои Социалистического Труда, Герои России, орденоносцы, ветераны войн, почетные граждане различных городов России.

Продолжая традиции ИОПХ, Союз художников совместно с Министерством культуры РФ и региональными органами государственного управления, осуществляет большую творческую, выставочную, культурно-просветительскую и научную работу, реализовывает масштабные художественные проекты (Таблица 2).

Таблица 2. Работа ИОПХ и СХР по отдельным направлениям деятельности

<i>Вид деятельности</i>	<i>Императорское общество поддержки художеств (Благотворительная организация)</i>	<i>Союз художников России (Социально-ориентированная некоммерческая организация)</i>
Мероприятия по поддержке художников	<p>Денежные субсидии, пособия и льготы;</p> <p>Наградной фонд: золотые и серебряные медали;</p> <p>Пенсионерские поездки;</p> <p>Заказы на копии с картин и образов для храмов и учреждений;</p>	<p>Льготы для членов Союза;</p> <p>Дома творчества для работы и отдыха;</p> <p>Наградной фонд: золотые и серебряные медали;</p> <p>Творческие мастерские в России и за рубежом;</p>
Образовательная и научно-просветительская деятельность	<p>Предоставление обучения крепостным;</p> <p>Создание, курирование и спонсирование рисовальной школы для вольноприходящих, открытие первых пригородных отделений;</p> <p>Создание художественных промышленных мастерских;</p> <p>Организация экскурсий и лекций по проблемам искусства.</p>	<p>Проведение конференций, симпозиумов творческих секций;</p> <p>Подготовительные курсы;</p> <p>Творческие вечера, мастер-классы.</p>

<p>Выставочная деятельность</p>	<p>Создание «Публичной выставки русских художественных произведений»;</p> <p>Благотворительные выставки и аукционы, направленные на поддержку художественных музеев;</p> <p>Открытые ежегодные конкурсы по живописи и прикладным искусствам.</p>	<p>Выставки, Фестивали, арт-события, чтения;</p> <p>Передвижные художественные выставки;</p> <p>Создание отделений в 14-ти союзных республиках;</p> <p>Выставки: международные и всероссийские (4–5 выставок в год), межрегиональные (5–6 в год), московские (6–10 в год).</p>
<p>Издательская деятельность</p>	<p>Выпуск литографических художественных изданий и отдельных репродукций;</p> <p>Издательство учебных пособий и атласов для начинающих специалистов;</p> <p>Издательство различных художественных газет.</p>	<p>Газета «СХ–XXI» (2020–2022), Чувашия;</p> <p>Газета «Союз художников» (2006–2021) Хабаровск;</p> <p>Газета «Художник России» (2007–2022), Москва;</p> <p>Информационный ежегодник (2009–2017), Москва;</p> <p>Журнал «Художник» (2005–2018), Москва;</p>
<p>Сохранение культурного наследия</p>	<p>Создание Художественно-промышленного музея;</p> <p>Командировки для художников по России с целью зарисовки памятников.</p>	<p>Организация и проведение выставок, пленэров по грантам «Культурное наследие» во всех отделениях СХР;</p> <p>Работа творческих комиссий по видам искусства, выставочных комитетов и экспертных советов.</p>
<p>Примечание: составлено авторами на основе открытых данных источников «Императорское Общество Поощрения Художеств (ОПХ) // Интернет проект Фонда им. Д. С. Лихачева «Энциклопедия благотворительности. Санкт-Петербург» [Электронный ресурс]. URL: http://encblago.lfond.spb.ru/showObject.do?object=2815897645 (дата обращения: 13.04.2022)» и «Историческая справка // Союз художников России [Электронный ресурс]. URL: https://www.shr.su/about/istoricheskaya-spravka (дата обращения: 15.04.2022)».</p>		

В таблице 2 мы провели анализ мероприятий ИОПХ и СХР, сопоставив их по отдельным направлениям деятельности. Как видно из таблицы, Союз художников, также, как и ИОПХ, имеет свои Дома творчества для работы и отдыха творческих работников разных видов искусства, является учредителем золотых и серебряных медалей, вручаемых наиболее заслуженным представителям изобразительного искусства. При Союзе художников России действуют творческие комиссии по видам искусства, работают выставкомы и экспертные советы. Все творческие планы секретариата и комиссий направлены на то, чтобы как можно шире представлять искусство российских областей, краев и республик в Москве и других крупных городах страны.

Вместе с тем в современной России параллельно сосуществует большое количество творческих организаций, союзов, ассоциаций, отдельных некоммерческих предприятий, которые также, как и СХР, можно причислить к продолжателям ИОПХ. В таблице 3 мы представили несколько таких объединений, ранжированных по количеству действительных членов.

Таблица 3. Информация о творческих объединениях художников

<i>№</i>	<i>Наименование объединения</i>	<i>Количество действительных членов</i>	<i>Официальный сайт организации</i>
1	Творческий Союз художников России	15 000	http://www.tcxp.ru/
2	Союз художников России	14 000	https://www.shr.su/
3	Союз архитекторов России	11 107	https://uar.ru
4	Профессиональный союз художников России	7 712	http://home.artunion.ru/
5	Петровская академия наук и искусств	5 100	петрани.рф
6	Союз дизайнеров России	4 500	http://sdrussia.ru/
7	Ассоциация искусствоведов	1 870	https://www.ais-art.ru/
8	Союз педагогов-художников	500	https://www.art-teachers.ru/
9	Национальный Союз пастелистов России	398	https://www.pastelsociety.ru/
10	Творческое объединение «Новые Передвижники»	79	https://www.new-art.club/

11	Ассоциация Художников Пленэристов	77	https://www.pleinair-russia.ru/
Примечание: составлено авторами на основе открытых данных с официальных сайтов, информации от руководителей и представителей отдельных творческих объединений, предоставленной по запросу			

В таблице 3 нами представлена лишь часть творческих объединений, в состав которых по разным подсчетам входят от сотен до нескольких тысяч действительных членов; следует заметить, что, указывая количество членов союзов, мы опирались на открытые доступные данные с официальных сайтов упомянутых организаций; к сожалению, не все союзы художников публикуют статистику по своим действительным членам, поэтому авторы в перспективе планируют дополнить и расширить список таблицы. Рассматривая статистику, необходимо учесть и то, что некоторые художники состоят членами сразу нескольких творческих союзов.

Продолжая анализировать данные таблицы, мы выделили два сегмента: творческие союзы-лидеры и нишевые объединения по направлениям.

В сегмент лидеров мы отнесли Творческий Союз художников России, Союз художников России, Союз архитекторов России, Профессиональный союз художников России, Петровскую Академию наук и искусств, Союз дизайнеров России, Ассоциацию искусствоведов. Как правило, творческие союзы-лидеры обладают целым спектром характерных особенностей:

1. имеют разветвленную сеть филиалов,
2. привлекают к себе работников культуры и искусства разных направлений,
3. имеют международные контакты и связи,
4. занимаются издательской деятельностью,
5. проводят крупные мероприятия с международным участием.

Резюмируя, деятельность лидеров творческого рынка можно с уверенностью сказать, что большинство из них ставят перед собой стратегическую задачу — оказывать влияние на развитие индустрии в целом. Например, «Союз Дизайнеров России» в 2020 году стал одним из учредителей «Федерации креативных индустрий» (более 20 ведущих организаций), главными задачами которой являются трансформация креативных индустрий в устойчивый сегмент национальной экономики, обеспечение диалога с государством и оказание системной поддержки всем субъектам рынка, определяющим развитие креативных индустрий на федеральном и региональном уровне.

Ко второму сегменту мы отнесли творческие объединения, которые занимаются преимущественно развитием отдельных направлений, о которых можно судить из названия союзов. Например, основные задачи Союза педагогов-художников охватывают спектр вопросов, касающихся работников творческой сферы, занимающихся педагогической деятельностью. Национальный Союз пастелистов России поставил перед собой цель — создать среду творческого общения среди художников, которые выбирают ос-

новным материалом пастель. Творческое объединение «Новые Передвижники» и Ассоциация Художников Пленэристов специализируются на проведении выставок и пленэров.

Наряду с работой творческих союзов, следует выделить заметную деятельность некоторых компаний, осуществляющих поддержку художников через отдельные проекты. Одним из таких предприятий является АНО «Санкт-Петербургский центр гуманитарных программ» с международным пленэрно-выставочным проектом «Русская Атлантида», который реализуется в партнерстве с Союзом Художников России и Петровской академией наук и искусств. Результатом этой совместной многолетней деятельности стало проведение около девяноста пленэров (Таблица 4).

Таблица 4. География пленэрных выездов проекта «Русская Атлантида»

<i>Годы</i>	<i>Пленэрные точки</i>	<i>Количество пленэров</i>	<i>Радиальные выезды</i>
2013	Турция: Чанакалле, Галлиполи	1	4
2014	Изборск	1	2
2015	Изборск, Калязин, Осташков, Торжок, Старица	5	10
2016	Осташков, Торжок, Старица, Калязин, Покров, Варницы, Ростов Великий, Красный Холм, Осташков, Торжок, Старица, Орша, Тверь, Покров, Александров, Суздаль — 2 заезда, Варницы, Ростов, Кострома, Осташков	21	40
2017	Осташков, Торжок, Суздаль, Ростов, Покров, Александров, Кострома, Орша, Тверь, Старица, Калязин, Осташков	12	15
2018	Осташков, Торжок, Тверь, Орша, Калязин, Кашин, Кострома, Нерехта, Галич, Ростов Великий, Александров, Покров, Владимир, Суздаль, Старица, Осташков	16	20
2019	Тверь, Осташков, Селище, Суздаль,	13	15

	Галич, Нерехта, Ростов Великий, Александров, Покров, Кострома, Орша, Торжок		
2020	Мещовск, Переславль-Залесский, Кострома, Галич, Нерехта, Дедово (Башкирия), Суздаль, Осташков	8	16
2021	Санкт-Петербург, Ростов Великий, Свияжск (Татарстан), Дедово (Башкирия), Баргуджин-Токум (Бурятия), Раифа (Татарстан) — 2 заезда, Санаксар (Мордовия), Калуга, Мещовск — 2 заезда, Боровск, Суздаль, Переславль-Залесский, Углич, Осташков — 2 заезда	17	22
2022 (план)	Санкт-Петербург, Осташков, Раифа (Татарстан), Углич, Старица, Боровск, Оптина Пустынь, Мещовск, Кубань, Суздаль, Горячий Ключ, Севастополь	12	20
Итого		90 (102)	147 (167)
Примечание: составлено авторами на основе официальных данных компании АНО «Санкт-Петербургский центр гуманитарных программ»			

Как видно из таблицы 4, к концу 2021 года состоялось 90 пленэрных и около 150 радиальных выездов (в скобках строки «Итого» мы обозначили количество всех пленэров, с учетом плана 2022 года). В юбилейном 2022 году будет осуществлено 12 основных и 20 радиальных выездов. Знаковым для проекта явится проведение сотого пленэра, место для которого — Крымский полуостров — было выбрано в том числе из патриотических соображений.

Проект стал возможен благодаря поддержке и участию большого количества партнеров и благотворителей, понимающих важность развития современного изобразительного искусства и готовых помочь художникам. Значительная часть пленэров проходит на территории монастырей, где художники имеют возможность работать по благословению наместников и настоятелей; часть заездов осуществляется по приглашению глав администраций городов, руководителей музейных комплексов, меценатов и социально-ответственных граждан.

Поскольку проект «Русская Атлантида» обеспечивается через социальное сотрудничество религиозных, государственных и частных институ-

ций, по условиям пленэра художники, в знак благодарности, компенсируют усилия организаторов проекта на подготовку и проведение мероприятий актом передачи картин в фонды организаторов: одну работу дарят в фонд Санкт-Петербургского центра гуманитарных программ, а вторая пополняет экспозицию принимающей стороны. Таким образом за указанный период в художественно-экспозиционный фонд СЦГП пополнился значительным количеством (порядка тысячи) живописных и графических работ, которые регулярно выставляются на российских и зарубежных выставочных площадках и в галереях.

Руководители проекта «Русская Атлантида» в перспективе планируют создание в малых российских городах сети так называемых домов художника, которые объединят в себе пленэрную точку, музейную площадку, место для проведения мастер-классов, творческих встреч, музыкальных вечеров, став, таким образом, культурными центрами для местных жителей — творческой молодежи, художников, музейных сотрудников, краеведов, интеллигенции и всех тех, кому небезразличны вопросы «поощрения художеств» и культурного развития нации.

Подводя итоги нашего исследования, можно с уверенностью сказать, что современная Россия, — в лице руководства творческих союзов, меценатов, отдельных компаний и объединений, — продолжает традиции Общества поощрения художников, содействуя развитию современной академической живописи и создавая условия для реализации творческого потенциала художников. Кардинальным отличием условий работы ИОПХ от деятельности современных объединений, является отсутствие поддержки со стороны государственного аппарата: отдельные чиновники и крупные меценаты, безусловно, помогают развитию культуры, но внимание со стороны руководителей нашего государства может существенно повлиять на перспективы развития современного художественного искусства в России, поднять культуру и искусство на совершенно иной качественный уровень.

Источники

1. Творческое объединение «Новые передвижники» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.new-art.club> (дата обращения: 14.04.2022).
2. Дашевская, И. Г. Маркетинговый анализ деятельности пленэрно-выставочного проекта «Русская Атлантида» [Электронный ресурс] / И. Г. Дашевская // Петербургские искусствоведческие тетради. Статьи по истории искусства, Санкт-Петербург. — 2018. — Вып. 50. — С. 228–241. — Режим доступа: <https://aisspb.ru/sbornik/50.pdf>. — Дата доступа: 27.04.2022.
3. Задачи // Союз педагогов-художников [Электронный ресурс]. URL: <https://www.art-teachers.ru/about/page/2> (дата обращения: 11.04.2022).
4. Императорское Общество Поощрения Художеств (ОПХ) // Интернет проект Фонда имени Д. С. Лихачева «Энциклопедия благотворительности. Санкт-Петербург» [Электронный ресурс]. URL: <http://encblago.lfond.spb.ru/showObject.do?object=2815897645> (дата обращения: 13.04.2022).
5. Историческая справка // Союз художников России [Электронный ресурс]. URL: <https://www.shr.su/about/istoricheskaya-spravka> (дата обращения: 15.04.2022).

6. История // Санкт-Петербургский Союз художников [Электронный ресурс]. URL: <https://spbsh.ru/history-ru> (дата обращения: 15.04.2022).
7. Национальный союз пастелистов // НКО Национальный союз пастелистов [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pastelsociety.ru/> (дата обращения: 12.04.2022).
8. О нас // Ассоциация художников-пленэристов [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pleinair-russia.ru> (дата обращения: 15.04.2022).
9. Общество поощрения художеств // Справочник научных обществ России [Электронный ресурс]. URL: https://www.snor.ru/index-m=articles&an=sc_324.html (дата обращения: 13.04.2022).
10. Общество поощрения художников // Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: https://bigenc.ru/fine_art/text/2675773 (дата обращения: 13.04.2022).
11. Отчет центрального аппарата СДР о проведенных и выполненных работах за 2021 год // Союз дизайнеров России [Электронный ресурс]. URL: <https://disk.yandex.ru/i/cbSL-L2a6J44HQ> (дата обращения: 13.04.2022).
12. Союз русских художников (1903—1923) // Свободная энциклопедия Википедия [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 01.05.2022).
13. Творческое объединение «Новые передвижники» // Ассоциация деятелей искусства и культуры.



СОЦИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ПЛЕНЭРНО-ВЫСТАВОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ИНДИИ

Есть основания полагать, что весьма эффективным способом широкого общественного воспитания могут быть аккордные проектные действия, в том числе в культуротворческой форме, эксплуатирующие доступные широкому пониманию средства вхождения в мир художественной деятельности и общественных ценностей. Действия, побуждающие к личностному самоопределению, требуют оценки своих собственных возможностей по участию в решении данных проблем, призывают к исполнению правовых и нравственных обязанностей в области охраны окружающей среды, здоровья человека, нерасточительного потребления природных ресурсов, соблюдению норм экологии бытового социума, нравственных категорий экологической этики.

Посредством организации пленэров, выставок, мастер-классов и духовно-просветительских бесед, регулярно устраиваемых экскурсий и историко-краеведческих семинаров, в своих партнерских проектах, реализуемых на основе долгосрочного договора о сотрудничестве в гуманитарной сфере, Союз художников России и Санкт-Петербургский центр гуманитарных программ пытаются сплотить вокруг своих проектов мастеров изобразительных искусств Индии и России с тем, чтобы обратить внимание общественности к проблемам духовно-нравственного оздоровления общества, а также к необходимости возрождения и сбережения уникальных памятников истории и мировой культуры.

Такие культурные акции как художественная выставка «Храмы Духа. Индия-Россия» в Посольстве Индии в Москве и в Санкт-Петербургском ГБУК «Музей-институт семьи Рерихов», проведение серии выставок «Открывая Россию» в музеях и выставочных центрах Нью-Дели и штата Раджастан, устройство нескольких акций Международного научно-практического пленэра «Арт-Экспедиция. Гималаи» и многие другие культурные мероприятия, несомненно, не только могут служить примером творческого подхода к установлению партнерских отношений в корпоративных интересах художественной интеллигенции наших стран, но и играют важную роль в укреплении позиций народной дипломатии, служат укреплению дружбы и взаимопонимания.

Индию и Россию издавна связывают крепкие отношения дружбы, взаимного уважения и симпатии, которые всегда проявляются особыми связями в культуре и духовном наследии наших народов. Очередным доказательством того можно считать тот огромный успех фестиваля Индии в России, посвященный 70-летию установления дипломатических отношений и проходивший в 22-х городах нашей страны, а также и фестиваль русской культуры, который охватывал многие города Индии.

В рамках юбилея и благодаря личному соучастию Посла РФ в Индии Его Превосходительства Н. Р. Кудашева, а также при активной помощи руководителей представительства Россотрудничества в Индии директора РЦНК в Нью-Дели Ф. А. Розовского, директора РЦНК в Ченнаи М. Ю. Горбатова и директора РЦНК в Мумбаи В. В. Дементьева, в 2017–2018 годах АНО «Санкт-Петербургский Центр гуманитарных программ» подготовил ряд мероприятий:

1. три выставочных проекта в рамках Международной программы «Русская Атлантида»;
2. серию презентаций пленэрно-выставочных проектов на территории России для индийских художников;
3. обеспечение участия российских кинодокументалистов в 12-м кинофестивале *"Art and Artist"* в Бхубанешваре (Индия);
4. подготовку к участию известных индийских художников Сурджит Акре и Джатина Даса в пленэрах на территории России;
5. осуществление деловой поездки в Наггар, для проработки и подготовки проекта Арт-экспедиция «По страницам "Живой Этики"», посвященного 90-летию основания Института «Урусвати».

Далее, по договоренности с российским куратором Международного Мемориального Треста Рерихов (Наггар, Индия) Л. В. Сургиной в рамках проекта «Арт-экспедиция. Гималаи» (12 апреля по 1 мая 2018 года) АНО «Санкт-Петербургский центр гуманитарных программ» провел пленэрную и научно-практическую экспедицию для 20-ти российских художников в рамках проекта «По страницам "Живой Этики"» с целью изучения творческого наследия Рерихов, по результатам которой устроили итоговую выставку пленэрных работ российских живописцев в самом мемориальном комплексе, а затем в Международном культурном центре в Нью-Дели, с 1 по 30 мая 2018 года.

Важно учесть, что реальным результатом проекта «По страницам "Живой Этики"» являлось и то, что во время работы в Центре Рерихов художники оставили в дар принимающей стороне более 40 живописных полотен, которые вошли в музейный фонд, а некоторые могут быть проданы на благотворительном аукционе, средства от которого возможно употребить для укрепления и развития материальной базы Института гималайских исследований «Урусвати». Такое деловое вспомоществование тоже очень ценно, полезно для укрепления и развития партнерства обеих сторон.

В 2019 году работа в Центре Рерихов была повторена: как и год назад основные программные мероприятия проекта были приурочены к дате подписания международного договора о защите культурного наследия, более известного как «Пакт Рериха». Документ был ратифицирован 15 апреля 1935 года руководителями 21-го государства американского континента как Договор «Об охране художественных и научных учреждений и исторических памятников». Впоследствии многие общественные организаций выступили

с инициативой отмечать день подписания Пакта как «Международный день культуры», и теперь во многих городах России и всего мира 15 апреля проводятся церемонии торжественного поднятия Знамени Мира, как символа важнейшей гуманистической инициативы.

Сам договор впервые получил международную огласку в 1929 году, когда Николай Константинович Рерих подготовил и опубликовал на различных языках проект документа, сопроводив его обращением к правительствам и народам всех стран. Таким образом мы отметили 90-летие явления на свет столь важного послания человечеству, приобретшего всемирную известность и широкий отклик среди мировой общественности.

Уже на самом начальном этапе документ был одобрен Комитетом по делам музеев при Лиге Наций, а также Панамериканским союзом. В поддержку Пакта Рериха выступили Ромен Роллан, Бернард Шоу, Альберт Эйнштейн, Герберт Уэллс, Морис Метерлинк, Томас Манн, Рабиндранат Тагор. Во многих странах были образованы комитеты в поддержку Пакта Рериха. Однако, в Российской Федерации до сих пор договор так и не имеет юридического статуса, хотя, фактически уже с 1995 года в некоторых городах нашей страны регулярно отмечается Международный день культуры, а с декабря 2008 года по инициативе российских общественных организаций и деятелей культуры Италии, Испании, Аргентины, Мексики, Кубы, Латвии, Литвы было создано Международное движение за утверждение 15 апреля Всемирным днем культуры под Знаменем Мира.

Международный пленэрно-выставочный проект «Арт-экспедиция. Гималаи» был сосредоточен на нескольких целеполаганиях. Так и привязка к дате подписания Пакта Рериха — это попытка особым способом подчеркнуть нашу приверженность идеям Николая Рериха, великого русского художника и гражданина, всю свою жизнь посвятившего изучению и бережению памятников мировой культуры. Паломничество наших художников в мемориальную усадьбу семьи Рерихов, в места, отмеченные особой атмосферой творчества и философской сакральности — это так же очень ценный смысл проекта «Арт-экспедиция», который, как мы убедились, нашел глубокое отражение в художественных результатах на холстах наших живописцев. Неповторимая природная красота Гималаев, величественные снежные вершины, реликтовые леса, нескончаемый гомон птиц и завораживающая палитра красок горных склонов — это именно та натура, которая когда-то вдохновляла на творчество и самих Рерихов. Работая над данной программой, мы были вовлечены в важную просветительскую задачу, охватившую большую аудиторию в Индии и России, и самое главное — она не оставила равнодушными и наших мастеров кисти и холста, для которых участие в проекте обозначило переход в новое творческое состояние, наполненное уникальным духовным и художественным опытом.

Благодаря нарабатанным деловым контактам в процессе работы над проектами 2017–2018 годах, уже зимой 2018–2019 годов состоялся новый,

более развернутый по количеству и географии мероприятий проект — «Открывая Россию-2019», который проходил в нескольких городах Раджастана, Западной Бенгалии и, конечно же, в столице Индии — Нью-Дели. Более того, проект вышел на новый уровень: теперь к официальным институциям, поддерживающим культурные мероприятия АНО «Санкт-Петербургский центр гуманитарных программ» и Союза художников России, подключились индийские со-организаторы — директор компании *"Untitled Creations Pvt. Ltd"* Аакшат Сингха (*Aakshat Sinha*) и компания *"Shryansy Art International"* во главе с ее директором Шрианси Ману (*Shryansy Manu*). В каждом городе проект был поддержан партнерами на местах, которые выступили в качестве кураторов и спонсоров; это г-н Сунил Кумар Рампурия (*Sunil Kumar Rampuria*), г-н Шайлендра Девра (*Shailendra Devra*), д-р Сурендра Сони (*Surendra Soni*), г-н Хансрадж Кумават (*Hansraj Kumawat*), г-н Ракеш Шарма (*Rakesh Sharma*), г-н Амит Такур (*Amir Thakur*), г-н Бишну Майти (*Bisnu Maity*), г-н Сатья Сэи Мотадака (*Mothadaka Sri Rama Chandra Satya Sai*) и другие.

Выставочные площади для экспонирования работ были предоставлены администрациями и руководством музеев, галерей современного искусства, отелей, таких как:

1. Галерея изящных искусств «Арпана» (*"Arpana Fine Arts Gallery"*) в Нью-Дели,
2. Галерея отеля «Дворец Лакшми Нивас» (*Laxmi Niwas Palace*) в Биканере,
3. Музей Джайпура «Городской Дворец» (*Special Exhibition Gallery of Museum «City Palace»*),
4. Отель ИТС «Раджпутана» (*ITC Rajputana*) в Джайпуре,
5. Галерея современного искусства «Лалит Кала Академи» в Коте (*Lalit Kala Akademi in Kota*).

Программа проекта «Открывая Россию-2019» в каждом городе состояла из серии мероприятий, представляя собой череду событий: выставки, презентации, пресс-конференции, деловые встречи с руководителями галерей и музеев, академические визиты к администрации учебных учреждений, встречи с преподавателями творческих вузов, мастер-классы для студентов университетов и колледжей, участие в арт-фестивалях в качестве почетных гостей, посещение творческих мастерских и общение с художниками. Всего состоялось пять выставок, восемь пресс-конференций и интервью с журналистами, тринадцать деловых встреч и академических визитов, шесть мастер-классов и презентаций для студентов и школьников, восемь встреч в мастерских художников. Программа имела весьма широкий резонанс в СМИ Индостана, в том числе благодаря личному участию в событиях Посла РФ в Индии Его Превосходительства Н. Р. Кудашева

Культура не может произрастать без экологической культуры, а экологическая культура вовсе не может состояться в условиях бескультурья — это афористическое выражение философа, индийского политического и общественного деятеля Махатмы Ганди, как нельзя более точно выражает нынеш-

ную ситуацию, сложившуюся в мире в отношении проблем всей нашей цивилизации и проблем экологии, в частности. С пониманием этой проблемы мы и взялись за реализацию нового социального культуротворческого проекта «Арт-Эко. 19–20», который придал нашей работе более важное, с точки зрения социально-политического наполнения, смысловое содержание, весьма актуальное для народов наших двух стран, Индии и России.

Социально-политические, демографические, экономические и технологические, промышленные проблемы современного общества подводят нас к необходимости кардинального пересмотра ряда общественно-педагогических позиций в вопросах экологической пропаганды и культурно-этического воспитания общества. Возникает острая необходимость расширения средств и способов укрепления основ экологической образованности, экологического мышления, внедрения в общественное сознание экологически ориентированных рефлексивно-оценочных эталонов. «Первозданную природу надо беречь не меньше, чем мы бережем картины Рафаэля, Кёльнский собор, индийские храмы; их при желании можно восстановить. Уничтожая или ставя под угрозу многие виды животных на Земле, люди обедняют тем самым не только окружающую нас Природу, но и самих себя», — не без оснований утверждал известный западногерманский зоолог и путешественник, писатель-натуралист, директор Франкфуртского зоопарка Бернхард Гржимек (1909–1987).

Весьма эффективным способом широкого общественного воспитания могут быть используемые нами аккордные проектные действия, в том числе в фестивальной форме, эксплуатирующие доступные широкому пониманию средства вхождения в мир экологической культуры и общественных ценностей. Методы, способствующие приобщению к познавательной культуре сознательного эколого-информационного общества, в котором информация становится и новым экологическим фактором, а также и действенным инструментом. «Долг каждого — попытаться предотвратить ужасное осквернение нашего мира, и в эту борьбу каждый может внести свой, пусть маленький, пусть скромный вклад», — призывал к борьбе за экологию выдающийся английский натуралист Даррелл Джеральд Малкольм (1925–1995). Сегодня, как никогда, назрело время перехода от состояния стороннего наблюдения к позиции непосредственного участия в реальных жизненных ситуациях в целях обеспечения сохранности природы, безопасности здоровья, качества окружающей среды и экологического качества жизни. И в этом всевозможные креативные способы вовлечения населения в решение данных проблем представляются достаточно перспективным подходом, в особенности, если учитывать многообразие воздействия и влияния на сознание людей разнообразных видов и жанров искусств, и, прежде всего, изобразительных искусств.

Так рождалась и наполнялась содержанием идея устройства Международного социально-культурного проекта «Арт-Эко. 19–20», как специфической формы креативной деятельности служащей привлечению широкого

общественного внимания к проблемам экологии через формы событийного туризма с использованием жанровых возможностей арт-фестиваля.

Международный социально-культурный проект «Арт-Эко.19–20» стал продуктом проектной работы АНО «Санкт-Петербургский центр гуманитарных программ», реализуемым при поддержке Университета при межпарламентской ассамблее ЕврАзЭС и партнерской компании "*Shryansy Art International*" (Джайпур, шт. Раджастан, Индия). Основная его цель — продвижение идей и форм социокультурной деятельности, направленных на улучшение состояния среды обитания, сохранение не восполняемых природных ресурсов, рек, водоемов, повышение культуры содержания зон отдыха, культурно-исторических объектов и мемориальных памятников. По замыслу организаторов, участники проекта должны в разных жанровых выражениях показать своими работами, что бережное отношение к зонам собственного обитания и природным ресурсам может и должно привести к улучшению качества жизни людей, к установлению норм и правил поведения населения в гармонии с природой. Так же, немаловажная задача проекта — вовлечение творческой молодежи в социально-ответственную деятельность, расширение художественных тем, форм и способов укрепления гражданской ответственности, повышение экологической культуры и уровня сопричастности молодого поколения к задачам сбережения природы и окружающей среды.

Важным этапом Международного социально-культурного проекта «Арт-Эко.19–20» стал сложный каскад пленэрно-выставочных мероприятий, устраиваемых в Индии. Программа проекта получилась весьма насыщенная. Достаточно обратить внимание на цифры: 100 дней работы проекта; 18 стран участников; 75 художников; 13 индийских городов, вовлеченных в проект, не считая радиальных выездов по окрестным населенным пунктам и историко-культурным объектам, располагающимся на территории пяти штатов Индии. Проектная форма многосложная и многоярусная, включающая организацию и проведение более десятка пресс-конференций, творческих встреч, мастер-классов для учащихся школ и художественных профессиональных учебных заведений Индии, итоговых пленэрных показов по результатам пленэров, а также специальные отчетные выставки по итогам работы всего проекта в разных городах Индостана. Основной целью всей этой работы являлась декларация, пропаганда и содействие улучшению состояния среды обитания, повышение культуры содержания зон отдыха, культурно-исторических объектов и мемориальных памятников. Места реализации проекта подбирались с особой тщательностью, чтобы они были, прежде всего, эффектными и привлекательными объектами художественной работы для живописцев, а также представляли собой исторические места, нуждающиеся в волонтерской помощи по уборке территорий. По замыслу организаторов привлекаемые из самых разных стран художники и индийская студенческая молодежь сначала в присутствии СМИ проводят очистку объ-

екта, пакетируют мусор, а затем живописцы пишут свои картины, которые потом представляются на выставках в 13 городах Индии.

Международный социально-культурный проект «Арт-Эко. 19–20» получил моральную и практическую поддержку от местных муниципалитетов и общественных организаций в каждом городе общего проектного маршрута — Аджмир, Барода, Биканер, Бунди, Бхилвара, Дахану, Дехрадун, Джодхпур, Джайпур, Кота, Нью-Дели, Сапутара, Удайпур, а также проходит при участии Индийской Национальной Лалит Кала Академии, компании «Индий-Туризм», Лалит Кала Академии Раджастхана и головного офиса «Раджастхан-Туризм». Таким образом, решалась главная задача — этой акцией привлечь внимание широкой общественности к вопросам бережного отношения граждан к зонам собственного обитания, соблюдению норм экологического поведения человека в культурной среде. К участию в проекте были привлечены художники из 18 стран мира, в том числе 48 человек из 19 городов России (Владивосток, Владимир, Волгоград, Дедовск, Дубна, Екатеринбург, Калуга, Коломна, Кострома, Краснодар, Лесозаводск, Москва, Орехово-Зуево Санкт-Петербург, Самара, Смоленск, Ставрополь, Тольятти, Хабаровск).

«Мир достаточно велик, чтобы удовлетворить нужды любого человека, но слишком мал, чтобы удовлетворить людскую жадность», — говорил Махатма Ганди. Взаимодействие общества и природы — очень сложный социальный блок, глубоко затрагивающий политический, социально-экономический и нравственный аспекты жизни общества. Пресловутая глобализация, формирование государственно-монополистической экологической политики на всей планете — это и есть главная причина дисбаланса в законодательно-правовых и нормативных сферах, регулирующих работу правовых механизмов, обеспечивающих гарантии сохранности окружающей среды. По мере продвижения человеческого общества по пути общественного прогресса, социум делается все более сложным. Общественные отношения регулируются не столько обычаями, привычками, нормами морали, сколько политикой, которая является собой «искусство распоряжаться людьми или принуждать их». Алчность монополистов не поддается здравому осмыслению. Капитал использует все возможные средства и способы, чтобы увести с поля зрения общества экологическую проблематику. Именно поэтому внедрение в общественное сознание экоцентрического мышления и поведенческой экологической культуры, формирование у населения чувства сопричастности и мотивации на протестную активность по отношению к экологическим проблемам — очень важная задача. Тем более актуальной она представляется и в связи с тем, что во многих странах, особенно испытывающих непомерную перенаселенность, помимо агрессивной государственно-монополистической политики в отношении экологии укореняется и такая проблема как социальная апатия. Во многих странах стала нормой инфантильность широких слоев населения, не только не противостоящих загряз-

нению среды собственного обитания, но безответственным поведением самих граждан, преумножающих проблему многократно, приближая вселенскую экологическую катастрофу. Именно поэтому внедрение поведенческой экологической культуры через образование, просвещение, культмассовые акции, культуротворческое проектирование и программирование через социальные аспекты событийного туризма — это также заслуживающий особого внимания способ влияния на широкое сознание демоса, а продуктивное взаимодействие общества и экологической среды — главный вопрос нынешней повестки дня, политического, социально-экономического и культурного сотрудничества социально ответственных граждан.

В 2022 г. исполняется 550 лет со времени путешествия тверского купца Афанасия Никитина в 1468–1474 годах в индийское государство Бахмани, описанное им в путевых заметках: «Хождение за три моря». Это событие имеет исключительную важность в истории отношений России и Индии. Поиски путей в Индию дали начало новому времени — эпохе Великих географических открытий. И в ряду первооткрывателей стоит имя человека, прошедшего полмира пешком, побывавшего за «три моря» — Афанасия Никитина. Заметки русского путешественника об Индии — одни из первых записей очевидца об этой далекой и загадочной стране. В данной связи мы посчитали уместным развить тему этого юбилея в творческом воплощении.

В рамках разработки новой стратегии социально-экономического развития РФ до 2030 года, определяющей пути решения задач, поставленных в июльском Указе Президента РФ «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 г.» АНО «Санкт-Петербургский центр гуманитарных программ» и Ассоциация «Афанасий Никитин» совместно с заинтересованными сторонами в настоящее время приступает к реализации международной интеграционной инициативы «ХОЖДЕНИЕ ЗА ТРИ МОРЯ». Форма работы — создание многофункциональной онлайн и офлайн площадки межрегиональной и межстрановой коммуникации представителей государств, субъектов Российской Федерации, общественных объединений и бизнес-сообществ Волжско-Каспийского пояса развития Евразии. Инициатива включает цикл мультимедийных интерактивных мероприятий, направленных на решение социально-экономических задач, повышение инвестиционной привлекательности и устойчивости Волжско-Каспийского пространства. Немаловажной частью данной работы также будет устройство научных конференций, круглых столов, а также проведение итоговой выставки по материалам конкурса художественных работ с 1 по 15 ноября 2022 года на выставочных площадках Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна. Также выставка будет сопровождаться проведением международного научно-практического форума «Индия-Россия. Единство в многообразии. (К 550-летию хождения А. Никитина за три моря)», посвященного историко-культурному взаимодействию России и Индии.

Первой в данной череде событий стала художественная выставка «ИНДИЯ–РОССИЯ. ГЛАЗАМИ ЛЮБВИ», которая открылась 1 июля 2022 года. Она выступила как продолжение, развитие и творческое переосмысление в живописных формах всех тех богатейших эмоций, которыми наполняют каждого творческого человека возможность близко познакомиться с этой удивительной страной, Индией. На выставке наши художники представили работы, которые были выполнены за предыдущие годы нашей работы в Индии.

Тематика представленных на выставке работ связана как с историей путешествия Афанасия Никитина на индийскую землю, так с другими событиями русско-индийских отношений, отражает культуру, быт и природу России и Индии. Кроме всего на выставке показаны живописные и графические работы, выполненные российскими и индийскими художниками в рамках проекта «Арт-экспедиция. Гималаи», а также во время творческих поездок в Калькутту, Ченнаи, Махабалипурам, в штат Гоа. Особую часть выставки составили итоги работы в гималайском научно-музейном комплексе, где на протяжении последних лет русским рисовальщикам была дарована счастливая возможность жить и творить в личном имении всемирно известного живописца, философа и общественного деятеля Н. К. Рериха. Выполненные картины запечатлели основные исторические, архитектурные и природно-ландшафтные памятники Гималаев, которые так или иначе связаны с творчеством семьи Рерихов.

В подготовке выставки приняли участие Санкт-Петербургский центр гуманитарных программ» (Санкт-Петербург, Россия), Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (Институт дизайна и искусств и кафедра монументального искусства), Союз художников России и Петровская Академия наук и искусств. Куратор и художественный консультант проекта — Народный художник РФ, Академик Российской Академии художеств, член Общественной Палаты города Твери Людмила Георгиевна Юга.

Данная выставка является одним из проектов Международной интеграционной инициативы «Хождение за три моря», которая при координации Ассоциации «Афанасий Никитин», осуществляется в рамках разработки и реализации новой стратегии социально-экономического развития РФ до 2030 г. В период с 2022 по 2024 гг., планируется организация серии деловых, дипломатических, образовательных и культурных мероприятий, российско-индийских бизнес-миссий в Санкт-Петербурге, Москве, Твери, а также в ряде субъектов Российской Федерации и Индии, по пути следования тверского купца Афанасия Никитина. Помимо демонстрации выставки в Индии, ожидаются творческие поездки на пленэры в нескольких городах Индии, серия семинаров, творческих акций и мастер-классов от российских и индийских художников.

Несомненно, высокая статусность и авторитет вовлеченных в наше сотворчество институций, таких как Российские Центры науки и культуры

в Индии, которые были нашими генеральными партнерами и промоутерами, гарантирует привлечение к участию в пленэрах и выставках на конкурсной основе самых сильных мастеров кисти и холста, обеспечивают высокий уровень итоговых выставок пленэров, привлекает к проектам активное внимание публики и широкой культурной общественности Индии и России. Подобная работа не только может служить примером высокого творческого подхода к установлению партнерских отношений в корпоративных интересах художественной интеллигенции, но и играет важную роль в укреплении позиций народной дипломатии, служит укреплению дружбы и взаимопонимания между российским и индийским народом.

Источники

- Ганди М. К. Моя жизнь. — М.: Гл. ред. Восточ. литературы изд-ва «Наука», 1969.
Вронский В. А. Прикладная экология. Учебное пособие. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1996. — С. 81.
Даррелл Дж. Поместье-зверинец. — М.: изд. Армада-Пресс, 1999. — С. 60.
Будыко М. И. Глобальная экология. — М., 1997.



**СИБИРСКИЙ АВАНГАРД В ИСКУССТВЕ:
ВЛИЯНИЕ Н. Д. ГРИЦЮКА НА ТВОРЧЕСТВО Е. И. КОНЬКОВА**

В современных исследованиях особое внимание уделяется широкому спектру тем, касающихся искусства Новосибирска, важнейшего художественного центра не только Сибири, но и СССР [4–6]. Именно в этом городе, достаточно удаленном от двух столиц страны, в 50–70-е гг. XX века стали возможны смелые эксперименты в искусстве, креп и развивался новый этап русского авангарда, формировался «суровый стиль», ставший в дальнейшем, как заключает в своем диссертационном исследовании Е. А. Мальцева, важным этапом развития советского искусства второй половины XX века [9].

Н. Д. Грицюку (1922–1976) как никакому другому художнику Новосибирска уделялось всегда большое внимание исследователей искусства. Изучая наследие мастера, многие исследователи отмечают помимо уникального художественного дарования силу духа и особое видение окружающего мира, присущее художнику. По их мнению, творчество Н. Д. Грицюка стало настоящей эпохой в художественной жизни Новосибирска и Западной Сибири. Создавая свой собственный стиль, художник разорвал устоявшиеся и привычные границы художественного мышления своего времени. По каталогам его живописных работ можно проследить изменение манеры художника, расширение образной и тематической палитры его произведений, постепенный отказ от реализма и поиск собственного художественного языка, основанного на идеях русского авангарда. Например, в цикле его акварельных работ «Новосибирск», представленном в 1961 году в МОСХе, наметился «переход к новому изобразительному языку — экспрессивно-абстрактному венцу его творчества» [8], который оказал большое влияние на художников следующего поколения. Эти акварельные работы Н. Д. Грицюка эмоциональны и убедительны, в них чувствуются нерв человека, энергия цвета и ритм крупного города. Художник удивительным образом смог передать образ современных улиц, избежав при этом стандартного изображения банальных коробок «многоэтажек», открыв тем самым новую страницу в летописи архитектурного пейзажа Новосибирска.

Разумеется, что сила личности и таланта Н. Д. Грицюка привлекала к себе внимание современников. Многие художники обращались к схожим жанрам, темам и техникам и пытались их переосмыслить. Важной основой для написания этой статьи стали личные беседы с Е. И. Коньковым и его воспоминания относительно той роли, которую сыграл Н. Д. Грицюк в его творческой биографии и становлении как художника.

В нашем понимании сибирское искусство 1950–1970-х гг. может быть условно охарактеризовано как период своеобразного «ренессанса» традиций русского авангарда в советском искусстве. Это время сохраняет некоторую

недосказанность в исследовании изобразительного искусства и в понимании времени, роли человека и художника.

Эпоха выстраивает непростые взаимосвязи между началом века и его второй половиной. Некий внутренний нерв чувствуется в произведениях художников, и выходцев из Сибири, и тех, кто туда приехал. Известно, что развитие сибирского региона было связано не только с военно-промышленным комплексом, наукой, но и с теми людьми, которых сослали сюда еще в довоенное и послевоенное время, можно сказать, неугодных советской власти. К тому же после Великой Отечественной войны вернулись фронтовики, эвакуированные из европейской части Советского Союза, часто оставались в Сибири.

Многое менялось в стране в послевоенное время, оттепель 1950–60-х годов сильно повлияла на изменение отношения и сознание людей. Здесь хочется привести воспоминания Евгения Конькова, художника, приехавшего в Сибирь в начале 1960-х годов: «Для меня оттепель началась в Сибири, и, именно оказавшись здесь, я почувствовал свободный дух, уважение к творчеству художника как личности».

Этот период, конечно же, сейчас в нашем XXI веке пытаются вспомнить и осмыслить. Среди известных имен — В. Попков, П. Никонов, И. Обросов, Э. Неизвестный — и этот список можно продолжить именами тех, кто по тем или иным причинам не вошел в пантеон советского искусства второй половины XX века. И именно эти художники, творчество которых мы вспоминаем сегодня, также формировали новое художественное видение русского искусства второй половины XX века.

60-е годы XX века в Сибири — время открытий в мире науки, культуры и искусства. Этот мир становился очень близким и притягательным. Тот, кто интересовался искусством, был в курсе всех новостей, как только появлялись новые фильмы и спектакли, люди летали в Москву на премьеры, концерты, на выставки. В Новосибирске состоялись выступления В. Высоцкого, Б. Окуджавы, А. Галича, первая после смерти выставка П. Филонова, выставки Э. Лисицкого, Р. Фалька. Академгородок в то время становится оазисом интеллектуальной свободы, потому что все эти выставки, концерты проходили в выставочных залах Дома ученых Академгородка.

Среди имен можно вспомнить Вальтера Николаева, Петра Миронова, Евгения Конькова, Алексея Талашука, Юргиса Прейса, Вадима Преснякова, Рудольфа Голкова, Сашу Артемьева, Владимира Авдеева, Вадима Телишева, Валерию Семенову, Бориса Горового. Можно было бы назвать и другие имена, для искусства, которое зарождалось в соединении европейской традиции с сибирской вольностью, как, наверно, это всегда и бывало, просыпалось ощущение, что новые поиски и открытия честного, настоящего, именно глубокого искусства в реалиях советской действительности могут кардинально поменять отношение к смыслам и значениям.

Вспоминает Евгений Коньков: «Ощущение свободы и чувство взаимосвязи с художниками, которые работали в духе авангардного искусства 1920-х годов, а также новый взгляд на гигантские заводы, технологические открытия, грандиозные стройки, заставляли посмотреть на мир не через традиционные европейские архитектурные ансамбли Москвы и Петербурга, а открывали новую техническую действительность, которая вдохновляла и давала посмотреть на мир искусства под другим углом».

Этот очень непростой мир искусства Сибири в суровых сибирских морозах и очень жарких летних днях, наверно, и давал ту остроту художественного восприятия, когда правда и обостренность чувств требовали ясности и понимания, а главное, сомнения в том, что принималось в Москве и Ленинграде за непреложный догмат академического мышления. Многие из перечисленных художников, которые приехали в Сибирь, были учениками художников русского авангарда. Одним из учителей Н. Д. Грицюка был А. В. Куприн. Целая плеяда художников училась у А. Ф. Пахомова — Е. И. Коньков, В. Николаев, В. Пресняков. Л. Огибенин был учеником К. С. Малевича.

И как мы понимаем, некая преемственность в этих суровых реалиях находила свое новое воплощение, как, например, творчество Н. Д. Грицюка оказало влияние на художника Е. И. Конькова. Здесь стоит начать разговор об одной из самых важных личностей Новосибирского искусства — о Николае Демьяновиче Грицюке. К сожалению, в нашей стране не так часто вспоминается это имя — человека, который настолько разнообразен в своем творческом поиске и художественном видении, соединявшим разные формы, колористические решения, имевшим потрясающий художественный вкус, чувство пластики и скрытой энергии.

Как вспоминает Евгений Коньков, один из учеников Н. Д. Грицюка: «Через Грицюка я как бы вживую осознал творчество европейских и русских художников, которыми я восхищался, но не понимал до конца. В его работах был целый сплав элементов, которые я раньше отдельно наблюдал, глядя на первые абстрактные работы Кандинского или Северини. Грицюк нашел свое знаковое понимание форм, которое было доступно только ему. Он меня озаорил, дал возможность понять, что можно увидеть только своими глазами предметы, которые несут в себе образы космических вещей и явлений. Когда можно отказаться от банальных Венер или того, что обычно принято в изобразительном искусстве. Грицюк немножко насмеялся над тем, что художник не может выйти из круга восприятия обычных понятий, и это был такой экспериментальный заряд, который у меня сохранился на всю жизнь, какой-то творческой неудовлетворенности и поиска. Он говорил, что только, ставя с ног на голову, можно чего-то добиться. Он говорил, что я видел много художников на своем веку, первые работы которых были очень значительны, но они становились рабами идеи и их работы становились все хуже и хуже,

они начинали копировать и репродуцировать себя. Художник оказывался в ловушке первого успеха, и это был путь к регрессу».

И наверно, для сегодняшнего искусства очень важно взглянуть и переосмыслить произведения Николая Демьяновича, потому что там присутствует понятие живописи, образности, смысла и поэзия символистов Серебряного века. В 1961 году серия работ о Новосибирске была выставлена в МОСХе, а в 1967 году состоялась выставка «Моя Москва», где Н. Д. Грицюк создал уникальный урбанистический образ Москвы, серия этих работ была выставлена в залах Дома Дружбы. Часто Грицюк приходил в гости к художникам и приносил с собой папку со своими работами. Увидев интересного художника, он просил показать его работы и в ответ просил посмотреть свои, в этом диалоге вырабатывалось его творческое кредо. Грицюк имел свой небольшой близкий круг общения, который он допускал в свою мастерскую.

Сила личности Николая Демьяновича защищала его талант и творчество, которое не могли уже сокрушить ни партийные, ни другие силы, они терялись перед мощью его личности. Акварель Грицюка эмоциональна и убедительна, все время чувствуется нерв человека, энергия цвета и ритма. Приходя к нему в мастерскую, всегда было ощущение тепла и уюта, которое исходило от художника, в немногословной простоте всегда чувствовались участливость и понимание, а главное, он всегда делился своим творчеством, которое вызывало бурю эмоций у каждого, кто приходил. А о себе он говорил, как пишет поэт и писатель Николай Самохин в очерке «Ты — город» в 1977 году в журнале «Сибирские огни»: «Надо, чтобы вот тут, — сказал он, ткнув себя в левую сторону груди, — вот тут... была у каждого своя... закорюка...» [12, 162]. Будучи фронтовиком, прошедшим войну и видевшим ужасы и трагедии, заглянув в глаза смерти, Николай Демьянович в своем творчестве пытался передать энергию солнечного света, которую может почувствовать только человек, столкнувшийся с патологическим уничтожением и человеческим горем. Как вспоминал Николай Самохин напутственные слова Н. Д. Грицюка: «Не балуйтесь, — прощался он с нами любимой своей присказкой. И что-то было в его голосе, отчего забавные слова эти прозвучали вдруг как наказ неразумным детям: не тратьте сердца на мелкие случайные страсти. Берегите его для большего. Не балуйтесь с кистью. Со словом. С талантом. С жизнью — не балуйтесь» [12, 164].

Эти строки-воспоминания были написаны о Грицюке после трагической гибели художника в 1976 году. Творчество Н. Д. Грицюка стало настоящей эпохой в художественной жизни Новосибирска и Западной Сибири. Создавая свой собственный стиль, художник разорвал устоявшиеся и привычные границы художественного мышления своего времени. Как отмечает В. Н. Курилов: «...успехи и популярность Николая Демьяновича пробудили интерес к этому жанру у художников 1960–1970-х гг.: Г. Н. Трошкина, М. С. Омбыш-Кузнецова, В.С. Бухарова...». А в цикле его акварельных работ

«Новосибирск» наметился «переход к новому изобразительному языку — экспрессивно-абстрактному венцу его творчества» [8].

Вспоминает Е. Коньков: «Сейчас все вспоминают личность Николая Демьяновича. И не говорят о том, какой крест он нес — недоверие партийного руководства, непонимание его работ и художниками, и зрителями. Творчество Н. Д. Грицюка оказало большое влияние на тех художников Сибири, которые были наиболее восприимчивы к новым тенденциям в мире искусства, которых будоражили эксперименты и поиск себя на этом пути». При этом, следует заметить, что Н. Д. Грицюку, как никакому другому художнику Новосибирска, уделялось всегда большое внимание исследователей искусства, что может быть проиллюстрировано на примере монографии В. С. Манина [10].

Своеобразные круги на воде оставило творчество Николая Демьяновича, и одним из его учеников является художник Евгений Коньков. Коренной ленинградец, блокадник, приехавший в Сибирь после Академии Художеств с группой выпускников по приглашению председателя Союза Художников Кемерово для открытия новых страниц сибирского искусства. Под руководством А. П. Пахомова к этому времени им была выполнена серия графических работ по русским народным песням, которая была принята не только среди художников, но и обычных зрителей. Работы печатались в журналах и получили высокую оценку среди искусствоведов и художников. Но автор понимал, что этот путь мог стать своеобразным тупиком в его творчестве.

После знакомства с Николаем Демьяновичем Грицюком, появляются новые вопросы к собственному пути художника Е. Конькова в искусстве. Некая внутренняя неудовлетворенность и несогласие с общим восприятием художественного языка подвигло Евгения Конькова переосмыслить собственный взгляд на искусство. Первой серьезной работой в этом направлении была серия о тружениках алтайского села. Эта серия была очень острой, не всегда понятной для советского зрителя, где не «суровый стиль» был основой его художественного общения со зрителем, и не пафосное прославление социалистического труда, а живое видение человека на земле. В дальнейшем он обращается к серии портретов сибирских художников, где ищет образ человека, образ творца, пытаясь увидеть в других художниках себя и свой собственный пластический язык. В этом новом поиске он раскрывает психологическую натуру и сложную энергию, которая была в тех людях и в том времени. Портреты художников и обычных людей, спортсменов, военных звучат как летопись времени. Новым опытом в жизни и творчестве стала работа художественным руководителем и зам. директора Дома Творчества «Сенеж». Это было время знакомства с московскими художниками и художницами, приезжавшими со всего Советского Союза, которые несли с собой разные творческие школы, связанные с народными традициями. Возвращение в Петербург принесло новые грани в раскрытии творчества, большой проект карты северных территорий России для атомохода «Россия».

В конце 1980-х по приглашению Союза Художников ГДР Евгений Коньков оказался в составе группы «Мост» в Дрездене, где знакомится с рядом европейских и мировых художников из Мексики, Чили, Италии, Германии, Голландии. Увиденные новые творческие подходы и изобразительные языки повлияли на дальнейшее творчество Евгения Конькова. В эти годы Евгений Илларионович в своем творчестве обращается к теме петербургской поэзии серебряного века, и это займет у него несколько лет, он напишет портреты И. В. Северянина, А. А. Ахматовой, А. А. Блока, М. И. Цветаевой, М. А. Волошина, В. В. Маяковского. Одной из центральных работ этого цикла является большое произведение, написанное в смешанной технике, получившее название «Серебряный Век». При этом он сохраняет идею постоянного поиска, о котором говорил Н. Д. Грицюк. И хотя манера, выработанная Е. И. Коньковым к этому периоду, уже может быть определена как авторская, вместе с тем в ней прослеживается очевидное влияние целого ряда произведений, созданных Н. Д. Грицюком в конце 1960-х годов. В полотне «Серебряный век» художник создает особую утонченную атмосферу культурной жизни Петербурга начала XX века. В окружении архитектурных мотивов, в условной манере художником изображены главные персонажи искусства и культуры своего времени, образы которых довольно точно угадываются: А. Блок, А. Ахматова, А. Павлова и др. Фигуры изображены достаточно обобщенно, без претензии на портретное сходство, однако персоналии прочитываются достаточно ясно. Интересно, что все фигуры приблизительно одного размера, таким образом художник не отдает предпочтения ни одной из них, словно уравнивая всех в своем праве на лидерство. В изображении среды художник отказывается от использования привычной перспективы и использует лишь возможности масштаба для отделения планов. В трактовке фона, разделенного простыми геометрическими линиями на отдельные «витражные» фрагменты, можно проследить влияние кубизма, а также творчества некоторых итальянских футуристов и, несомненно, Д. Н. Грицюка («Куполок», «Зеленый купол», 1969 г.). Любопытен колорит картины, дать однозначную характеристику которому довольно сложно. Центральное место занимает довольно крупное драматично красное пятно фона, связующее собой отдельные «миры» каждого персонажа, которые существуют словно отдельно, в своем колорите. Этот прием позволил мастеру создать целостное композиционное решение всего произведения без ущерба для общего идейного замысла, который мог быть трактован как единение в одно время и в одном месте таких, казалось бы, разных людей. Е. И. Конькову удалось передать в своем произведении именно ощущение пестрой картины того времени и самодостаточности каждого из его замечательных представителей, избежав при этом соблазна изображения рафинированных поз и приторно чувственных образов. Таким образом, в этом произведении Е. И. Коньков предстает как зрелый мастер, который, тем не менее, верен сибирским традициям и готов переосмысливать авангардные и экспериментальные формы, вос-

принятые от тех открытий начала XX века, с которыми он познакомился у Н. Д. Грицюка. В произведениях Е. И. Конькова, выполненных уже в следующие периоды, определенно прослеживается влияние европейского и русского авангарда, что обеспечило им признание отечественных и зарубежных художников и исследователей современного искусства. Работы мастера находятся в собраниях Государственного Русского музея, Эрмитажа, музея истории Санкт-Петербурга, музея городской скульптуры Санкт-Петербурга, в музее сказок в г. Баденхаузене (Германия), картинных галереях Москвы, Новосибирска, Красноярска, Норильска и частных коллекциях в России, США, Германии, Франции, Италии, ЮАР, Ватикана.

И уже в 1990-е гг. это совершенно новый художник с новыми взглядами и открытиями, где переплетаются формы авангардные и экспериментальные, как в графике, так и в живописи. Поныне он верен сибирским традициям, в последних циклах Е. И. Коньков переосмысляет народные сюжеты в новом звучании, где есть то, что было воспринято от тех открытий начала XX века, с которыми он познакомился у А. Ф. Пахомова и в Сибири.

Сибирское искусство, вобравшее в себя разные этапы, разных людей оставляет и по нынешнее время колоссальный след в художниках, которые работают и творят сегодня. Мы словно соприкасаемся с этим временем в залах Союза Художников, картинных галереях, но, как часто это бывает, не всегда можем сказать, откуда и как пришли те или иные формы, художественно-пластические линии, движение, цвет. Возможно, это не так и важно для сегодняшнего зрителя. Но чувство времени, ощущение очень непростого и сложного, а главное, правдивого времени, с его трагедиями, внутренними и психологическими потрясениями, иронией, юмором, и какой-то честности, стремлением сказать нечто большее, задать вопрос, двигаться в этом очень цензурированном мире, было естественной потребностью художников и людей искусства в 50–70 гг. XX века. Любая грань, порождающая очень тонкую метафизику смысла человеческой души, даже в небольшом произведении подталкивает к переосмыслению целой эпохи.

Почему я назвал этот период «Сибирским Ренессансом»? Возможно, не только потому что здесь соединилась та первобытная природа и сила духа людей, которых изначально когда-то отправляли сюда в ссылку, а в дальнейшем все это переплеталось в стремление создавать новые города, фабрики, другой мир. Почти геройски, не покладая сил, на грани изнеможения, веря в какое-то сверх меры и возможности некое будущее, почти утопичное, в чем-то даже иллюзорное, они строили своеобразный Китеж-град. Но главное здесь — поиск, несогласие с традиционной фабулой художественного мировоззрения, общепринятого. Принять или отказаться от благополучия ради, возможно, не самого успешного пути.

И здесь вспоминается, как самой страшной мукой для художника 1950–1970-х гг. было забвение, когда их творчество не обсуждалось, игнорировалось, когда их внутренний порыв и боль оказывались незамеченными

и тем самым растоптанными чиновниками от искусства или просто завистливыми художниками, не способными на ту правду жизни и ощущений, которая ложилась в это новое пространство земли. И это творчество словно вспахивало новую целину человеческого бытия.

Таким образом, тема сибирского искусства 1950–1970-х гг. представляет собой чрезвычайно интересный пласт для исследователя советского искусства второй половины XX века. Формирование и развитие крупных региональных культурных центров и творчество отдельных мастеров, их ярких представителей и их учеников заслуживают отдельного рассмотрения. Картина художественной жизни Новосибирска выбранного отрезка времени дополнена кратким обзором избранных произведений Н. Д. Грицюка, оказавшего влияние на многих современных художников. И именно знакомство с работами Н. Д. Грицюка открыло Е. И. Конькову новые подходы к изобразительному искусству, помогло понять и продолжить поиски многих европейских и советских художников-авангардистов первой половины XX века.

Источники

1. Бабикова Т. В. Становление новой культуры Сибири 1960-х гг. и художественное образование [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-novoy-kultury-sibiri-1960-h-gg-i-hudozhestvennoe-obrazovanie> (дата обращения: 30.05.2020).
2. Грицюк Н. Д. Каталог выставки произведений Н. Д. Грицюка, 1922–1976 / авт.-сост. Г. Лаевская. Новосибирск, 1980. — 15 с.
3. Дроник М. В. Иконологический метод как средство анализа произведений беспредметной живописи [Электронный ресурс] // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. — № 6 (80). — Ч. 1. URL: <https://www.gramota.net/materials/3/2017/6-1/17.html> (дата обращения: 31.05.2020).
4. Ибрагимова З. М. Я пишу настроения. Николай Грицюк и его живопись. — Новосибирск: Харменс, 2005. — 299 с.
5. Каталог Новосибирского государственного художественного музея / сост. А. Д. Клушин. — Новосибирск: Советская Сибирь, 2010. — 250 с.
6. Коробейникова Т. С. Сибирский авангард как культурный феномен (на материале творчества художников 60–80-х гг. XX в.) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sibirskiy-avangard-kak-kulturnyy-fenomen-na-materiale-tvorchestva-hudozhnikov-60-80-h-gg-xx-v> (дата обращения: 16.05.2020).
7. Красный проспект: Первая Новосибирская межрегиональная художественная выставка: каталог / сост. В. В. Иванкин; авт. вступ. ст. Т. Гришанова и др. — Новосибирск: Союз художников России, 2011. — 199 с.
8. Курилов В. Н. Архитектурный пейзаж Новосибирска в аспекте изобразительного искусства. Приближение к теме [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhitekturnyy-peyzazh-novosibirska-v-aspekte-izobrazitelnoyisкусства-priblizhenie-k-teme> (дата обращения: 30.05.2020).
9. Мальцева Е. А. Тенденции развития сибирской живописи второй половины 1950-х — начала 1970-х гг. (проблема «сурового стиля»): автореф. дисс. ... к. иск. — Барнаул, 2005. — 29 с.
10. Манин В. С. Николай Грицюк. — М.: Сов. художник, 1973. — 144 с.

11. Муратов П. Д. Художественная жизнь Новосибирска 20-го века [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pdmuratov.org/nsk/nsk.html> (дата обращения: 16.05.2020).
12. Самохин Н. Ты — город // Сибирские огни. — 1977. — № 5. — С. 159–194.
13. Серикова Т. Ю. Трансформация художественных и визуальных образов в произведениях сибирских живописцев второй половины XX — начала XXI веков: автореф. дисс. ... к. иск. — Барнаул, 2011. — 23 с.
14. Gricjuk N. D. Aquarelle, Gouachen, Temperamalereien: Album / hrsg. von W. Manin. — Leipzig: Insel-Verl., 1984. — 120 S.



ГОРОД КАК СРЕДА ОБИТАНИЯ: ГРАДОЗАЩИТНАЯ ФИЛОСОФИЯ И ОБРАЗ ПЕТЕРБУРГА В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ ГРУППЫ «СТАРЫЙ ГОРОД»

Пространство Петербурга в изобразительном искусстве развивается абсолютно уникально. Наполненность города перемежающимися мифологическими, литературными и культурными смысловыми слоями превращают образ Петербурга в работах художников не столько в топографическую точку в объективной реальности, сколько в особое метафизическое состояние окружающей действительности. Традиция документально точного изображения городского пространства все дальше уходит в прошлое, во времена основания северной столицы. Ко второй половине XX – началу XXI века в фокусе внимания большинства художников — возможность передать личное восприятие метафизики Петербурга.

Одним из наиболее любопытных и богатых на интерпретации типов пейзажа, характерных именно для петербургской действительности, является тип так называемого фантастического пейзажа, пейзажа-сна, пейзажа-видения.

Ярким примером фантастического петербургского пейзажа мы можем назвать творчество Яна Анатольевича Антонышева. Художник сознательно посвятил Петербургу весь свой творческий путь и по сей день продолжает работать со сформировавшимися за годы образами, образующими уникальный художественный язык автора. Безусловно, Петербург в творчестве Я. А. Антонышева — центральный персонаж. Не случайно художник настаивает на написании слова «Город» применительно к его пейзажам исключительно с заглавной буквы¹: Петербург в произведениях автора выступает полноправным живым существом — органически-вещественным, дышащим, меняющимся.

Творчество Яна Антонышева тесно связано с работой основанной художником творческой группы «Старый город». Как характеризует творчество группы искусствовед Николай Иннокентьевич Благодатов: «Группа «Старый город» образовалась в 1981 году, еще в советскую эпоху, когда идеология старалась направить молодежь к светлому будущему. И группа совсем еще юных художников устремилась в обратном направлении — в прошлое. Это был год, когда самые разнообразные силы в свободном творчестве Ленинграда нашли возможность объединиться для совместных выставок неофициального искусства в «Товарищество экспериментального изобразительного искусства». Однако группа «Старый город» существовала как бы параллельно, хотя в противостоянии соцреализму была близка ТЭИИ. Ее история, изменения в составе, постепенное утверждение в ленинградской художественной среде составляют особую и интересную страницу в нашем искусстве»². В первоначальный состав группы входили основатели «Старого города» Ян Антонышев и Дмитрий Егоровский, а также их коллеги и товари-

щи Александр Михайлов, Ирина Сахарова, Николай Стеблянский, Андрей Уваров и Валерий Филиппов. В последствии основное ядро группы, согласно официальному сайту «Старого города», составляли постоянные участники: Ян Антонышев, Дмитрий Егоровский, Валерий Филиппов и присоединившаяся чуть позже Настя Слепышева. Тем не менее, на протяжении всей своей более чем сорокалетней истории «Старый город» оставался открытым объединением: в выставках группы принимали участие многие художники, формально не входившие в «основной состав» «Старого города». Единственным и главным критерием, по словам Яна Антонышева, было желание авторов «писать Город с большой буквы»³. Главной точкой соприкосновения, объединяющим фактором для всех, столь непохожих друг на друга в своем творчестве, художников группы становится восприятие города, как живого организма.

Вместе с тем все художники видят и изображают город по-своему, их стилистика индивидуальна и узнаваема. Искусствовед Н. И. Благодатов описывает характерные черты творчества Яна Антонышева следующим образом: «У Яна в работах всегда есть чувство фантастического видения, есть элемент рассказа, который хочется прочитать, но он всегда не закончен и нужно его досочинять, причем его истории, кажется, не всегда кончаются «хэппи эндом»⁴. Действительно, для работ Я. А. Антонышева характерна атмосфера если не трагичности, то по крайней мере ярко выраженной меланхолии. Его работы соединяют в себе иллюзию тягучего сновидения и созданную фактурой уплотненную вещественность пространства, материальность предметов. Город на листах художника — не фантастический туманный мираж, скорее альтернативная реальность, живущая по своим собственным законам. Сам художник также подтверждает существование и повествовательного, и трагедийного элемента в своих работах: по словам Я. А. Антонышева, свои произведения он воспринимает как истории, фантастические сказки, вот только сказки, чаще всего, грустные⁵. Пространство Петербурга слишком многое вбирает в себя в восприятии автора — графические листы буквально переполнены не только деталями, но и красочными слоями. Надо отметить, что пастельная техника, в которой Ян Антонышев работает уже много лет, разработана самим художником. Секреты технического мастерства позволяют автору создавать уплотненные красочные миры, лишённые двусмысленной прозрачности, но вместе с тем — прорастающие вглубь картины: как будто под верхним ворсистым слоем краски происходит какая-то своя, иная жизнь, что-то копошится и ползет под штукатуркой фасадов старых домов или в глубине завихрений водных потоков.

Характерно, что именно городская среда в творчестве художника становится перенасыщенным смыслами, во всех отношениях трехмерным и глубоким пространством. Несмотря на явную стилизованность пейзажей, напоминающих иногда даже детский рисунок (не даром художник включил в одну из своих знаковых и, несомненно, символических работ «Дорога в день рождения» рисунок своего маленького сына), а иногда и вовсе

причудливый калейдоскоп, бесконечные ребристые узоры инея на окне, работы Я. А. Антонышева ощущаются вполне естественно, в них присутствует запечатленного пространства — вот только скорее не свето-воздушного, а «многослойного». Достаточно плоскостные в визуальном смысле графические решения выстраивают накрадывающиеся друг на друга слои реальности, утягивающие зрителя за собой в глубину этого омута.

Петербург становится для художника не только главным героем картин, но и единственно возможным пространством для жизни, вне которого существование немислимо, как попытка научить рыбу ходить по суше. Сам автор, вводя себя как персонажа в большую часть своих работ, погружается в эту «естественную среду обитания», где им помещаются также и воспоминания о близких людях, образы подсознания, обостренная рефлексия и повторяющийся из работы в работу мотив предчувствия утраты. «Искусство Яна Антонышева — типично петербургское явление. И в творческом, и, условно говоря, в культурно-антропологическом планах»⁶, — пишет искусствовед Александр Давидович Боровский. Действительно, творчество художника органично вырастает из петербургской традиции, из культурной мистификации, пространства сновидений и устремленного в прошлое взгляда Серебряного века, подпитывается явлением петербургского гипертекста и сюрреалистическими образами кинолента Андрея Тарковского. Петербург Яна Антонышева, как отдельный метафизический мир, вбирает в себя все, оставаясь при этом пространство чрезвычайно, можно даже сказать болезненно-остро личным, пережитым и пропущенным сквозь сознание одного человека. Петербург становится для художника средой, через которую он осмысливает свою судьбу. В работах Яна Антонышева появляются члены семьи и друзья художника, иногда «во плоти», иногда — в ипостаси воспоминаний, проступающих на пятнистых стенах или в очертаниях извилистых деревьев вдоль узкого тротуара, но всегда подернутые пленкой тихой ностальгии, как будто в попытке сохранить, защитить от оседающего пылью времени, но не столько конкретные моменты, сколько простые человеческие чувства к своим близким. Ведь что бы ни случилось дальше — на картине художник запечатлевает то, что смогли привнести в его жизнь встреченные на пути люди.

В работе «Дворик на Моховой или портрет сына Ивана» Я. А. Антонышев со свойственным налетом сюрреализма изображает членов своей семьи: маленький мальчик в синей шапке — сын художника — помещен на переднем плане, практически на нижней границе листа. Он наиболее близок к зрителю, к нашей объективной реальности, он также развернут «вовне» и написан автором в пол-оборота, практически спиной к затягивающему наш взгляд вглубь пространству пейзажа. Это светлый образ ребенка, еще чуждого алогичной меланхолии окружающего мира. Его сознание пока не подернуто омутом воспоминаний о случившихся утратах и предчувствием грядущих, и потому этот персонаж, хоть и органично существует в пространстве картины, но, скорее, на тех же правах, что и мы, зрители.

Переведя взгляд вглубь изображенного пейзажа, мы замечаем и фигуры других персонажей — удаляющиеся от зрителя силуэты на поверхности брандмауэра, повернутые, в отличие от фигуры ребенка, к зрителю спиной. В этих силуэтах угадываются автопортрет художника и, вероятно, портрет его жены. Эти же силуэты внезапно возникают в воздухе, как обнаженные фигуры, парящие над городом, и также обращенные спиной к зрителю. Каким образом персонажи раздваиваются в этом сюрреалистичном мире? Можно предположить, что в случае с фигурами взрослых героев картины — мы смотрим не на реальных людей, а на воспоминания художника о своей жизни, навеянные взглядом на простой привычный пейзаж, в котором единственным реальным человеком остается ребенок в трогательной небесно-голубой шапочке — как безмолвное напоминание о том, что осталось у нас за плечами в веренице прошедших лет.

В другой работе трагическое звучание достигает, пожалуй, своего эпоса. Речь идет о картине «Последний дом деда». Сам автор рассказывает, что именно его дед, Таланов Валерий Александрович, определил творческий путь и в целом выбор профессии будущего художника, настояв на поступлении в художественную школу⁷. В листе «Последний дом деда» пейзаж становится явным выражением трагедии потери близкого человека — неизбежной, но от того не менее страшной. Массивное тревожного насыщенно-красного оттенка кирпичное здание госпиталя для больных легочным туберкулезом на Лиговском проспекте вытянутым горизонтальным объемом, поддерживаемым широким забором, пересекает лист пополам, отрезая фигуру художника (опять обращенную к нам спиной, как и в большинстве работ) и вместе с ним зрителя от виднеющегося в углу холста яркого пейзажа и клочка ясного голубого неба, как бы запирая смотрящего в пространстве прибольничной территории, утопающей в грязной снежной каше. На первом плане художник помещает больничную койку и передвижной гроб на колесах, подчеркивая основной мотив прощания, рефлексии на тему смерти. Даже небо, обычно исполненное глубокой синевы в работах Яна Антонышева, здесь покрыто черными хлопьями то ли гари, то ли внезапных туч. Лишь фрагмент силуэта, одетого в белую больничную одежду, взмывающего за пределы листа в верхнем правом углу, звучит нотой смутной надежды на продолжение пути за порогом страшного темного последнего дома.

Помимо личных переживаний, доминантное звучание приобретает в творчестве художника тема старого Петербурга, находящаяся не только в творческом, но и «идеологическом» фокусе внимания группы «Старый город». С момента основания группы в 1981 году ее участники поставили своей целью выступать за сохранение старой застройки в то время еще Ленинграда, которая к началу 80-х годов пришла в изрядное запустение. Я. А. Антонышев вспоминает, что и эмблема объединения, которую можно встретить в качестве своеобразной подписи на ранних работах автора, появилась из этих градозащитных идей: «Символ «Старого Города» — это знак «пацифика», но

переработанный. Я подумал, что мы не будем весь мир защищать, мы будем заниматься своим делом — защищать старые домики. Вот и сам символ нарисовал внутри домика»⁸. В собственном творчестве Яна Антонышева тема исторической городской застройки является как основным сюжетом, так и еще одним поводом для конструирования собственного метафизического пространства Петербурга — ведь не все «старые домики» дожили до наших дней, и тем не менее художник в силах продлить их жизнь, сохранить их в своих работах. «В своих работах автор смело играет с пространством, искривляя его, смешивая знаковые строения из разных районов Петербурга, Антонышев также сочетает конструкции из разных эпох в одном произведении <...>. Перед нами предстает «вечный» Петербург, где исчезнувшие здания соседствуют с реальными, в полном соответствии с известной фразой: *Vita brevis, ars longa*»⁹, — отмечает искусствовед и куратор Музея искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков Татьяна Белякова. При этом историческое бытование города также окрашено в творчестве художника трагическими оттенками: повторяющимся мотивом в творчестве автора становится мотив катастрофы, петербургского наводнения, становящегося символом неизбежного хода времени, постепенно затапливающего город, несмотря на все попытки его уберечь. Трагизм Петербурга как пространства личной травмы и пространства возвышенной катастрофы переплетаются в творчестве Я. А. Антонышева, создавая уникальный мир, построенный на индивидуальном прочтении глобальных событий и возвеличивания событий одной человеческой судьбы до масштаба мироздания в этой фантастической реальности. Нельзя не отметить выделенное искусствоведами родство образов Петербурга Яна Антонышева с мотивами произведений Ф. М. Достоевского: «График снова и снова возвращается к образам Петербурга Фёдора Достоевского, близким его мировосприятию, исполненным для человека порой нестерпимых испытаний и бесконечного ожидания»¹⁰. При этом нельзя сказать, что работы автора проникнуты мрачной или гнетущей атмосферой, да и средства художественной выразительности отнюдь не всегда задают минорное прочтение произведения: художник смело использует богатую цветовую палитру, яркие контрастные цвета. В некоторых работах преобладают теплые ясные оттенки летнего города, терракота кирпичной кладки и охристо-желтые цвета штукатурки, однако любимым цветом Я. А. Антонышева остается ясный лазурно-голубой, пронзительно звучащий в петербургском небе и водных потоках, соединяющихся в восприятии зрителя в некое единое космическое пространство и замыкающих между собой город в первозданных водах, как золотое яйцо времен сотворения мира.

Совершенно иное восприятие города мы видим в работах второго основателя группы — Дмитрия Егоровского. Петербургский пейзаж в картинах художника предстает туманным, загадочным и даже мистическим, как будто выплывающим из таинственной серой хмари неизведанного пространства. Однако художник использует этот прием не только для создания

мистической атмосферы: благодаря клубящемуся сумраку, скрывающему от зрителя большую часть пейзажа, Петербург в работах Д. В. Егоровского сжимается до точки фокуса — локальной, но предельно заряженной смыслом. Наш взгляд выхватывает не так уж много деталей — как правило, это всего несколько элементов пейзажа. Таким образом отдельные здание, мост или даже лужа на тротуаре становятся символами-полноправными синонимами Петербурга как целого. В своих работах художник подчеркивает ключевое для градозащитной философии группы «Старый город» ощущение равнозначности и равноценности отдельного «старого домика» и всего петербургского пространства, ведь последнее и складывается в восприятии художников группы не столько из парадных видов, сколько из тех самых «домиков», чьи изъеденные временем брандмауэрные стены создают неповторимую фактуру петербургского пейзажа.

В то же время в пейзажах другого участника группы — Валерия Филиппова, Петербург предстает намного более вещественным и материальным, несмотря на очевидные художественные обобщения. Ранние полотна художника явно отсылают к наследию русского авангарда — автор экспериментирует с кубизмом, строит свой город из четких геометрических форм. Такие работы как «Ранняя весна на канале Грибоедова» и «Петербургский дворник» явно демонстрируют аналитический подход В. Н. Филиппова к пейзажу. Однако к концу 1990-х – началу 2000-х годов художник отходит от увлечения кубизмом и вырабатывает свой собственный узнаваемый стиль. От предыдущего периода творчества автора сохраняется обобщение архитектурных объемов, плоскости яркого локального цвета, собирающие пейзаж и превращающие его в восприятии зрителя не столь в сиюминутную, сколько в некую типичную характерную городскую реальность. Хотя мы и видим повседневную жизнь города, напильного машинами, праздными прохожими, работниками коммунальных служб и другими персонажами петербургской действительности — некоторая условность в изображении городских видов придает этим сценкам ощущение протяженности во времени. Например, в картине «Полнолуние на Ковенском» мы видим, с одной стороны, вполне определенный момент городской жизни — уборку снега поздним зимним вечером или ночью, с другой же — состоящая из обобщенных цветовых объемов картина кажется настоящим символом непростой жизни петербуржцев зимой.

Еще одной характерной особенностью творчества Валерия Филиппова стал интерес художника к нестандартным для петербургского пейзажа сюжетам — старым заводам в районах, получивших в современности «пограничный» статус. Некогда промышленные окраины в стремительно разрастающемся городе как бы смещаются к центру, а зачастую и теряют свою идентичность как места производств, трансформируясь в новые точки притяжения культурной жизни — недорогие мастерские для художников, локальные выставочные пространства, лофты, коворкинги и прочие составляющие жизни «креативного класса». Тем более интересным кажет-

ся изображение этих еще не нашедших свое место объектов в контексте градозащитного вопроса, с момента основания группы волновавшего художников «Старого города». В. Н. Филиппов документирует в своих работах важную, и в то же время незащищенную по сравнению с признанными объектами архитектурного наследия часть городской среды. Пейзажи, грозящие исчезнуть в любой момент под натиском новостроек или из-за разрушительного воздействия времени, становятся для автора таким же символом Петербурга, как и ставшие уже классическими виды петербургских крыш и дворов-колодцев в центральных районах города.

Но не всегда исключительно пейзаж как единое целое приобретает символическое значение в работах художников группы. Некоторые авторы «Старого города» разрабатывают свой метафорический язык, работая с отдельными предметами, переходящими лейтмотивом из работы в работу. Так в творчестве Яна Антонышева в качестве отдельного художественного приема мы можем выделить так называемые «предметы-фетиши»¹¹, встречающиеся практически в каждой работе автора. Большинство из них — колючая проволока, оградительная лента, мяч с уже упомянутым знаком «пацифик», яблоки — родом из фильмов Андрея Тарковского «Сталкер» и «Солярис», оказавших на художника большое влияние своеобразием художественного языка и визуальных эффектов. Сами названия фильмов также периодически возникают в работах то в виде надписей на стенах, то в качестве названий, плывущих по разлившимся петербургским водам кораблей. В целом произведения Я. А. Антонышева тяготеют к стилистике алогизма, изобилуют деталями, зачастую носящими оттенок мистификации. Например, трехцветный мяч становится аналогом авторской подписи, иногда художник помещает его на передний план, иногда — прячет в хитросплетениях пейзажа.

Также устойчивым рефреном становятся повторяющиеся числа в работах автора — восемь (или перевернутая восьмерка — знак бесконечности), шесть, тринадцать, в которых художник, по собственным словам, закодировал не только знаковые даты своего прошлого, но и пророческое предчувствие будущей судьбы¹². Возникают и другие постоянные элементы, постепенно формирующие целостный и узнаваемый мир, который запечатлевает в своих работах автор: рыбы, предстающие то воплощением переменчивой хтонической водной стихии, грозящей обрушится на город, то христианским символом, перелетающие из работы в работу птицы, да и самого себя художник вводит как постоянного персонажа, за которым мы, зрители, следуем в этом фантазмагорическом ирреальном путешествии, как за проводником. Характерная фигура с копной темных кудрявых волос, выделяющихся даже на фоне фантастического насыщенного деталями пейзажа, легко узнается в работах Я. А. Антонышева. Как уже упоминалось, чаще всего художник пишет себя со спины, что создает для зрителя видимый эффект «следования», позволяет гармонично войти в пространство картины, не спотыкаясь о преднамеренный абсурдизм, принять предложенные правила игры.

Еще один автор, для которого предмет-символ становится основой творческого поиска на многие годы — Настя Слепышева. Подавляющее большинство работ художницы с первого взгляда могут ввести зрителя в недоумение повторяющейся из раза в раз композиций — Настя Слепышева пишет... окно. Художница вновь и вновь возвращается своему центральному персонажу — перекрестью оконной рамы, но в этом, казалось бы, предельно лаконичном сюжете кроится неиссякаемое разнообразие. Прежде всего необходимо выделить два типа композиций, хоть и похожих по своей структуре, но несущих кардинально разные смысловые послылы: взгляд внутрь и вовне. В работах первого типа художница помещает нас перед окном с наружной стороны здания. Необходимо отметить, что зритель никогда не видит дом целиком, лишь небольшое пространство стены и прямоугольник окна. Автор намеренно лишает нас любых подробностей: что это за дом, в каком он районе, на какой улице — все это неважно. Однако одну точку на этой таинственной системе координат мы можем назвать с полной уверенностью: заглянув в любое из окон на картинах художницы, мы увидим петербургские парадные и квартиры. При этом в работах условной группы, которую мы окрестили «взгляд внутрь», созданных по большей части в период 1990-х годов, значительную роль играет постмодернистская тяга к игре, театральности, изображению-обманке. Только присмотревшись, зритель заметит, что на самом деле никакого пространства «внутри» в большинстве работ этой группы нет — перед нами лишь обшарпанная стена, говорящая языком случайных надписей на штукатурке, и непроницаемая гладь стекла, отражающего тот самый уличный пейзаж, в котором «стоит» зритель. А иногда окно и вовсе оказывается нарисованной кем-то на стене плоской картинкой, открывающей в случайном петербургском дворе портал в сказочные цветущие пейзажи каких-то обобщенных итальянских городков, чьей солнечной реальностью неизвестный уличный автор пытается украсить свой старый обшарпанный дом.

К началу 2000-х перспектива авторского взгляда переносится за неизменную границу стекла. Работы второй выделенной нами группы «взгляд вовне» отличаются от предыдущего периода в творчестве художницы как по тону, так и по живописной манере. Мазки становятся раскованнее, живопись пастознее. Если в работах группы «взгляд внутрь» большую роль играл эффект почти коллажной лаконичности прямоугольника оконной рамы на однотонной стене, подчеркивающий замкнутость и недоступность для зрителя того внутреннего мира, что таится за стеклом, то в работах группы «взгляд вовне» художница пускает нас в свое личное пространство, буквально внутрь своей жизни, и не боится делиться самыми сокровенными ее подробностями. При этом в фокусе внимания находится все же не сама комната, из которой мы смотрим в окно, а все также пространство за оконным стеклом — однако на сей раз пространство более реальное и вещественное. При этом городские пейзажи за окном становятся прежде всего

местом действия неких событий: художница активно вводит в пейзаж фантастических героев: ангелов, уходящих по небу вдаль, процессий людей с транспарантами, неясных теней и животных. Можно предположить, что, хоть мы и смотрим на этот пейзаж «вовне», главным героем произведений Насти Слепаковой становится то место, откуда мы бросаем этот взгляд, а именно — внутренний мир самой художницы. Именно фантастические детали и персонажи говорят нам о том, что мы смотрим на мир сквозь призму восприятия автора, разрешающего нам заглянуть в свою личную реальность. Не менее значимым становится и пространство около окна. На подоконнике проходит значительная часть жизни персонажей: сохнувшие в банке кисти, оставленные бокалы и чайные кружки, недокуренные сигареты, нежащиеся на солнце кошки, брошенные кем-то детские игрушки и многое-многое другое позволяют зрителю увидеть в каждой из работ уникальную и насыщенную действием историю, пусть формально в центре композиции по-прежнему остается прямоугольник оконной рамы. Отдельно хочется выделить несколько работ, в которых мы встречаемся не просто со следами жизни героев, а с самими людьми-обитателями этого загадочного пространства, при чем застаем их в самые интимные и уязвимые моменты. В работах «Девочки», «Отражение», «После», «Сплетенье» зритель становится невольным свидетелем моментов эротической близости персонажей или не менее личных моментов тишины, наступающей после ее окончания. Эти работы, чрезвычайно искренние в своей открытости, как будто подчеркивают неразрывную связь жителей со своим городом. Даже в самых откровенных ситуациях герои остаются у окна — последней границе и в то же время единственной связи с внешним миром, и в этой связи абсолютно естественно, без единой толики пошлости проходит жизнь во всех ее проявлениях. Органические мотивы связи города с природой, с витальной силой жизни заставляют задуматься об отношении художницы к Петербургу как к такому же живому существу.

Подобные идеи можно найти в работах и других художников объединения. Например, нельзя не отметить повторяющуюся тему в творчестве Яна Антонышева, причудливо вплавленную в городской пейзаж — это элементы эротики. Можно предположить, что в образе прекрасных женских тел, возникающих то в стволах характерных для Петербурга тополей, то в рисунках на стенах, то в поднимающемся из канализационного люка паре воплощается позитивная созидательная энергетика городского пространства. В некоторых произведениях образ Петербурга буквально сливается с образом женской фигуры («Двое в городе (Памяти Саши Лысенко)», «Первый день весны», «Реставрация старого города»). Стоит зрителю присмотреться, и пейзаж, состоящий, на первый взгляд, из каменных исполинов домов, принимает очертания пышного живого тела, раскинувшегося под ногами вместо асфальта или вырастающего из домов и возвышающегося над городом. Любопытно характеризует отношения художника с городом искус-

ствовед Татьяна Белякова: «он (Я. А. Антонышев) старается уберечь Петербург, как любимое существо...»¹³. Мы склонны предложить воспринимать эротические мотивы в творчестве Яна Антонышева именно в русле этой трактовки — художник воплощает свою любовь к городу и вместе с тем осознание его хрупкой природы живого органического существа в образе женского тела. Стоит добавить, что эти отчасти эпатажные элементы вписываются в общее иррациональное, алогичное и вместе с тем исключительно цельное пространство Петербурга в творчестве художника абсолютно гармонично, не преступая тонкую грань между эстетической эротикой и намеренно фетишизируемой сексуализацией.

Мы можем говорить о пространстве Петербурга в творчестве Яна Антонышева как о явлении уникальном, без сомнения завораживающим не только смысловой наполненностью, но и эстетической составляющей, а также необычным техническим исполнением. Автор вписывает всю свою творческую деятельность в поле своеобразной мистификации, отчасти игры, отчасти — единственно возможной для человека художественного склада сознания реальности. Даже сам процесс работы над картинами художник описывает как составление головоломки: одним из «ноу-хау» Я. А. Антонышева стали так называемые «гадания на кофейной гуще». Художник завел своеобразную традицию: каждый пришедший в мастерскую гость выливает последний глоток из чашки кофе на бумагу. Получившиеся случайные узоры автор затем изучает и дорисовывает — так рождаются многие причудливые создания и фантастические пейзажные элементы, которые мы можем встретить в картинах художника¹⁴. Таким образом Ян Антонышев позволяет городу писать «самому себя», а работа над новой картиной превращается в увлекательный пазл.

Данная статья, в которой мы рассмотрели некоторые произведения художников группы «Старый город», безусловно, не может считаться полным анализом чрезвычайно разнообразной деятельности авторов, в тот или иной период работавших с петербургским пейзажем и выставившихся в числе художников объединения. Однако она дает понимание общего круга тем, характерных для участников объединения, отношения членов «Старого города» к городской среде, значимости градозащитных мотивов в их творчестве, а также представляет собой прочтение авторского видения мира нескольких чрезвычайно самобытных авторов, составляющих ядро группы. В дальнейшем мы надеемся продолжить исследование петербургского пейзажа в творчестве художников «Старого города» и их коллег, творивших на рубеже XX–XXI веков.

Примечания

¹ Из интервью с Я. А. Антонышевым, 24.04.2021. Личный архив автора.

² Благодатов Н. И. «Старый город» в старом городе // Интернет-ресурс: <http://artru.info/ar/art/75/1/>

-
- ³ Из интервью с Я. А. Антонышевым, 24.04.2021. Личный архив автора
- ⁴ Благодатов Н. И. «Старый город» в старом городе // Интернет-ресурс: <http://artru.info/ar/art/75/1/>
- ⁵ Из интервью с Я. А. Антонышевым, 24.04.2021. Личный архив автора
- ⁶ Боровский А. Д. Ян Антонышев // Ян Антонышев. Во власти города. Пастели из собрания Евгения Герасимова и МИСП — СПб: Музей искусства XX–XXI веков, 2021. — с. 10.
- ⁷ Из интервью с Я. А. Антонышевым, 24.04.2021. Личный архив автора.
- ⁸ Из интервью с Я. А. Антонышевым, 24.04.2021. Личный архив автора.
- ⁹ Белякова Т. Петербург — город-триггер // Ян Антонышев. Во власти города. Пастели из собрания Евгения Герасимова и МИСП — СПб: Музей искусства XX–XXI веков, 2021. — с. 18
- ¹⁰ Белякова Т. Петербург — город-триггер // Ян Антонышев. Во власти города. Пастели из собрания Евгения Герасимова и МИСП — СПб: Музей искусства XX–XXI веков, 2021. — с. 20
- ¹¹ Белякова Т. Петербург — город-триггер // Ян Антонышев. Во власти города. Пастели из собрания Евгения Герасимова и МИСП — СПб: Музей искусства XX–XXI веков, 2021. — с. 19
- ¹² Из интервью с Я. А. Антонышевым, 24.04.2021. Личный архив автора
- ¹³ Белякова Т. Петербург — город-триггер // Ян Антонышев. Во власти города. Пастели из собрания Евгения Герасимова и МИСП — СПб: Музей искусства XX–XXI веков, 2021. — с. 20
- ¹⁴ Из интервью с Я. А. Антонышевым, 24.04.2021. Личный архив автора.

Источники

1. Андреева Е. Ю. Все и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. — 512 с.
2. Благодатов Н. И. «Старый город» в старом городе // Интернет-ресурс [URL]: <http://artru.info/ar/art/75/1/>
3. Боровский А. Д. Кое-какие отношения искусства к действительности. Конъюктура, мифология, страсть. — М.: Центрполиграф, 2017. — 303 с.
4. Боровский А. Д. Разговоры об искусстве. — М.: АСТ, 2018. — 352 с.
5. Володина Т. И. Город Серебряного века. Пространство города в русском изобразительном искусстве и литературе Серебряного века. — М.: Изд. дом РИП-холдинг, 2017. — 336 с.
6. Гордин А. М. Денисов Ю. М. Город глазами художников. Петербург – Петроград – Ленинград в произведениях живописи и графики. — СПб.: Изд-во Художники РСФСР, 1978. — 394 с.
7. Грачева С. М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. — М.: БуксМАрт, 2019. — 368 с.
8. Гуревич Л. Ю. Шемякин М. М. Круг Шемякина. — СПб.: Ленинград центр, 2014. — 590 с.
9. Каган М. С. Град Петров в истории русской культуры. — М.: Юрайт, 2018. — 515 с.
10. Новый художественный Петербург. Справочно-аналитический сборник. — СПб: Издательство имени Н. И. Новикова, 2004. — 628 с.
11. Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества. Коллективная монография/ отв. ред. А. Н. Иньшаков. — М.: БуксМАрт, 2019. — 480 с.
12. Спивак Д. Л. Метафизика Петербурга. Историко-культурологические очерки. — СПб: Эко-Вектор, 2019. — 822 с.
13. Толстой В. П. Художественные модели мироздания. Книга вторая. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа. — М.: Наука, 1999. — 367 с.

-
14. Хлобыстин А. Л. Шизореволюция. Очерки петербургской культуры второй половины XX века. — СПб.: Борей Арт, 2017. — 504 с.
15. Ян Антонышев. Во власти города. Пастели из собрания Евгения Герасимова и МИСП. — СПб: Музей искусства XX–XXI веков, 2021. — 73 с.
16. *Pushkariov V. The Neva Symphony. Leningrad in Works of Graphic Art and Painting.* — Leningrad: Aurora Art Publishers, 1975. — 255 p.



ПРОБЛЕМА ОТРАЖЕНИЯ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ И ЗНАЧИМОСТИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПОРТРЕТЕ ЯКОВА ТАРАСОВИЧА БЕСПЕРСТОВА

Образ советского человека в отечественном официальном искусстве 1960–1980-х годов нашел свое отражение в живописных портретах ленинградского художника Якова Тарасовича Бесперстова. Вместе с этим, Бесперстов в своих картинах часто обращался к импрессионистическому методу художественного изображения человеческих типов. В его полотнах одинаковое место занимает передача советской эпохи через портрет человека новой формации и значимость индивидуального характера на камерных, семейных полотнах и изящных портретных этюдах в духе импрессионизма.

На сегодняшний день существует не так много исследовательских статей о творчестве художника Я. Т. Бесперстова. К основным следует отнести эссе А. Штейн¹, А. Богданова², статьи Р. Бахтиярова³ и автора^{4,5}. При этом вышеприведенные материалы в основном посвящены пейзажной живописи мастера. Но Бесперстов также часто и успешно писал портреты. В связи с чем актуально исследование портретного жанра в творчестве художника.

Советский и российский живописец Яков Тарасович Бесперстов закончил Мухинское училище, прошел профессиональную подготовку в мастерских А. А. Мыльников и А. К. Соколова, был членом Союза Художников, а также действительным членом Петровской академии наук и искусств. Имя художника занесено в энциклопедию «Знаменитых людей Санкт-Петербурга»⁶. Картины Якова Бесперстова хранятся в значимых коллекциях, в том числе в фондах Государственного Русского музея. Живописец получил высокую оценку среди коллекционеров Европы и Азии. Во Франции было создано «Общество любителей художника Бесперстова в Париже», в собрание которого вошло более 500 картин мастера.

Бесперстов много путешествовал и, как пишет советский искусствовед Богданов в журнале Нева за 1986 год, обладал «просветленным поэтическим взглядом на жизнь»⁷, что ясно проявляется в пейзажных и портретных живописных картинах мастера. Что касается портретов, то условно все полотна художника, из сохранившейся коллекции работ, можно разделить на пять категорий.

К первой относятся картины с особым поэтическим настроением, так называемые сентиментальные портреты, написанные Бесперстовым под влиянием импрессионизма. Как правило, главной героиней сентиментального портрета являлась женщина. Картины были выполнены в импрессионистической манере и выражали лирическое, поэтическое чувство радости бытия («Без названия» (Девушка с пальцами), 1980-е годы). Так называемый «порт-

рет красавицы», в котором прочитывается любование художника молодостью, свежестью и женственностью модели.

Живописным исполнением сентиментальные портреты Бесперстова родственны картинам мастера портретного этюда К. А. Коровина (1861–1939). Они также, как и коровинские, выполнены в технике *alla prima* с тонкой цветовой нюансировкой разнообразной тональности в части моделировки формы. Художник В. Табанин, хорошо знавший Я. Бесперстова и работавший с ним в соседней мастерской, вспоминал, что Бесперстов писал скоро, внимательно всматриваясь в изображаемую модель. Н. Комаровская в своих рассказах-очерках о Коровине так описывала процесс создания портрета Константином Алексеевичем: «Писал К. А. очень быстро, пристально вглядываясь в натуру, он накладывал на палитру нужные ему краски, набрасывал углем еле заметный рисунок и начинал писать. Создавалось впечатление, что на палитре он видит целиком свою будущую картину. Оканчивал он вещь в два-три сеанса»⁸. Стремительное воплощение задуманного на холсте, сосредоточенная работа над изображением портретируемого, легкость формы, сочетание портрета с пейзажем и натюрмортом, импрессионистический метод написания прямо с натуры роднит стиль Бесперстова с манерой Коровина. Женские сентиментальные портреты отличает «артистичность лепки формы»⁹, изящество и тонкость, одинаково свойственные этим двум художниками.

Второй типа портрета кисти Якова Тарасовича Бесперстова раскрывает обобщенный образ советской женщины, принявшей деятельное участие в строительстве нового мира («Работница с Рыбзавода», 1975).

Соцреалистическая традиция изображать способную к общественной и государственной работе женщину нового типа в творчестве Бесперстова обрела многократное воплощение. Портреты советских женщин сочетали в себе индивидуальные и типические черты. Художник наследовал метод Г. Г. Ряжского (1895–1952), который с помощью особых колористических отношений и моделировки объектов на полотне с помощью разнонаправленных мазков, усиливал впечатление страстной натуры представительницы новой советской реальности. Цельность силуэта передавала ощущение значительности и монументальности образа.

Целеустремленный взгляд, открытое лицо, подчеркнуто сжатый рот, как символ воли, решимости и упорства — характерные черты внешности женщин на портретах Бесперстова и Ряжского. Прямолинейный и уверенный характер героинь прочитывается в положении их тел на холсте, в позах и поворотах голов, в их простой и функциональной одежде, незамысловатых головных уборах, скромных косынках. Женщина советского времени «То в русской кофте, / То в кожанке, —/ Как в дни, когда мы брали власть, / На голос родины: — Гражданка! — / Ты всей душой отозвалась»¹⁰. В таких портретах-картинах сочетаются индивидуальные черты и характерные признаки советской эпохи, отражающие социально-общественное лицо модели, «бескомпромиссного члена коллектива»¹¹.

К третьему типу портретов Я. Т. Бесперстова относятся изображения людей труда и образы рабочих, выполненные в традиционной манере отечественного искусства 1930-х годов. Лаконизм деталей, сдержанный цветовой ритм на картинах художника подчеркивают принадлежность модели к советскому типу людей, наделенных беспредельной преданностью Родине и признающих первостепенную важность труда. В качестве «маркеров», указывающих на верные признаки советского человека в его идеалистическом представлении, выступают простая рабочая одежда, как символ аскетичности в быту; озабоченность, решимость во взгляде, выражающая готовность на все ради идеи, бескомпромиссность и непреклонность в борьбе за будущее советское счастье. Персонажи производят впечатление людей, привыкших к тяжелому труду. Они оптимистичны и готовы к служению высоким идеям огромной страны, вынужденной возрождать себя из послевоенных руин. Данный тип портретов художника Бесперстова можно считать безусловным символом искусства соцреализма («Бут Тимофей», 1976).

Портреты Бесперстова, на которых запечатлены мужественные характеры людей труда, больше типические, чем индивидуальные. Художник не ставит задачу точно отразить черты, свойственные конкретной личности. Скорее наоборот, он притупляет эти черты, выводя на первый план волевою интенцию человека определенной гражданской идентичности с позиций «пролетарского гуманизма»¹².

Документальную точность и следование натуралистической традиции в творчестве Якова Бесперстова, к сожалению, сейчас во многих случаях определить невозможно, т. к. большинство портретов из сохранившейся коллекции не подписаны. Но в результате пристального изучения и сопоставления картин между собой, очевидна склонность художника к типизации характеров. Портреты воспринимаются обобщенными образами советских людей прямолинейных, волевых, почти фанатичных.

Личное отношение Бесперстова к моделям всегда внимательное, в случае сентиментальных портретов — нежное, комплементарное. Персонажи написаны с увлечением и удовольствием. Если речь идет о советском человеке труда, то он непременно волевой, сильный, чуть насмешливый и от того еще более уверенный, образец надежности и воли.

Особенностью художественного метода живописца является сочетание исследований человеческой природы в духе соцреализма («Женщина в берете», 1974) с портретами художественными образами — сентиментальными, легкими, обладающими французским шармом («У зеркала», 1971). Стилистая разница импрессионистических портретов красавиц и образов советских женщин обусловлена тем, что художник не только был укоренен в отечественную реальность, но и имел возможность путешествовать и подолгу жить во Франции.

К четвертому типу портрета относится неиндивидуальный коллективный портрет, так называемый портрет-картина людей нового склада. Ему

присуще героическое начало и заимствование приемов монументализма, таких как гиперболизация образов и напряженная эмоциональность. Коллективные картины во многом соответствуют пониманию искусства с позиций «сурового стиля». Они стремятся художественно воссоздать действительность без парадности и сглаживания трудностей, без иллюстративности и описательности.

На таких полотнах значима атмосфера места. Коллективные портреты Я. Т. Бесперстова со смысловой точки зрения перекликаются с произведениями Н. И. Андропова (1929–1998), А. А. Смолина (1927–1994) и П. А. Смолина (1930–2001) и Т. Т. Салахова (1928–2021).

На сайте Третьяковской Галереи к картине Андропова «Плотогоны» дана характеристика, которая подходит и для описания коллективных портретов Бесперстова («Строители Рагунской ГЭС», 1980; эскиз к «Рыбачкам», 1975): «Художник дает новую трактовку личности рабочего. Вместо индивидуальности персонажей появляется типологичность. Образы молодых мужчин и девушек романтизированы, но достаточно прямолинейны и однозначны. В уверенных позах персонажей прочитывается мужественность и надежность. Они молчаливы, заняты своим нелегким делом. Окружающая обстановка подчеркивает энтузиазм, героическую решимость персонажей. Психологизм уступает место выразительности жестов. Монументальным строем картины, мощной стихийной живописностью подчеркнуты мужество людей и значительность повседневных буден»¹³.

Портреты советских людей в исполнении Бесперстова, Андропова, Смолиных и Салахова — это мифологема советской социальной идентичности. «В СССР сложилась новая историческая общность людей различных национальностей, имеющих общие характерные черты, — советский народ. Они имеют общую социалистическую Родину — СССР, общую экономическую базу — социалистическое хозяйство, общую социально-классовую структуру, общее мировоззрение — марксизм-ленинизм, общую цель — построение коммунизма, много общих черт в духовном облике, в психологии»¹⁴.

К пятому типу портретов Якова Бесперстова принадлежат личные и глубокие картины, на которых запечатлены члены семьи художника («Галина Бесперстова», 1980-е годы; «Бесперстов Тарас Васильевич», 1975). Камерные семейные полотна, обладают углубленной психологической характеристикой, сочетающей в себе гармонию тихого мира и сугубо индивидуальные черты модели. Портреты «ближнего круга» художника выполнены в охристом и золотисто-коричневом оттенках. Эти картины являются наиболее прочувствованными и одухотворенными по сравнению с остальными портретными работами мастера.

Все предыдущие категории портретов Якова Бесперстова в некотором смысле типические. Несмотря на возможность «прочитать» характер, не покидает чувство отстраненного отношения живописца к персонажам. Это скорее сюжетные картины о людях разного типа. Картины, проециру-

ющие желание автора представить не конкретного человека, а некий человеческий тип, изображенный с должным вниманием и уважением.

На полотнах с близкими художнику людьми все обстоит иначе. Каждый портрет — история жизни конкретного человека. Бесперстов предлагает понять судьбу модели. Идеализируя портретируемого, он, вместе с тем, передает его индивидуальные черты. В случае с супругой («Галина Бесперстова», 1980-е годы) — ее задумчивость и меланхоличность, в случае с отцом («Бесперстов Тарас Васильевич», 1975) — его сухость и непростую судьбу человека, повидавшего весь ужас войны. Семейный портрет — это всегда изображение характера. У зрителя есть возможность справиться с задачей постижения конкретной личности. Взгляд, жест, положение тела в пространстве полотна позволяет приблизиться к внутреннему миру модели, увидеть и познать его.

Особенности творческого метода художника Я. Т. Бесперстова в жанре портрет связаны с сочетанием исследований по проблеме отражения советской эпохи и поисками путей передачи значимости человеческой личности.

Для каждого портретного типа характерно искание совершенно определенной сущности. В случае сентиментального портрета художник старался передать романтическое и лирично-умиротворенное настроение. Через мягкую пластику образов, неяркие, но неизменно волнующие, глубокие колористические решения прослеживается нежное отношение автора к своим моделям. В случае с изображением советских женщин, внимание Бесперстова было обращено на волевое выражение их лиц, плотно сжатые губы, смелые и бесстрашные глаза. Для художника становилась значимой внутренняя сила женщин нового типа; женщин, в чьих руках будущее недавно зародившегося советского мира. Портреты людей новой формации кисти Бесперстова выявляли их мужественные характеры, больше типические, чем индивидуальные. В коллективных картинах особое значение приобретала атмосфера места. Соцреалистичные портреты стали мифологемой советской социальной идентичности в творчестве художника. В то же время, в серии семейных портретов существенным стала их камерность и передача душевного, интимного настроения близости к изображаемым моделям.

В своем творчестве художник разрабатывал два типа портретов, первый из которых поэтизировал образы и решал задачу передачи состояния, настроения. Второй тип отражал характерные черты нового советского миропорядка в облике людей, исследовал понятие советской идентичности.

Примечания

¹ Штейн А. Образ города // Нева. — М.-Л.: Изд. Художественная литература, 1972. — Вып. 3. — С. 208.

² Богданов А. Мелодия цвета. Живопись Якова Бесперстова // Нева. — Л.: Изд. Художественная литература, Ленинградское отделение, 1986. — Вып. 2. — 175–176 с.

³ Бахтияров Р. Яков Бесперстов. Живопись, исполненная тихой светлой поэзии. Каталог к выставке «Яков Бесперстов. История судьбы. История времени» в СПб СХ, 2022.

⁴ Воронкова А. Яков Бесперстов. История судьбы. История времени. Каталог к одноименной выставке в СПб СХ, 2022.

⁵ Воронкова А. Помни меня! Истории из жизни художника Якова Бесперстова // Интернет-журнал *VictoryCon Magazine*, 2021. — № 4. — 20–21 с.

[Электронный ресурс] *victorycon.ru* Режим доступа к статье: <https://victorycon.ru/issue4/>

⁶ Доценко В. Д., Алиев А. А., Егоров В. П., Романов Г. Б. Знаменитые люди Санкт-Петербурга: Художники, архитекторы, скульпторы, медальеры, ювелиры, фотографы, реставраторы. — Т. VII. — СПб.: Аврора-Дизайн, 2007. — С. 53.

⁷ Богданов А. Мелодия цвета. Живопись Якова Бесперстова // Нева. — Л.: Изд. Художественная литература, Ленинградское отделение, 1986. — Вып. 2. — С. 175.

⁸ Комаровская Н. И. О Константине Коровине. — Л.: Художник РСФСР, 1961. — С. 27.

⁹ Виннер А. О технике живописи Константина Коровина // Искусство. — М.: Изд. Московский художник, 1965. — Вып. 12. — С. 69.

¹⁰ Уткин И. Патриотке // Московский большевик. — № 228 от 27.09.1942. — М.: Изд. Московский большевик [Электронный ресурс] Милитера. Пресса войны 1941–1945. Режим доступа к статье: http://pressa-voiny.ru/data/moskovsky-bolshevik/moskovsky-bolshevik_1942-09-27.pdf

¹¹ Ильина Т.В., Фомина М. С. История отечественного искусства. От крещения Руси до начала третьего тысячелетия: учебник для академического бакалавриата. — М.: Изд. Юрайт, 2018. — С. 279.

¹² Горький М. Пролетарский гуманизм. Статья, 1934. [Электронный ресурс] *gorkiy-lit.ru*. Режим доступа к статье:

<http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-361.htm?ysclid=l6b09ejqcb23736600>

¹³ Плотогоны. Описание к картине. [Электронный ресурс] Государственная Третьяковская галерея. Режим доступа к статье:

<https://www.tretyakovgallery.ru/collection/plotogony/?ysclid=l6bmdqkyle811375091>

¹⁴ XXII съезд Коммунистической партии Советского Союза. 17–31 октября 1961 года. Стенографический отчет. — Т. 1-3 [Электронный ресурс] *The Internet Archive*. Режим доступа к статье:

https://archive.org/details/22nd_Congress_CPSU_17_31_Oktiabria_1961/22nd_congress_CPSU_17_31_oktiabria_1961_Vol_1/

Источники

1. XXII съезд Коммунистической партии Советского Союза. 17–31 октября 1961 года. Стенографический отчет. Т. 1-3 [Электронный ресурс] *The Internet Archive*. Режим доступа к статье:

https://archive.org/details/22nd_Congress_CPSU_17_31_Oktiabria_1961/22nd_congress_CPSU_17_31_oktiabria_1961_Vol_1/

2. Бахтияров Р. Яков Бесперстов. Живопись, исполненная тихой светлой поэзии. Каталог к выставке «Яков Бесперстов. История судьбы. История времени» в СПб СХ, 2022.

3. Богданов А. Мелодия цвета. Живопись Якова Бесперстова // Нева. — Л.: Изд. Художественная литература, Ленинградское отделение, 1986, вып. 2. — 175–176 стр.

4. Виннер А. О технике живописи Константина Коровина // Искусство. — М.: Изд. Московский художник, 1965. — Вып. 12. — С. 69.

5. Воронкова А. Яков Бесперстов. История судьбы. История времени. Каталог к одноименной выставке в СПб СХ, 2022.

-
6. Воронкова А. Помни меня! Истории из жизни художника Якова Бесперстова // Интернет-журнал *VictoryCon Magazine*, 2021. — № 4. — 20–21 с. [Электронный ресурс] victorycon.ru Режим доступа к статье: <https://victorycon.ru/issue4/>
7. Горький М. Пролетарский гуманизм. Статья, 1934. [Электронный ресурс] gorkiy-lit.ru. Режим доступа к статье: <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-361.htm?ysclid=16b09ejqcb23736600>
8. Доценко В. Д., Алиев А. А., Егоров В. П., Романов Г. Б. Знаменитые люди Санкт-Петербурга: Художники, архитекторы, скульпторы, медальеры, ювелиры, фотографы, реставраторы. — Т. VII. — СПб: «Аврора-Дизайн», 2007. — С. 53.
9. Ильина Т.В., Фомина М. С. История отечественного искусства. От крещения Руси до начала третьего тысячелетия: учебник для академического бакалавриата. — М.: Изд. Юрайт, 2018 — С. 279.
10. Комаровская Н. И. О Константине Коровине. — Л.: Художник РСФСР, 1961. — С. 27.
11. Плотогоны. Описание к картине. [Электронный ресурс] Государственная Третьяковская галерея. Режим доступа к статье: <https://www.tretyakovgallery.ru/collection/plotogony/?ysclid=16bmdqkyle811375091>
12. Уткин И. Патриотке. Газета «Московский большевик», выпуск № 228 от 27.09.1942. М.: Изд. Московский большевик [Электронный ресурс] Милитера. Пресса войны 1941–1945. Режим доступа к статье: http://pressa-voiny.ru/data/moskovsky-bolshevik/moskovsky-bolshevik_1942-09-27.pdf
13. Штейн А. Образ города // Нева. — М.-Л.: Изд. Художественная литература, 1972. — Вып. 3. — С. 208.



**ДМИТРИЙ НИКОЛАЕВИЧ КАРДОВСКИЙ.
ДОКУМЕНТЫ ИЗ ЛИЧНОГО ФОНДА НАУЧНОГО АРХИВА РАХ**

«Научить молодежь, призванную к искусству, овладеть законом природы, естества изображаемого, тогда из него выйдет художник, настоящий профессионал, таланту мы не научим, а создать профессионала-художника мы должны».

Д. Н. Кардовский

Нередко, глядя на произведения искусства, хочется узнать путь становления художника, круг его общения и где он черпал вдохновение, создавая шедевры. Не всегда легко найти ответы на эти вопросы в творчестве, однако, приоткрыть занавес помогают архивные документы. В предлагаемой работе, различные документальные источники, хранящиеся в Научном архиве Российской Академии Художеств, позволяют рассмотреть аспекты из жизни и творчества известного выдающегося художника, талантливого преподавателя, заслуженного деятеля искусств — Дмитрия Николаевича Кардовского (1866–1943 гг.). Педагогическое и творческое наследие Дмитрия Кардовского давно является предметом научного исследования историков и искусствоведов. Его деятельность, оказала заметное влияние на художественную культуру нашей страны. Личность Кардовского изучал Николай Эрнестович Радлов, личный фонд которого хранится в Научном архиве Российской академии художеств.

В 1959 году состоялось первое поступление документов фонда Дмитрия Николаевича Кардовского. В фонде имеются письма, автобиографии, воспоминания и документы, касающиеся личной жизни, как самого Кардовского, так и его современников.

Дмитрий Николаевич Кардовский родился в селе Осурово (Ярославская губерния) 24 августа (5 сентября) 1866 года в семье помещика. Благодаря своим родственникам, в особенности матери Марии Федоровны, он получает великолепное образование во Владимирской мужской гимназии и в Московском университете на юридическом факультете (1886–1891). Затем учился в Высшем художественном училище при Императорской академии художеств в Санкт-Петербурге (1892–1896 гг.) и в мастерских у Павла Петровича Чистякова и Ильи Ефимовича Репина (1901–1902 гг.). Также ему посчастливилось получить художественные навыки у Антона Ажбе в Мюнхене (1896–1900 гг.).

В 1903 году началась педагогическая деятельность Дмитрия Николаевича Кардовского в качестве помощника мастерской Ильи Ефимовича Репина. В 1907 году Дмитрий Николаевич возглавил самостоятельную мастерскую

в Академии художеств. В советское время Дмитрий Николаевич Кардовский преподавал во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе (1920–1930 гг.) в Москве.

С 1903 по 1905 гг. Дмитрий Николаевич Кардовский был преподавателем этюдного класса в рисовальной школе Императорского общества поощрения художеств. Этюдный класс служил подготовительным классом перед поступлением в Высшую школу Академии Художеств. Основой всей системы преподавания Дмитрия Николаевича Кардовского являлся рисунок головы человека. В основу школы рисунка и живописи, по Кардовскому, должно быть положено изучение законов изображения объемной формы. Рисунок — построение графическим путем объемной формы на плоскости, следовательно, прежде всего, необходимо овладеть рисунком, чтобы в дальнейшем на его основе и в связи с формой строить живопись. Как отмечал Дмитрий Николаевич Кардовский, методика преподавания должна быть построена на следующих принципиальных положениях: *«Обучение рисунку и живописи от начала и до конца должно вестись только по натуре»*. Моделями для изучения, по Кардовскому, являются натюрморт (мертвая натура) и человек (голова, раздетая и одетая человеческая фигура). Дмитрий Николаевич Кардовский считал, что рисование с античных фигур, гипсовых масок, бюстов и скульптуры, а также копирование образцов живописи и рисунка можно рекомендовать учащимся в конце школьного пути для развития вкуса и художественного чутья.

Анализируя период преподавания Дмитрия Николаевича Кардовского в школе Общества поощрения художеств, можно столкнуться с тем, что в различных источниках информации даты преподавания не совпадают. Так, в очерке 1914 года составленному по поручению Комитета императорского Общества поощрения художеств автором Николаем Макаренко, указывается в списке преподавателей, руководителей и администрации школы и мастерских с 1839 по 1914 г., что художник Кардовский Дмитрий Николаевич был преподавателем до 1905 года. На сайте Википедии указано: *«В 1906 году директором школы стал Н. К. Рерих, который создал художественно-промышленные мастерские: рукодельная и ткацкая, иконописная, керамики и живописи по фарфору, чеканки и др. Историю искусств был приглашен читать С. К. Маковский. По приглашению Рериха в школе преподавали И. Я. Билибин, А. И. Вахрамеев, К. Х. Вроблевский, Д. Н. Кардовский, А. А. Рылов, А. В. Щусев»*.

Вся система его педагогических взглядов сложилась под воздействием многих лет обучения в мастерской Павла Чистякова, Ильи Репина, Антона Ашбе. Дмитрий Николаевич Кардовский вспоминал:

«У Павла Чистякова с его положением — "чем ближе к натуре, тем лучше, а как точь-в-точь — так нехорошо", начались для меня новые сильные впечатления. Павел Чистяков, как известно, никогда не шел банальным путем в своей педагогической работе: — "это длиннее" — "это короче", а "это шире", а всегда стремился идти путем построения формы и отношений. В обстановке чистяковского руководства и его мудрых указаний началось

для меня, но уже сознательным путем, дальнейшее постижение закона отношений в живописи и рисунке. Следующим этапом моих познаний в этой области была мастерская И. Е. Репина, который системы преподавания не имел, но, как необычный мастер, знавший очень многое сам, умел очень много показать действием и конкретным примером... Последний, заключительный момент моих познаний этих законов был в школе Ашбэ, у которого был пресловутый его принцип — "деркугель" (принцип шара). Исходя из этого принципа, на основе разложения на три момента: свет, полутень и тень, — мы изучали форму и ее построение. А так как рисунок — есть основа всякого нашего дела, то на этом "принципе шара" мы и рисовали без конца и изучали рисунок для того, чтобы на его основе строить все — начиная с тона и кончая светом...».

Искренняя забота и внимание к ученикам отразились не только на качестве знаний, но и на становлении личности молодых художников, многие из которых стали впоследствии профессиональными живописцами, и графиками.

«Нет ни одного ученика Д. Н. Кардовского, который не вспоминал бы с теплым чувством и признательностью дни своего учения у него», — так отзывался о Кардовском И. Э. Грабарь.

Август Янович Янсен являлся учеником Дмитрия Николаевича Кардовского. В марте 1955 года, Август Янович напишет письмо дочери Кардовского — Екатерине Дмитриевне Кардовской. В письме Янсен выражает полное восхищение и отзывается о своем преподавателе как о «высокоценным учителе». Из письма Августа Яновича Янсена о занятиях у Дмитрия Николаевича Кардовского:

«Учеником Дмитрия Николаевича Кардовского я был уже во время пребывания в Школе поощрения художеств, где Дмитрий Николаевич был на данное время преподавателем в старшем классе живописи. Он тут относился ко мне внимательно и немало поощрял меня, указав однажды на мой этюд как самый лучший в классе».

«Когда я [...] в Академию Художеств и пребывал обязательные два года в общих классах, я просился у Дмитрия Николаевича о принятии меня в его учебную мастерскую на что он сразу согласился. Это было в 1907 году».

«Вот теперь Ваши вопросы. На вопрос, какие были взаимоотношения Дм. Ник. с учениками, я мог бы ответить, что были великолепные, но это мало Вам говорит и простите если я сделаю маленький боковой набросок в чем скрывается фундамент взаимоотношений».

«Дмитрий Николаевич, как высокий пример художника педагога был в высшей степени дисциплинированным нормальным в душевном [...] человек и обращался с учениками без всяких инсценировок, без душевных [припадков (неразборчиво)...], не возвысил никогда голос до криков, не бросал грязную кисть с сердцем на пол, и не советовал никому из учеников идти учиться у сапожника, как это делали некоторые "гениальные" художники педагоги у нас и на западе. [...] это я приведу в противовес по отношению

к Дмитрию Николаевичу к своим ученикам, которых он, сколько я помню, никогда не обижал своими замечаниями».

В пример некоторых «гениальных» художников, он приводит преподавателя Общества Поощрения Художеств — Яна Францевича Ционглинского.

«Но все-таки два раза за мое пребывание в его мастерской, он сказал мне довольно резко свое мнение, но это оказалось, как я потом убедился, кстати. Дело касалось грунта холста и одной подозрительной краски, которую я случайно добыл и использовал. Сколько я помню, этот случай пробудил во мне интерес к проблеме устойчивости живописных материалов, и я взялся за литературу на эту тему и довольно серьезно, так что я теперь состою даже преподавателем технологии этих материалов при Таллиннском институте.

«В учебную мастерскую Дмитрий Николаевич приходил почти регулярно два раза в неделю. Если не ошибаюсь, эти дни были Вторник и пятница. Сверх этого он посещал мастерскую только, когда случайно находился при Академии. [Одевший] китель в личной мастерской и зайдя к нам, он приветствовал и начал свою консультацию с первого ученика, не пропуская никого. При только что начатом этюде он довольно часто употреблял кисть и иногда довольно основательно при этом все время давал устно указания, которые обыкновенно были очень меткия. Если у него и могли быть свои любимцы среди учеников, он это не давал демонстративно другим понять, а всегда и у всех останавливался и давал советы».

Проводя анализ письма, можно понять с каким трепетом Дмитрий Николаевич организовывал работу в мастерской, выстраивая логику взаимоотношений со своими «чадами». Он основывался на мысли о том, что «без взаимного доверия немислимо никакое обучение». Художник не только обучал художественному ремеслу, но и задавался целью «поднять культурный уровень учеников». Такой подход являл собой плодотворные результаты. Ученики Д. Н. Кардовского в своем кругу называли его «отец», а себя именовали не иначе как «кардовцы», тем самым подчеркивая неподдельное теплое чувство к своему учителю.

Из множества документов в личном фонде Дмитрия Кардовского хранятся уведомления Общества поощрения художеств. Итак, «Уведомление Комитета Общества поощрения художеств и популяризации художественных знаний при Российской Академии истории материальной культуры» от 31 декабря 1920 года гласит:

«Милостивый Государь, Дмитрий Николаевич. Комитет, в заседании, состоявшемся 18-го с. декабря, постановил на основании 9 Устава избрать Вас действительным членом Общества Поощрения Художеств и довести об этом до сведения ближайшего Общего Собрания Общества».

Бумага подписана вице-председателем П. И. Нерадовским (1919–1928 гг.) и секретарем.

Через восемь лет, 20 мая 1928 года, Общее распорядительное Собрание избирает Дмитрия Николаевича Кардовского Почетным Членом Общества Поощрения Художеств. Об этом свидетельствует уведомление:

«Общее распорядительное Собрание, состоявшееся сего 20 мая, избрало Вас Почетным Членом Общества Поощрения Художеств. О настоящем постановлении Комитет считает приятным долгом довести до Вашего сведения».

На обратной стороне уведомления Дмитрий Николаевич Кардовский пишет ответ, в котором сказано:

«Комитету Обществ поощрения художеств в Ленинграде.

Прошу Комитету передать Обществу мою глубокую благодарность за избрание меня почетным членом общества.

Я очень извиняюсь перед комитетом в том, что отвечаю ему с затруднением: я был в отъезде и только вчера нашел и прочитал письмо комитета ко мне от 26 мая т. г.»

Запись датирована 13 июня 1928 года, спустя 11 дней.

В историю русского и советского искусства Дмитрий Николаевич Кардовский вошел как талантливый педагог и мастер рисунка. В какой бы из этих областей он ни работал, везде добивался успехов и признания.

Источники

1. Научный архив Российской академии художеств, фонд 21, опись 1, ед. хр. 3 на 2 л.; Уведомления общества поощрения художеств и популяризации художественных знаний при Российской Академии истории материальной культуры об избрании Д. Н. Кардовского в 1920 году действительным, а в 1928 году почетным членом и ответ Кардовского с благодарностью за избрание на обороте уведомления.
2. Научный архив Российской академии художеств, фонд 21, опись 1, ед. хр. 82 на 3 л.; Воспоминания А.Я. Янсена (в форме письма к дочери Д. Н. Кардовской) о занятиях у Д. Н. Кардовского в школе Общества поощрения художеств и в Академии художеств в 1907 году.



НАТАН АЛЬТМАН И ЕВРЕЙСКОЕ ОБЩЕСТВО ПООЩРЕНИЯ ХУДОЖЕСТВ

В начале XX века обозначился большой интерес к творческому наследию народов, населявших Российскую империю. Собирался фольклор, организовывались этнографические экспедиции, усиленно изучалась жизнь малых народов. Все это можно объяснить бурным ростом науки, пробуждением национального самосознания, опасениями интеллигенции, что традиционные формы народной жизни подвергнутся быстрому разрушению. Последнее соображение особенно касалось еврейского народа. Открывались и действовали еврейские общественно-просветительские организации, появились первые исследователи, стремившиеся обнаружить и изучить формальные основы традиционного еврейского искусства. В их роли зачастую выступали и сами художники. Одним из первых был Натан Альтман.

В 1915 году в Петрограде было организовано Еврейское Общество Поощрения Художеств. Его созданию предшествовало появление нескольких еврейских объединений: «Еврейское литературное общество», «Общество любителей древнееврейского языка», «Еврейское литературно-научное общество», «Иемей Кадем» и многие другие. В 1907 г. открыли Высшую школу еврейских знаний под названием «Курсы востоковедения». Также в 1908 г. создается Общество еврейской народной музыки¹. В 1908 году усилиями М. Винавера и других ученых было создано Еврейское историко-этнографическое общество (ИЭО). В 1916 г. усилиями С. Анского на основе добытых экспедицией историко-этнографического общества материалов удалось открыть Еврейский музей. Он имел этнографический, исторический, музыкальный и художественный отделы. Там были представлены восковые валики с записями народных песен, рукописи, старопечатные книги, фотографии, утварь, одежда, украшения. Разместился музей в доме № 50 на Пятой линии Васильевского острова, там же, где проходили собрания Еврейского общества поощрения художеств.

Под председательством того же М. М. Винавера и скульптора И. Я. Гинцбурга было основано Еврейское общество поощрения художеств. Созданное любителями искусства, меценатами и художниками, оно ставило перед собой целью «развитие пластических искусств (живопись, скульптура, архитектура и т. п.) среди евреев»². Устав был утвержден 22 сентября 1915 г., а первое учредительное собрание состоялось 29 ноября 1915 г.³ Присутствовало 75 человек, среди которых и Натан Альтман. Он выступил с речью и заявил о необходимости «обретения формальных средств выражения национального», а также «высказал мысль, что дело не в художниках-евреях, а в том, работают ли они в национальном духе, создают ли они национальные ценности»⁴. Заседание проходило в помещении Еврейской богадельни, в до-

ме № 50 на Пятой линии Васильевского острова. Здание было построено в 1911 г. на средства мецената Моисея Акимовича Гинзбурга. Этот дом был центром притяжения многих еврейских начинаний в Петербурге⁵.

Затем были открыты отделения ЕОПХ в Москве, Киеве и Харькове. В 1916 г. в обществе числилось 239 человек. Работа общества осуществлялась под руководством правления и Совета. Было решено создать художественную секцию, учредительное собрание которой состоялось 11 января 1916 г. В Совет вошли художники И. Я. Гинцбург, Н. И. Альтман, Б. И. Анисфельд, М. З. Шагал и др.

Планы были обширные: открывать библиотеки, школы, классы и курсы, устраивать выставки, лекции и дискуссии по вопросам искусства, издавать альбомы и книги, проводить творческие конкурсы, учреждать стипендии. По сути, общество взяло на себя ту миссию, которую десятилетиями выполняли отдельные меценаты. Поддержка молодых национальных талантов стала заботой широкой еврейской общественности. Несмотря на политические и творческие разногласия, участники ЕОПХ сходились в одном: бедность и законодательные ограничения по отношению к евреям в России — главные преграды к развитию их искусства. К основным задачам общества относились оберегание и поддержка молодых талантов, содействие развитию пластического искусства и интереса к нему среди евреев, выдача стипендий и оказание материальной поддержки художникам. Цели ЕОПХ красноречиво иллюстрируют письма молодых художников к правлению, написанные с надеждой на поддержку: «...у меня появилась большая охота заняться рисованием. Мне хочется усовершенствоваться, хочется заняться чистым искусством. Я обратился с письмом в Строгановскую школу рисования в Москве и получил ответ, что школа эта права жительства лицам Иудейского вероисповедания не дает. Ныне я обращаюсь к Правлению только что открытого ЕОПХ с покорнейшей просьбой — оказать мне возможное содействие к моему будущему успеху в искусстве», или с признательностью за помощь: «Выражаю свою глубокую благодарность ЕОПХ за оказанную поддержку на художественные материалы в сумме 100 рублей»⁶.

ЕОПХ успело осуществить не так уж много проектов, однако все они имеют большое значение, символически объединяют участников и задают тенденции будущего развития еврейской культуры. Общество занималось просветительской и благотворительной деятельностью, проводило литературно-музыкальные вечера, разрабатывало образовательные курсы и издания. Художественная секция занималась устройством выставок и конкурсов, организацией лекций по вопросам искусства, содействовала открытию школ и рисовальных классов. В апреле 1916 г. общество провело первую художественную выставку в Петрограде, а в апреле 1917 г. и июле-августе 1918 г. — выставки в Москве⁷.

В 1916 г. был проведен конкурс на рисунок эмблемы общества, на котором первой премии удостоился Н. И. Альтман. Однако эмблема утеря-

на. В том же году под эгидой ЕОПХ был проведен конкурс на эмблему Общества еврейской народной музыки: 1-я премия — И. М. Чайков, 2-я — С. Ф. Симхович. Их эмблемы изображения также пока не найдены. Сохранилась лишь эмблема ЕОПХ, созданная А. И. Агулянским.

Одним из важных проектов общества было создание еврейской азбуки. В 1916 г. при участии Натана Альтмана выходит учебник иврита для младшей школы в одесском издательстве «Мория». «Еврейская азбука» («Алефбет») была написана педагогом Фаиной Шаргородской и выдержала много изданий, которые несколько отличались друг от друга по оформлению. Иллюстраторами этой азбуки были Натан Альтман, Самуил Гольдман, Валерий Каррик, Иосиф Чайков и др.⁸ Книги, изданные в Одессе, напечатаны черно-белыми. В экземплярах, изданных в Петрограде, 4 иллюстрации Натана Альтмана напечатаны в цвете и страниц на несколько десятков больше. При этом названия издательства, место и год издания на всех книгах идентичны. «Алефбет» затем переиздавался с разными иллюстрациями в Берлине и Тель-Авиве вплоть до середины 1930-х гг.⁹ Натан Альтман изображает бытовые сцены и еврейские праздники. В композиции «Встреча субботы» две девочки играют на диване, а мать благословляет свечи. Не во всех рисунках присутствует что-то специфически национальное, художник также использует приемы детского рисования, обратную перспективу¹⁰.

Наиболее выразителен рисунок со сценкой в детской: два братика и сестра увлеченно играют в свои игрушки. Необычно, что дети никак не взаимодействуют между собой и чисто композиционно не образуют единую группу: каждый отделен друг от друга пространством. Смотрят все в разные стороны, никакого общего действия не происходит. Девочка сидит на полу и смотрит прямо на зрителя, в ее руках игрушка в виде коровы на колесиках, рядом — корзинка. Мальчик справа изображен в наиболее динамичной позе, он будто управляет колесницей, от увлечения открыл рот. Второй мальчик сидит на полу и увлеченно читает, он в шапочке, на диване рядом с ним подушка с вышивкой в виде еврейских букв. Комната изображена в обратной перспективе, плоскости и предметы слегка раздроблены кубистическими построениями. Очень аккуратно и мягко автор вводит разные фактуры, что возвращает предметам «вещественность»: яблоки на игрушечной лошадке, кружева на платье девочки, филенки на дверях. В целом рисунок очень разнообразный, многоплановый, смотрится как самостоятельная станковая работа. Отдельные фрагменты этого рисунка можно увидеть на следующих разворотах.

Книга сверстана другим художником и содержит рисунки авторов, которые стилистически выпадают из образного ряда, созданного Альтманом, поэтому издание не образует четко выстроенный ансамбль.

Некоторые члены ЕОПХ состояли также и в Культур-Лиге. Это была организация, аналогичной ЕОПХ: объединение художников, писателей, режиссеров и издателей, созданное в Киеве в начале 1918 г. для развития ев-

рейской культуры. В 1922 г. при участии Культур-Лиги в Москве в 1922 году было организовано кооперативное издательство "*Shul un lebn*" («Школа и жизнь»). Оно выпускало книги на идише, и Натан Альтман создал для него несколько обложек, в которых сочетаются приемы «новой типографики» и словно высеченные в камне еврейские орнаменты: Шолом-Алейхем «Избранные произведения. Тевье молочник», Шолом-Алейхем «Сказки для детей», И. Харик «На земле», М. Литваков «В бурю» и И.-Л. Перец «Избранные произведения». В 1922 г. Культур-Лигой в Москве в залах Еврейского камерного театра была организована «Выставка трех»: Н. И. Альтман, М. З. Шагал, Д. П. Штеренберг. Как сообщалось в каталоге, «это выставка картин художников-евреев, не порвавших в своем творчестве с трудящимися еврейскими массами». Экспонировалось 55 произведений: из них Альтмана – 6, Шагала – 39, Штеренберга – 10. Натан Альтман представил беспредметные графические композиции («работы в области чисто художественных заданий»), а Давид Штеренберг — «Этюды фактуры и цвета». Марк Шагал показал росписи зала, эскизы костюмов и декораций для спектакля «Вечер Шолом Алейхема», выполненные им для Еврейского камерного театра¹¹. В марте 1924 г. предполагалось открыть большую выставку с участием всех членов Художественной секции Культур-Лиги, однако она не состоялась.

Революционные события заставили ЕОПХ существенно сократить свою деятельность. В неустойчивом режиме ЕОПХ просуществовало до мая 1919 г. и затем было ликвидировано. Культур-Лига продержалась до 1924 г. Многие художники покинули Россию и успешно работали в Европе и США.

Сформированные в годы активной работы ЕОПХ и Культур-Лиги принципы нового еврейского искусства не были забыты и потеряны после того, как общества прекратили свое существование. Напротив, эмигрировавшие художники развивали их в других странах и на других континентах. В том числе и Натан Альтман, живший в Берлине с 1922 по 1924 гг., продолжил там работать в графике с орнаментами в найденной стилистике, соединяя архаичное и современное.

Натан Альтман принимал участие в создании новой еврейской культуры. Он изучал народное искусство, которое всегда оставалось ему близким и значительно повлияло на его художественный метод. Кроме создания произведений на национальные темы, Натан Альтман также активно участвовал в организационной деятельности Еврейского Общества Поощрения Художеств. Он способствовал объединению молодых художников вокруг национальной идеи, вдохновлял начинающих творцов обращаться к своим корням, интерпретировать еврейские мотивы в своем искусстве и сочетать их с приемами новейшего европейского искусства.

Примечания

- ¹ Копытова Г. В. Общество еврейской народной музыки в Петербурге-Петрограде. — СПб: ЭЗРО, 1997.
- ² Устав Еврейского Общества Поощрения художеств. Пг, 1916. — С. 2.
- ³ Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР. 1820–1932. — СПб.: Издательство Чернышева, 1992. — С. 59–60.
- ⁴ Казовский Г. Художники-евреи в русском авангарде. URL: <https://artguide.com/posts> (Дата обращения 8.06.2022)
- ⁵ Бейзер М. Евреи в Петербурге. Иерусалим, 1989.
- ⁶ Орлова А. К истории Еврейского общества поощрения художеств: Петроград, 1915–1919 гг. / Еврейский музей: сборник статей/сост. Дымшиц В. А., Кельнер В. Е. — СПб: «Симпозиум», 2004. — С. 185–195.
- ⁷ Выставка картин и скульптур художников-евреев: Каталог. — М., 1918.
- ⁸ Шаргородская Ф. Алефбет. — Одесса: изд-во Мория. — 1916.
- ⁹ Казовский Г. «...Это было время, когда начали иллюстрировать еврейские книжечки». URL: <http://zerkalo-litart.com/?p=917> (Дата обращения 8.06.2022)
- ¹⁰ Вольфсон М. Г. Натан Альтман как иллюстратор детской книги. / Натан Альтман. 1889–1970. Живопись. Графика. Театр. Скульптура. Фарфор. Книги. Фотографии и документы. Коллективная монография. Сост. Ксения Ремезова. Санкт-Петербург, KGallery, 2021. — С. 48–55.
- ¹¹ Культур-Лига. Выставка работ Натана Альтмана, Марка Шагала, Давида Штеренберга. Живопись, графика. Москва, март–апрель 1922. — С. 2.

Источники

1. Аронсон Б. Современная еврейская графика. — Берлин: Петрополис, 1924.
2. Бейзер М. Евреи в Петербурге. — Иерусалим, 1989.
3. Выставка картин и скульптур художников-евреев: Каталог. — М., 1918.
4. Казовский Г. «...Это было время, когда начали иллюстрировать еврейские книжечки». URL: <http://zerkalo-litart.com/?p=917> (Дата обращения 8.06.2022).
5. Казовский Г. Художники Культур-Лиги. — М.: Мосты культуры, 2003.
6. Казовский Г. Художники-евреи в русском авангарде. URL: <https://artguide.com/posts> (Дата обращения 8.06.2022).
7. Копытова Г. В. Общество еврейской народной музыки в Петербурге-Петрограде. — СПб: ЭЗРО, 1997.
8. Культур-Лига. Выставка работ Натана Альтмана, Марка Шагала, Давида Штеренберга. Живопись, графика. — Москва, март–апрель 1922.
9. Натан Альтман. 1889–1970. Живопись. Графика. Театр. Скульптура. Фарфор. Книги. Фотографии и документы. Коллективная монография. Сост. Ксения Ремезова. — СПб.: KGallery, 2021.
10. Орлова А. К истории Еврейского общества поощрения художеств: Петроград, 1915–1919 гг. / Еврейский музей: сборник статей / сост. Дымшиц В. А., Кельнер В. Е. — СПб: «Симпозиум», 2004. — С. 185–195.
11. Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР. 1820–1932. — СПб.: Издательство Чернышева, 1992.
12. Устав Еврейского Общества Поощрения художеств. Пг, 1916.
13. Эткинд М. Г. Натан Альтман. — Изд-во Советский художник, 1971.

**РОЛЬ ИМПЕРАТОРСКОГО ОБЩЕСТВА ПООЩРЕНИЯ
ХУДОЖЕСТВ В ТВОРЧЕСТВЕ А. К. САВРАСОВА
И ПЕЙЗАЖИСТОВ ЕГО КРУГА**

На жизненном пути А. К. Саврасова и пейзажистов его круга Императорское общество поощрения художеств (ОПХ) играло заметную роль со времени творческого становления в стенах Московского училища живописи и ваяния (МУЖиВ) до последних лет жизни, что подтверждает ряд примеров, которые будут последовательно рассмотрены в статье с привлечением материалов Российского государственного архива литературы и искусства.

В конце 1850-х гг. Алексей Саврасов, уже весьма известный молодой художник, произведения которого заслужили высокую оценку Императорского Дома, Великой княгини Марии Николаевны,¹ уже начал преподавать в МУЖиВ — после смерти своего наставника К. И. Рабуса возглавил пейзажную мастерскую. Именно в этот период, в 1858 г. на лотерею, проводимую Императорским обществом поощрения художеств, были представлены произведения Саврасова: «Рыбаки», «Вид на Кронштадт с дачи принца Ольденбургского», его же копия «Швейцарский вид».

Среди студенческих штудий соученика и друга А. К. Саврасова, талантливый, хотя и малоизвестный пейзажист, К. К. Герца в документах Училища, по поводу той же лотереи, упоминается копия картины «Вид Камы», представленная в совет ОПХ инспектором Училища С. К. Зарянко в 1858 г., а также ряд самостоятельных произведений Герца.² В отчете Зарянко пояснял: «Честь имею представить совету, что на экзамен, 29 сего ноября, для будущей лотереи мною приняты и оценены труды художника Герца следующие: "Вид из села Кунцева", "Вид Кунцева", "Вид Звенигорода", "Вид из окрестностей Звенигорода", а всего на 60 рублей».

Пять лет спустя, в 1863 г., во время путешествия по странам Западной Европы, А. К. Саврасов вновь сотрудничал с Императорским обществом поощрения художеств — живописное полотно «Осень», исполненное во время поездки по Швейцарии, было удостоено премии ОПХ, о чем узнаем из его письма руководству Общества любителей художеств, в котором пейзажист писал: «...Сообщаю Вам сведения о моей деятельности 1863 года. Из путешествия по Швейцарии исполнено мною две картины, из русской природы три [картины], из которых одна "Осень" удостоена С. П. О. П. Х. [Санкт-Петербургским обществом поощрения художеств — Е. С.] второстепенной премии. Кроме того, мною нарисовано несколько рисунков карандашом для Г[осподина] члена Общества Любителей Художеств Борисовского. Примите уверение в истинном к Вам уважении. Академик А. Саврасов. 1864. 26 января».³

Отметим и тот факт, что писатель Д. В. Григорович, секретарь Санкт-Петербургского Общества поощрения художеств, являющийся знатоком искусства, тонким художественным критиком, посетил Всемирную выставку в Лондоне 1862 г. почти одновременно с Саврасовым,⁴ и, также как Алексей Кондратьевич, дал особенно высокую оценку современной английской живописи.

Обратимся к сравнению их высказываний. Подробность описаний Саврасовым своих впечатлений от знакомства с Всемирной выставкой объясняется, прежде всего, тем, что изучение ее живописных экспонатов являлось главной целью его путешествия. Экспозиции размещались в предместье Лондона, в Южном Кенсингтоне. Здесь было представлено множество образцов промышленного производства и ремесленного труда того времени. Сама идея проведения столь масштабной выставки была, с одной стороны, новаторской, с другой — характерной для своей эпохи, свидетельствовала о новых формах экспозиционной работы.

Оценив обширность выставки, А. К. Саврасов стремился увидеть художественные галереи. Экспозиция живописных произведений произвела на него противоречивое впечатление. Да и могло ли быть иначе, если художник сразу отметил, насколько неполно представлена живопись отдельных стран, акцентированы произведения одних авторов, но не показаны центральные работы других. Например, среди полотен французской живописи экспонировалась только одна картина Энгра — «Источник» и один эскиз Делакруа — «Убийство льежского епископа», но достаточно много произведений Мейссонье — официального живописца второй империи.

Особенно позитивное впечатление произвел на Саврасова раздел британской живописи, поразивший многообразием ярко индивидуальных произведений. Наиболее значимыми картинами в английской экспозиции он счел портреты и пейзажи Гейнсборо, а также произведения Хогарта, признаваемых ведущими художниками английской школы живописи и в наши дни. Также Алексей Кондратьевич выделил жанровые сцены Уилки и Фрита, портреты Лоуренса, произведения Вебстера, пейзажные композиции Констебля. Именно произведения Джона Констебля он изучал с особенным интересом. Уже после возвращения из путешествия, в Москве, писал в отчете о «глубине мысли, строгой наблюдательности, любви и серьезном понимании искусства»⁵ как об отличительном характере живописи британских художников. И продолжал: «Только при таком стремлении, при таком течении может эта отрасль стоять высоко в современном искусстве. Существует мнение, что ландшафтист может хорошо передать только ту природу, в которой он родился... Я думаю иначе — это скорее зависит от силы таланта и его воспитания».⁶

Каково же мнение Д. Г. Григоровича о британской живописи, представленной на лондонской Всемирной выставке? В 1863 г. в журнале «Русский вестник» была опубликована его статья, в которой автор подробно

излагал свои заключения, в частности, о картинах художников Великобритании. «Первое впечатление при виде большого собрания картин английской живописи принадлежит уже само по себе к разряду совершенно новых, неожиданных впечатлений; колорит, письмо, оригинальность общего расположения, невиданная нигде прежде свобода и независимость приемов, типы, полнейшее отсутствие всего условного, — все отмечает здешние картины другими чертами и оттенками от произведений остальных школ Европы».⁷

После зарубежного путешествия Алексея Кондратьевича Саврасова прошло шесть лет, и в 1868 г. Общество поощрения художеств вновь не оставило без внимания его творчество. Ему была присуждена вторая премия ОПХ за пейзаж «Осенний вид из окрестностей Москвы». Первой премии тогда удостоили картину молодого живописца Александра Васильева «Возвращение стада в деревню».

В 1870 г., живя в Ярославле, А. К. Саврасов, помимо выполнения этюдов и зарисовок, в мастерской продолжал писать композицию «Волга в окрестностях Юрьевца», намереваясь представить ее на конкурс Общества поощрения художеств в Санкт-Петербурге в феврале 1871 г. Внезапному переезду пейзажиста вместе с семьей из Москвы в Ярославль предшествовали драматические события. В августе 1870 г. его пригласил к себе секретарь Совета Московского художественного общества господин Собоцинский и объявил решение Совета: Саврасов должен был освободить квартиру при Училище по причине малого количества учеников в его мастерской уже на протяжении нескольких лет. Это было сильным ударом: он лишался не только привычного домашнего очага, материального благополучия, но и круга общения, поскольку в «Большом доме», как называли его в Училище, жили художники и их семьи, а его словно исключали из этой дружеской профессиональной среды.

Алексей Саврасов принял непростое для себя решение: уехать путешествовать на полгода, временно оставить Училище, а руководство юными пейзажистами доверить своему другу, преподавателю Училища Льву Каменеву. Еще когда тот учился в пейзажной мастерской, Алексей Кондратьевич не раз поддерживал его, в частности, рекомендовал его работы к участию в студенческих лотереях, которые проводило Общество поощрения художеств.

Инспектор Училища живописи и ваяния профессор Зарянка в 1856 г. в рапорте в Совет Общества докладывал: «Честь имею донести Совету, что на экзамен, 12 числа сего апреля мною принят для будущей лотереи пейзаж — группа дерев — ученика Каменева за десять рублей серебром, о выдаче которых и покорнейше прошу Совет Общества»⁸. Для подобных лотерей отбирались работы и других молодых художников Училища: Перова, Неврева, Гусева, Колесова, Павлова, Попова, Севрюгина... Однако произведения Каменева отбирались чаще остальных, почти для каждой лотереи 1856–1857 гг., как, например, «Утро», «Вид Волги», «Удят рыбу на лодке».

Л. Л. Каменев занимался в Училище с 1854 по 1857 г., сначала у К. И. Рабуса, затем у А. К. Саврасова. В Москву он приехал из провинции, из города Рыльска Курской губернии, смог пробиться только благодаря своему таланту и целеустремленности. Учился прилежно, самозабвенно работал над пейзажами, постигая мастерство рисунка, технику, технологию живописи, секреты колорита, досконально прорабатывая детали картин. Со студенческих лет и в пору творческой зрелости он особенно любил изображать сельские виды — раздолье равнин, монастырские главы за купами деревьев в лучах робкого солнца, живописные деревенские окрестности, полускрытые дымкой утреннего тумана или заснеженные, словно застывшие на морозе, как в волшебном царстве, поля и перелески. Несомненно, что наставник пейзажной мастерской оказал на своего ученика немалое влияние, о чем, в частности, дают возможность судить пейзажи Каменева «Весна» (1866), «Зимняя дорога» (1866), «Туман. Красный пруд в Москве осенью» (1871), в которых слышатся отголоски произведений Саврасова.

1871 г. стал едва ли не важнейшим в творчестве Алексея Саврасова, поскольку тогда им по этюду, написанному в селе Молвитино Буйского уезда Костромской губернии, была написана его наиболее известная картина, по праву занявшая одно из центральных мест в отечественной пейзажной живописи — «Грачи прилетели». Тот же 1871 г. был ознаменован тем, что за пейзажную композицию «Печерский монастырь близ Нижнего Новгорода» Саврасов получил вторую премию на конкурсе Общества поощрения художеств в Санкт-Петербурге.

Кратко обратимся к истории создания этого столь значимого для Алексея Кондратьевича полотна. В начале лета, еще до неоднозначных перемен, вторгшихся в его жизнь, до переезда в Ярославль, Алексей Саврасов под Нижним Новгородом работал с натуры над этюдами. По дороге к городу, любуясь волжскими просторами, пейзажист с нетерпением ждал, когда же перед ним откроется панорама древнего города с его церквями и монастырями, могучим кремлем и старинными особняками. И вот, наконец, он стоял перед кремлевскими стенами, поднимающимися уступами по Дятловым горам, будто впитывал в себя их образ, складывавшийся веками, вспоминал историю крепости-града.

В Фабричной слободе, Алексея Кондратьевича особенно привлекла открывающаяся панорама волжских далей. В самой слободе в бедных хибарках жили рабочие с семьями, а вдали белела обитель с шатровой колокольней, храмом, монастырскими постройками, к которым примыкал посад. Именно это впечатление было положено в основу решения картины Саврасова «Печерский монастырь под Нижним Новгородом» — не только изображение конкретной обители, но емкое воплощение волжских городов и селений в целом, символ, раскрытый языком живописи. Художнику удалось отразить характерный образ волжского города, России, выразить новые веяния в отечественном искусстве. Во многом подобные задачи ставили перед со-

бой молодые живописцы Илья Репин, Фёдор Васильев, Евгений Макаров, отправившиеся в путешествие по Волге тем же летом 1870 г., о чем подробно рассказывал И. Е. Репин в книге «Далекое близкое». Картина «Печерский монастырь под Нижним Новгородом» А. К. Саврасова вскоре была приобретена П. М. Третьяковым для его галереи.

В 1880–1890-е годы, последние два десятилетия жизни Алексея Кондратьевича Саврасова, вновь связаны с Общества поощрения художеств. Это время для художника было наполнено и драматичными, и светлыми событиями — и усиливающейся болезнью, и радостью обретения новой семьи и рождения детей. В начале 1890-х гг. он вступил в гражданский брак с московской мещанкой Е. М. Моргуновой. Их семья жила крайне бедно, художник зарабатывал в основном случайными заказами, тиражированием своих ранее написанных произведений. Испытывая постоянную нужду, Алексей Кондратьевич неоднократно обращался в Комитет ОПХ с просьбой о предоставлении материальной помощи.

В этот период А. К. Саврасов часто писал поспешно, не следуя былой взыскательности к себе, но нередко создавал поистине высокохудожественные произведения, которые в наши дни имеют заслуженное признание: «Рожь» (1881), «Ночка» (1883), «Весна» (1883), «Пейзаж с церковью» (1885), «Зимний пейзаж» (1880–1890-е), «Новодевичий монастырь» (1890). И вновь исключительным мастерством, детальной проработкой, тонкой музыкой настроения звучат его последние пейзажи, созданные за 3–4 года до кончины: «Весна. Огороды» (1893) и «Распутица» (1894). По уровню исполнения живописным произведениям часто не уступают его графические работы. Ныне, такие произведения, принадлежащие многим российским музеям и частным собраниям, позволяют более объективно оценить его творчество периода 1880–1890 гг. и сказать о том, что, несмотря на все жизненные невзгоды, А. К. Саврасов оставался истинным художником.

В заключении проведенного исследования обозначим три основных положения, определяющие роль Императорского общества поощрения художеств на творческом пути А. К. Саврасова и пейзажистов его круга:

- ОПХ не оставляло без внимания произведения А. К. Саврасова от периода первой известности пейзажиста и начала его преподавания в МУЖиВ, с 1858 г. до последнего десятилетия жизни художника, 1890-х гг.;

- Обществом поощрения художеств дважды были отмечены премиями пейзажные композиции Саврасова, занявшие заметное место в его творчестве — «Осень» (1863) и «Печерский монастырь близ Нижнего Новгорода» (1871);

- творчество пейзажистов круга А. К. Саврасова, К. К. Герца и Л. Л. Каменева, также было отмечено ОПХ, что свидетельствует о значимости данной направленности в отечественной пейзажной живописи и ее объективной и своевременной оценке Императорским обществом поощрения художеств.

Примечания

¹ В мае 1854 г. Московское училище живописи и ваяния посетила великая княгиня Мария Николаевна, дочь императора Николая I, президент Академии художеств, знаток искусства, коллекционер живописных полотен.

² РГАЛИ. Ф. 680 «Училище живописи, ваяния и зодчества», оп. 1., дело 154. «Дело об отборе работ учащих для лотерей». Л. 46.

³ РГАЛИ. Ф. 660 «Московское общество любителей художеств», оп. 1., ед. хр. 935. Л. 9.

⁴ Скоробогачева Е. А. Саврасов. — М.: Молодая гвардия, 2018. — С. 116.

⁵ РГАЛИ. Ф. 660 «Московское общество любителей художеств», оп. 1., ед. хр. 1295. Л. 1-2. При цитировании сохранена орфография и пунктуация оригинала.

⁶ Там же.

⁷ Добровольский О. М. Саврасов. — М.: Терра — книжный клуб, 2001. — С. 117.

⁸ РГАЛИ. Фонд 680 «Училище живописи, ваяния и зодчества», оп. 1, дело 154 «Дело об отборе работ учащих для лотерей». Л. 6.

Источники

1. Добровольский О. М. Саврасов. — М.: Терра — книжный клуб, 2001.

2. РГАЛИ. Ф. 660 «Московское общество любителей художеств», оп. 1., ед. хр. 935. Л. 9.

3. РГАЛИ. Ф. 680 «Училище живописи, ваяния и зодчества», оп. 1., дело 154. «Дело об отборе работ учащих для лотерей». Л. 46.

4. Скоробогачева Е. А. Московское училище живописи и ваяния. Академия Ильи Глазунова. Преемственность традиций и новаторство / Е. А. Скоробогачева // XV Академические чтения РАЖВиЗ Ильи Глазунова. — М., 2018 — <http://glazunov-academy.ru/news.html>

5. Скоробогачева Е. А. Саврасов. — М.: Молодая гвардия, 2017. — 308 с.



СТАНОВЛЕНИЕ ПЕТЕРБУРГСКОЙ-ЛЕНИНГРАДСКОЙ ЛИТОГРАФИИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX В.

Становление петербургской-ленинградской школы литографии в начале XX в. явилось органичным продолжением процессов в художественной жизни, отразившим культурный, интеллектуальный уровень и качество художественной школы в целом. Характерна и связь с научными школами, литературно-философскими направлениями, политическая окрашенность и роль Академии Художеств в поддержании высокого профессионального уровня ротации кадров. Здесь наблюдаются и самодостаточность, и втянутость в общемировой процесс (европейский, американский) развития пластических качеств искусства нового и новейшего времени.

В литографии начала века нужно выяснить суть взаимодействия объективного и субъективного в произведениях петербургской-ленинградской школы, прежде всего, в сравнении с московской, а также принципы преобразования натуры в пластический образ. Социальная востребованность и обусловленность сыграли важное значение в развитии отечественной графики.

Своеобразие и богатство творческих индивидуальностей мастеров петербургской-ленинградской литографии запечатлено на многочисленных выставках (как дореволюционных, так и послереволюционных) как всесоюзных, так и зарубежных, региональных, если обратиться к каталогам экспозиций, альбомам. Если в 1890–1900-е годы оригинальные оттиски чаще клеивали в журналы, то в 1910-е получили распространение папка листов и отдельный оттиск. В 1920-е годы в Петербурге художники комплектовали литографированные листы в брошюрованные альбомы (в Москве — в папки). Затем появляются и отдельные оттиски, происходит взаимопроникновение различных видов литографии (например, иллюстрации в эстамп).

Художественная литография используется в книгах в качестве иллюстраций, фронтисписов.

Важное место для понимания художественной жизни Петербурга-Ленинграда занимают отчеты художников о своей работе, мемуары, биографии и др. документы. Например, вся массовая работа в Доме художников осуществлялась по ряду направлений. Были вечера, посвященные датам и юбилеям. Так был вечер 40-летия художника-графика Е. С. Кругликовой, вечер «трех поколений» с участием В. Е. Савинского, а также вечер, посвященный 30-ти летию общественной и художественной деятельности председателя правления дома И. И. Бродского. При доме работала студия, где художники могли ежедневно рисовать с живой натуры, руководил студией В. Е. Савинский¹. Эти традиции вечеров нескольких поколений необходимо продолжать.

Историко-географическое своеобразие петербургского-ленинградского искусства и, в частности, литографии нашли себя в деятельности «Мира ис-

куств» и продолжении этих традиций и сегодня. Важно отметить, что именно художники Петербурга в конце XIX в. стремились возродить авторскую литографию. Творчество В. А. Серова, мастеров «Мира искусства» М. В. Добужинского, Л. С. Бакста, О. Э. Бразза, Е. С. Кругликовой и др. — тому в подтверждение. Они развивали печатные графические техники, близкие к карандашному рисунку по исполнению. Преобладающими жанрами стали — пейзаж и портрет. Так, Е. С. Кругликова Елизавета Сергеевна — мастер гравюры и силуэта, знаток Парижа и парижской жизни, ученица в студиях А. Витти и Ф. Коларосса и вольнослушательница Петербургской Академии Художеств создала книгу «Париж накануне войны...» (1916), украшенная многочисленными монотипиями самой художницы. Специфика художественной манеры Кругликовой, использовавшей редкие техники (мягкий лак, акватинта и др.), запечатлелась в монотипии и в силуэте.

(В 1920–30-е годы Е. С. Кругликова создала серию силуэтных портретов русских поэтов XVIII–XX веков, большую серию портретов русских художников и серию портретов русских актеров. В 1925 году работала над серией силуэтов «Вожди революции»).

«В поисках за "фиксацией суеты" Кругликова перепробовала всевозможные технические способы, переходила от акварели к маслу, от пера к офорту, от акватинты к *vernis-mou*. Е. С. Кругликова досконально изучила офорт, в особенности цветной²». Ее вклад в развитие петербургской школы литографии бесценен.

В 1912 г. в Москве А. Е. Крученых издал открытки Д. Д. и В. Д. Бурлюков, М. Ф. и И. Ф. Ларионовых, Н. С. Гончаровой и других, где были репродуцированы живописные произведения художников и их авангардные графические композиции, построенные на контрастах черного и белого (альбом Н. С. Гончаровой «Мистические ужасы войны»). В Петербурге М. В. Добужинский создал лист «Лондонский виадук». Впервые применил процарапывание и гравировку на камне художник в своем альбоме «Петербург в двадцать первом году».

Становление петербургской-ленинградской литографии в начале века связаны с творчеством художников XIX в., с состоянием разных видов искусств, деятельностью художественных объединений и комитетов (например Комитета популяризации художественных изданий и Академии художеств, затем — «Кабинета графики» НИИ РАХ, литографской полиграфической мастерской при Союзе художников (1938)), деятельностью издательств (издательство «Радуга», Детская редакция Госиздата, Детгиз, затем — «Искусство», «Прибой» и др.). Главным образом развивается плоская печать.

А. П. Остроумова-Лебедева воспевала пушкинский Петербург, Б. М. Кустодиев изображал сцены провинциальной жизни, М. В. Добужинский — проблему человека и города в символическом ключе, Г. В. Верейский — сельские пейзажи и портреты своих друзей и коллег. Литографии отличались своей романтической приподнятостью. Затем появляются желание у художников

и определенный социальный заказ на изображение портретов политических и общественных деятелей, рабочих Путиловского завода. Расширяется круг тем и возможностей. Е. Е. Лансере создал цикл, посвященный Турции — это видовые альбомы, в которых пейзаж обогащается жанровыми мотивами. Новизной обладал и альбом П. А. Шилинговского «Новая Армения», посвященный советским преобразованиям в республике. Образцами для петербургских художников долгое время были работы французских мастеров литографии, а также листы В. А. Серова, Л. С. Бакста. Художники шли дальше. Так, В. В. Лебедев в «Охоте» (1924) использовал прием обобщения и стилизации, обратившись к памятникам первобытного искусства³. Проводились поиски цветового решения. Так, П. А. Шилинговский и Г. С. Верейский иногда вводили цветную прокладку. Цвет в литографиях А. П. Остроумовой-Лебедевой и Б. М. Кустодиева является продолжением их живописных исканий. Наиболее полно свои достижения Остроумова-Лебедева воплотила в цикле «Больших Петербургов». Общеизвестно, что мастер создала 83 гравюры и 32 литографии, посвященные Петербургу-Петрограду-Ленинграду. Сюда вошли и 9 небольших гравюр — видов города, выполненных в 1901 году для специального выпуска журнала «Мир искусства», и отдельные работы, выполненные в 1908, 1909 и 1910 гг. В 1912 году она исполнила серию из 25 небольших гравюр для путеводителя по Петербургу Б. Я. Курбатова. В 1920 г. Анна Петровна гравировала восемь видов для книги Н. П. Анциферова «Душа Петербурга». Художница создала очередную сюиту автолитографий «Петербург» в 1922 году, и в 1930 году в серии гравюр последний раз обратилась к теме города.⁴ Остроумова-Лебедева стояла вровень с европейскими мастерами: «Никольсон, Флеттер и Ли — в Англии, Эклеан и Беренс — в Германии, а Орлик — в Праге являются первыми представителями и распространителями возрожденной цветной ксилографии. Во Франции блестящими представителями цветной ксилографии являются Ривьер и Огюст Лепэр. Работы последнего имеют много общего с работами А. П. Остроумовой. Крошечные виды Парижа Лепэра, подобно маленьким видам Ленинграда Остроумовой, исполнены в удивительно красивых тонах, верно и непринужденно стилизованы и упрощены. Самые сложные эффекты сведены к очаровательно ясным схемам, открывающим "образную" суть и смысл. Манера обоих не новая, они имеют много общего с некоторыми романтическими литографиями и с мастерами XVI и XVII вв., и оба они — великие мастера в своих скромных маленьких сферах»⁵.

Гравюры А. П. Остроумовой-Лебедевой выдерживают сравнение с итальянскими *chiaroscuro* XVI в. и с японской гравюрой. «Японизм» вообще был свойственен эпохе модерна, мастерам петербургского модерна и их последователям, которые усовершенствовали многие техники и открыли новые возможности для развития ленинградской-петербургской школы литографии. В частности, только начиналась печать с нескольких камней в творчестве Д. И. Митрохина, Т. М. Правосудовича, В. М. Конашевича (например,

серия «Павловский парк» В. М. Конашевича), в издательских проектах В. В. Лебедева и Е. К. Чарушина. Ученики этих художников продолжают эти опыты. Так в плоской печати появится лаконизм и условность цвета, декоративность. Безусловно, «наименование "Московская школа" и "Ленинградская школа" имеют обоснования не столько условно топографические, сколько безусловно стилистические. Обложки ленинградских изданий могут быть разделены на две большие группы: 1) Обложки иллюстративного порядка. Их рисунок представляет собой более или менее обобщенную иллюстрацию содержания книги. Это как бы своего рода фронтисписы. Таковы, например, большинство обложек к переводным романам изд-ва "Мысль" и "Петроград", многие из которых исполнены Д. Митрохиным, ныне отказавшимся от строгой условности графического канона "Мира Искусства" и работающего в манере свободного импрессионистического рисунка тонкой и беглой прерывающейся линией (напр., обложка к книге У. Синклера "Сильвия", изд. "Петроград"). Обложки Ленгиза носят в общем несколько более обобщенный и символический характер. Таковы, например, обложки Е. Белухи ("Тихоокеанские сказки", "Письма" К. Либкнехт), работающего здесь в манере С. Чехонина, работы чрезвычайно одаренного мастера обложки по призванию — М. Кирнарского ("Трофеи" Х. М. Эредиа), Б. Кустодиева ("Праздник Урожая" и типично-иллюстрационная обложка книги А. Толстого "Ибикус"), М. Пожарского ("Любовь и смерть" Р. Роллан), М. Ушакова-Поскочина ("О памятнике Ленину"), С. Изенберга, С. Соломонова и многих других. 2) Обложки отвлеченно-графические, так сказать, "беспредметные"»⁶.

В литографии активно развивался городской пейзаж. Сама архитектура Петербурга взывала к этому. Молодые художники, опираясь на прочные традиции в искусстве и опыт старшего поколения П. А. Шиллинговского, А. П. Остроумовой-Лебедевой сохранили строгость графической классической манеры исполнения, точность в рисовке деталей, проработке мотива, культуру рисунка.

В 1926 году в Ленинграде возникает объединение «Круг» (по подобию ОСТА в Москве), которые повлияли на развитие графики. Акварельная техника повлияла на становление ленинградской пейзажной литографии, исполняемой пятью-шестью цветами (А. Ведерников, Б. Ермолаев, В. Пакулин и др.). Связь с традициями русской художественной школы, изучение достижений западноевропейского искусства (Ф. Валлотон, А. Матисс, П. Пикассо и др.) сформировало и документально-точный способ изображения природы и романтически-взволнованный, эмоциональный.

Особенность становления петербургской-ленинградской литографии стала многогранность и разносторонность мастеров, их универсальный характер, ренессансный тип творца. Многие живописцы (Н. Альтман, Р. Френц, В. Лебедев, В. Ермолаева и др.) были замечательными мастерами станковой и книжной графики и театрально-декорационного искусства. На основе этих традиций развернули свои дарования последующие поколения графиков,

Л. Хижинский, В. Конашевич, Г. Верейский, С. Юдовин, Ю. Петров, Л. Юдин, А. Ведерников, В. Курдов, А. Якобсон, Н. Павлов и др. Помогают сохранить историческую память о художниках серии выпусков: «Художники Ленинграда» (Л.: Художник РСФСР, 1977, 213 с. и др. издания).

Как известно, Николай Андреевич Тырса (1887–1942) учился в Академии Художеств (1905–1909) и художественной школе Е. Н. Званцевой (1906–1910) у Л. С. Бакста.

Дебютировав на выставках «Мира Искусства» в 1915–1916 годах угольными рисунками он стал наследником классицизирующей линии искусства.

В 1939–1940 годах в экспериментальной графической мастерской ЛОСХа он разработал новый способ цветной литографии — размывку кистью по камню. В 1939 назначен руководителем художественного совета при ленинградском отделении Торговой палаты, консультировал сектор рекламы и торговой пропаганды. В 1940 был утвержден членом ученого совета Государственного Русского музея. В 1940–1941 вместе с А. А. Успенским и В. И. Мухиной работал в экспериментальном цехе художественного стекла при Ленинградской зеркальной фабрике.

Незадолго до начала Второй мировой войны, 15 июня 1941, открылась первая персональная выставка Тырсы в Русском музее. После начала войны работал в «Боевом карандаше».

Таким образом, становление ленинградской литографии в начале XX в. проходило поступательно, сохранялась роль ведущего центра, художественной школы, где прослеживаются традиции «Мира искусства» и «школы Лебедева». Показательно и творчество Н. А. Павлова.

Николай Александрович Павлов (1899–1968) — художник-график XX века, типичный представитель «ленинградской школы». Общеизвестно, что он учился во ВХУТЕИНе в 1922–1927 годах на полиграфическом факультете у Е. С. Кругликовой. Преподавал в ИЖСА им. И. Е. Репина в 1933–1941 годах, затем в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной в 1945–1951 годах. Работал в различных печатных техниках. Павлов отразил основные вехи истории страны: индустриализацию, оборону Ленинграда, блокаду, будни праздники Ленинграда, партийную организацию того времени, полет Гагарина в космос и эпоху оттепели. Павлов — ленинградский художник, продолжающий традиции Мира искусства, Роста в графике, академической реалистической школы рисунка (Кардовского, Репина, Остроумовой-Лебедевой, Добужинского, Лансере, Бенуа). Павлов проделал путь от конструктивизма к соцреализму.

Существуют альбомы рисунков художника, которым не уделялось достойного внимания. Ленинград в дни блокады, например, или виды европейских городов, сельской местности — своеобразные симптомы времени верно угаданы и запечатлены мастером на века. Важно дать представление о поэтапности в работе художника офортиста, художника-гравера от наброска, к студии и к исполнению в материале, и в печати.

Например, альбом рисунков 1920-х гг., когда происходило сложение творческой манеры автора, способен выявить истоки, интересы и предпочтения, которые раскрыла карандашная линия. Безусловно, карандашные рисунки, зарисовки (как правило, натурные) становились надежной опорой в будущей книжной графике (например, «Рассказы о товарище Дзержинском» и голова на смертном одре), в офортах. Сохранившиеся листы карандашных рисунков из другого альбома 1955/56 гг. свидетельствуют об эволюции зрелой графической манеры Н. А. Павлова. (достаточно сравнить пейзажные рисунки 1920-х и 1955/56 гг.)

Рисунки Н. А. Павлова из ученического альбома 1920-х гг. условно можно разделить на: 1) натурные наброски (уличные композиционные зарисовки на тему базара и в транспорте, в парке) 2) ню; 3) портретные зарисовки (штудии голов, погрудные изображения и в полный рост, шаржированные гротескные образы); 4) интерьер и детали интерьера; 5) пейзажные зарисовки и студии. Штрих и тон важны в исполнении набросков, например, у Кардовского, важны они у Павлова, которые практически не делает набросков чистой «схемой». Рисунки из альбома 1950-х годов выдают артистизм мастера (рисунки к офортам: портреты С. М. Кирова, И. В. Мичурина и др.) Рисунки Павлова в традициях академической реалистической школы воплощают сдержанность и скрупулезность, суровость и принципиальность, экономичность графических средств и одержимость острохарактерностью.

Сравним пейзаж 1922 г. и 1955 г. — это карело-финская природа, Ладога с озерами, с финским заливом, скалистыми берегами. Северная природа с шишкинскими соснами и елями. И манера изображения как продолжение шишкинской. Сравним эти два пейзажа — рисунки вида на реку с берега. Четко читаются планы: первый — линия и плоскость песчаного берега, поросший растительностью холм; второй план — зеркало воды с отражением небес и третий — дальний берег. В рисунке 1920-х г. это фрагментарное изображение с недостаточно читаемой перспективной осью, несколько схематическое и краткосрочное исполнение.

Причем, лист 1950-х г. — панорама с птичьего полета. Массивы деревьев и отдельные деревца, кусты, среди зелени на дальнем плане высится одностолбовая белокаменная церквушка с редкими постройками. На первом плане: столбы линий электропередач, спуск к воде и много гуляющих на побережье стаффажных фигур художник уравнивает резкую диагональную линию спуска к воде с холма справа многочисленными плавными полуовалами поймы реки слева. Больше раскрыта плоскость воды и земли с бескрайними просторами, благодаря чему создается типизированный образ Родины.

Рисунок 1920-х гг. — безлюдный, несколько схематичный, как скоба дан овал береговой линии, росчерками угольного карандаша очерчены прибрежная растительность, пологий поросший травой и кустарником холм. Берег приближен к зрителю, что не дает возможности расширить границы происходящего. Тем не менее, эта композиционная зарисовка че-

рез тридцать лет словно бы ожила с новой силой в тщательно прорисованной перспективе листа 1950 г. В рисунке 1950-х гг. — поистине эпический образ, монументальное графическое полотно, исполненное левитановского лиризма при тщательной проработке деталей. И здесь Павлов вписывается в общую линию развития русского реалистического пейзажа Шишкина, Саврасова, Васильева, Левитана и др.

Как художник начинает работу над пейзажем видно по наброску с утесом, где дается внешний контур предмета изображения, легко заштриховываются теневые части.

В набросках пейзажа необходимо учитывать светотеневые отношения, законы линейной и воздушной перспективы. Важно при беглости рисующей линии наброска передать цельность, быстроменяющуюся реальность стихий природы при композиционно-тоновой цельности. Этим овладел Павлов в полной мере.

Павлов-реалист с приверженностью к характерной документально-исторической точности, что помогает ему удерживать связь со своим временем, эпохой.

Однако во второй половине 1950-х – начале 1960-х гг. прочитываются лирические проникновенные ноты в изображении городского пейзажа. Он выбирает легко узнаваемые панорамы исторического центра Ленинграда (стрелка Васильевского острова, набережные, площади), но всегда дает транспорт и стаффаж. Город бурлит своей жизнью, населен современниками художника (См.: Изданные в 1958 году открытки с цветными литографиями художника). От камерности к монументальной эпичности, от фрагментарности к картинной перспективной построенности и целостности идет художник в пейзажных рисунках 1920–1950-х гг.

Опыт Н. А. Павлова показателен и поучителен в плане освоения профессии и верности ей на протяжении всей жизни, поучителен для педагогической практики.

Используя достижения «ленинградской школы» литографии, храня заветы своих учителей, он постоянно совершенствуясь в профессиональном плане он приходит к своим литографиям 1950-х гг. Можно сравнить с литографиями Н. Павлова литографии Ленинграда В. Борисковича «Река Фонтанка. Аничков мост» (1958), В. Пиркера «Петропавловская крепость» (1958), Л. Оскорбина «Вид на Невский проспект» (1958) и др. За ними придут Канеев, Кокорин и др.

Таким образом, к середине XX столетия произошло становление ленинградской литографии, появилась целая плеяда новых мастеров искусства, усвоившая традиции русской художественной школы, опиравшаяся на наследие «Мира искусства», петербургской культуры. Ведущими жанрами по-прежнему оставались городской пейзаж и портрет (только портрет новой элиты общества). Художники демонстрируют преемственность поколений,

передачу эстафеты профессионализма, технических достижений в области графического искусства, в частности, печатной графики, литографии.

Примечания

¹ См.: Художественная жизнь Ленинграда-Петербурга. История и современность. Сб. ст. Под ред. А. А. Мыльникова, О. А. Еремеева. — СПб.: РАХ СПбГИЖСиА им. И. Е. Репина, 1997. — С. 5–6.

² Мастера современной гравюры и графики // Под ред. Вяч. Полонского. Выпущено в 1928 году. — М-Л.: Государственное издательство, 1928. — С. 32.

³ Гришков В. В. Ленинградская станковая литография 1917–1945 годов // Автореферат на соиск. уч. ст. канд искусств. — Л., 1982. — С. 9.

⁴ Дружинкина Н. Г. Цикл «Больших Петербургов» А. П. Остроумовой-Лебедевой // История Петербурга — №5 (33), 2006 — С. 86–88.

⁵ Мастера современной гравюры и графики // Под ред. Вяч. Полонского. Выпущено в 1928 году. — М-Л.: Государственное издательство, 1928. — С. 23.

⁶ Мастера современной гравюры и графики // Под ред. Вяч. Полонского. Выпущено в 1928 году. — М-Л.: Государственное издательство, 1928. — С. 196.

Источники

1. Гришков В. В. Ленинградская станковая литография 1917–1945 годов // Автореферат на соиск. уч. ст. канд искусств. — Л., 1982.

2. Дружинкина Н. Г. Цикл «Больших Петербургов» А. П. Остроумовой-Лебедевой // История Петербурга — №5 (33), 2006 — С. 86–88.

3. Мастера современной гравюры и графики // Под ред. Вяч. Полонского. Выпущено в 1928 году. — М-Л.: Государственное издательство, 1928.

4. Художественная жизнь Ленинграда-Петербурга. История и современность. Сб.ст. Под ред. А. А. Мыльникова, О. А. Еремеева. — СПб.: РАХ СПбГИЖСиА им. И. Е. Репина, 1997.



**СУДЬБА КРЕПОСТНОГО ХУДОЖНИКА
АЛЕКСАНДРА ВАСИЛЬЕВИЧА ПОЛЯКОВА (1801–1835 ГГ.)**

Знаменитым памятником русской истории и культуры I половины XIX века является «Портретная галерея Героев Отечественной войны 1812 года» в залах Зимнего дворца, созданная между 1819–1828 годами, английским портретистом Джорджем Доу (1781–1829 гг.). Хорошо известно, что над созданием этого грандиозного памятника, состоящего из 332-х полотен, трудился не один англичанин, у него были помощники: Вильгельм Август Голике (Василий Александрович) (1802–1849 гг.) и крепостной художник костромского происхождения Александр Васильевич Поляков (1801–1835 гг.).

Личность художника Полякова была вовлечена в непростые судьбоносные художественные процессы, связанные с Академией художеств и петербургским «Обществом поощрения художников». По архивным документам и немногочисленным сохранившимся портретам кисти А. В. Полякова, можно воссоздать атмосферу художественной жизни российской столицы 1820–30-х годов. Жизнь А. В. Полякова, как и любого другого смертного, движется не только по выявленным закономерностям, но и цепью случайностей, сиюминутных и трудно реконструированных обстоятельств. И задача исследователя по крохам, архивным источникам проследить этот путь.

Покровителями А. В. Полякова в столице были его земляки костромичи: Н. Н. Свинын и братья Г. Г. и Н. Г. Чернецовы. Но, не обладая яркой творческой личностью, скромностью начинающего живописца, затравленного своими владельцами и английским выскочкой, А. В. Поляков, оставался в тени своих известных земляков и по существу, судьба его стала трагической страницей в летописи национальной художественной школы.

Творческий путь А. В. Полякова был связан с работой в мастерской английского портретиста Джорджа Доу, куда художник был определен в 1822 году своим владельцем Петром Яковлевичем Корниловым для обучения. На протяжении шести лет он трудился в мастерской англичанина, работавшего над созданием портретов героев Отечественной войны 1812 года. Из подобного обстоятельства встает вопрос об его участии в создании портретов этой галереи, и принадлежности их каждому из работавших над ней художников. Ответить на этот вопрос практически невозможно по ряду причин.

Портреты, вышедшие из мастерской английского художника, могут разделяться по трем категориям. Первые, написанные Джорджем Доу с 1819 по 1822 год без участия помощников, созданы самим мастером, их отличает превосходное качество живописи, виртуозное исполнение. Вторая группа — копии Джорджа Доу с присланных оригиналов, где английский портретист прибегал к помощи Вильгельма Голике и Полякова, к третьей категории от-

носятся портреты, выполненные помощниками мастера, но по которым непременно прошла кисть Джорджа Доу. Расчетливый иностранец портреты наиболее родовитых и влиятельных военных чинов писал сам.

Следует сказать, что яркая, виртуозная манера Джорджа Доу была доминирующей в написании портретов, он не раз не повторился в композиционном построении моделей, что потом скажется на творчестве обоих помощников — Вильгельма Голике и Александра Полякова. Впоследствии станет ясно, что некоторые портреты, написанные Джорджем Доу с натуры для военной галереи, в погоне за прибылью, были им проданы самим моделям и заменены однотипными, но созданными при участии его помощников.

Можно отметить, что работать с копиями, не представляло для Д. Доу никакого интереса. Он не опасался претензий со стороны родственников умершего за отсутствие сходства. Так как оригиналами для будущего портрета, часто служили детские или подростковые изображения геройски погибших русских воинов, а также одним из условий представления копий было соблюдение определенного размера: «в галерейном формате». Эти ранние изображения не отличались особым художественным мастерством, поскольку часто принадлежали доморощенным живописцам, да и время сыграло свою роль, прошло более 10 лет с окончания войны. Д. Доу мог свободно перепоручить копирование этих работ своим помощникам В. А. Голике и А. В. Полякову.

Необходимо также добавить, что портреты Д. Доу уже на момент их создания претерпевали технологические изменения и нуждались в реставрации — в результате спешки, с которой были исполнены, чем постоянно занимались его помощники — В. А. Голике и А. В. Поляков.

Из истории создания галереи видно, что многие из портретов были созданы помощниками англичанина в моменты его отсутствия с Петербурга. Об этом убедительно свидетельствуют документы, связанные с громким скандалом разразившемся 3 февраля 1828 года на заседании комитета ОПХ — «Общества поощрения художников». Там был сделан доклад на тему: «О предосудительных поступках художника Доу» и заслушаны свидетельские показания академика Г. Венецианова, художника Гейтмана и купца Федорова¹. Эти документы проливали свет на деятельность английского портретиста в России, на нещадную эксплуатацию своих «собратьев по цеху». Выяснилось, что многие портреты, созданные Голике и Поляковым для галереи, были подписаны англичанином и выдавались им за свои.²

Работая по атрибуции художественных полотен, исследователю необходимо иметь эталонные произведения того или иного мастера, желательно с его подлинными подписями.

Что же касается Александра Васильевича Полякова (1801–1835), уроженца села Зиновьева Костромской губернии (ныне п. Кирово), то в собрании «Костромского государственного историко-архитектурного и художествен-

ного музея-заповедника» находятся эталонные, подлинные портреты художника, представляющие фамильную портретную галерею дворян Корниловых.

Где и у кого учился художник, успехи которого позволили П. Я. Корнилову определить своего крепостного художника к именитому англичанину пока неизвестно. Отчасти, на этот вопрос ответил сам хозяин Полякова — П. Я. Корнилов в 1828 году в письме к министру двора, князю Петру Михайловичу Волконскому. На запрос последнего о выкупе А. В. Полякова из крепостной зависимости П. Я. Корнилов сообщает: «...принадлежащий мне после покойной жены моей крепостной человек Александр Поляков, находящийся у живописца Доу для занятия по портретной живописи, которого я изучал прежде живописи в городах Костроме и Москве более двенадцати лет...»³

Остается не выясненным, при каких обстоятельствах крепостной художник появился у Джорджа Доу. По всей видимости, Петр Яковлевич Корнилов при позировании у Д. Доу для военной галереи, похвастался успехами своего крепостного художника.⁴ Тот в свою очередь понял, что можно воспользоваться почти даровой творческой силой и долгим отсутствием владельца П. Я. Корнилова в Петербурге.

Стоит заметить, что, творческий и жизненный путь А. В. Полякова — типичная судьба многих крепостных художников, которые после возобновления постановления Академии художеств в 1817 году не могли быть приняты в число ее воспитанников.

Д. Доу не только не заботился о совершенствовании мастерства своего ученика, он превратил А. В. Полякова в копировальную машину, стремясь как можно больше выжать из таланта художника. Д. Доу прекрасно осознавал, что бесправное положение Полякова не позволит художнику жаловаться куда-либо. А. В. Поляков не имел права покидать мастерскую англичанина, он был ограничен в общении, жил затворником в доме Доу. Поляков долгое время даже не подозревал о существовании еще одного помощника у Д. Доу: Вильгельма Голике.

Вместе с тем в обязанности молодого художника входила работа по 14 часов в день и написание по одному портрету в день.

Доведенный до отчаяния нищенским существованием, изнурительной работой в мастерской Доу, невозможностью обратиться непосредственно к П. Я. Корнилову, поскольку генерал в это время участвовал в боевых действиях Турецкой компании в Молдавии, А. В. Поляков обратиться за помощью в ОПХ.

Можно только предположить какие трагические обстоятельства могли заставить крепостного, бесправного художника обратиться за помощью к общественности, к ОПХ. Организации, созданной в 1820 году, целью которого была провозглашена материальная поддержка молодых людей, обладавших дарованием и охотой учиться, но не имеющих возможности поступить в Императорскую Академию. Не последнюю роль в этом предприятии сыграли художники-земляки А. Полякова, уроженцы города Лух, Костромской гу-

бернии — Григорий Григорьевич (1802–1865 гг.) и Никанор Григорьевич (1805–1879 гг.) Чернецовы.⁵ В свое время братья Чернецовы пользовались расположением членов ОПХ В. И. Григоровича и выдающегося скульптора и рисовальщика Ф. П. Толстого. Надо думать, что пример жизни и творчества земляков, стал для А. В. Полякова путеводной звездой, он поверил в свой талант, в то, что жизнь его изменится, что он может свободно творить. Верить в свое освобождение А. В. Полякову помогало еще и то, что одним из важных составляющих в деятельности ОПХ, было освобождение талантливых художников из крепостной зависимости. Общество собирало средства по подписке от меценатов и благодетелей и выкупало талантливых художников у их владельцев.

Огромную роль в судьбе костромских живописцев, оказавшихся в Санкт-Петербурге, сыграл Петр Петрович Свиньин (1787–1839 гг.), вернувшийся в 1818 году из длительного вояжа по Европе и Североамериканским штатам. Павел Петрович Свиньин, вероятно, со слов Чернецовых, был осведомлен о печальной судьбе А. В. Полякова в мастерской Д. Доу. Но катализатором общественного скандала, разразившегося по отношению к Д. Доу, стала осенняя выставка 1827 года, проходившая в залах Петербургской Академии художеств. Вероятнее всего П. П. Свиньину было уже известно, что портреты, выставленные на выставке, так сказать, коллективный труд помощников Д. Доу — А. В. Полякова и В. А. Голике. Слухи о нещадной эксплуатации талантов русских художников, практикуемые Д. Доу, не могли быть уже тайной за семью печатями. Они перестали быть тайной и для более широких кругов после того, как А. В. Поляков обратился в ОПХ, где и нашел должное сочувствие.

На заседании ОПХ 3 февраля 1828 года слушалось «Дело о неблаговидном поступке г. Дова». Действенную роль в судьбе художника сыграл комитет общества под председательством П. А. Кикина, который представил в «Министерство Императорского двора и уделов» подробную записку об этом разбирательстве.

Измученный каторжным трудом в мастерской Д. Доу, уже со слабым зрением нездоровый художник, опасался еще одного обстоятельства — гнева своих хозяев, которые могли в любой момент отозвать художника из Санкт-Петербурга.

Тем временем скандальные события вокруг деятельности английского портретиста Джорджа Доу в России продолжали развиваться. На заседании комитета был заслушан не только доклад на тему «предосудительных поступков художника Дау»⁶, но и заслушаны показания свидетелей: академика А. Г. Венецианова, художника Г. Е. Гейтмана и купца Фёдорова.

На том же заседании членами комитета проверены были профессиональные способности А. В. Полякова при написании копии с портрета Мордвинова. В Обществе поощрения художников поняли, что ситуацию с Поляковым можно повернуть так, что можно помочь не только бесправ-

ному художнику обрести свободу от деспотизма Д. Доу, но и довести до двора и императора положение русских художников, потерявших крупные государственные заказы. На этом заседании, председатель ОПХ П. А. Кикин сообщил, что собрано 2000 руб. на выкуп Полякова. Там же было решено обратиться о выкупе художника не к его владельцу П. Я. Корнилову, а к императору, и таким образом не только ускорить освобождение А. В. Полякова, но и довести до сведения высочайшей власти о недостойном, компрометирующем двор, поведении английского живописца.

Петербургский скандал с Доу, разразился нешуточный, в нем были упомянуты лица, близкие ко двору, а также известные деятели в литературно-художественном мире. Огромное количество компрометирующих материалов позволяло привлечь Д. Доу к ответственности, однако могущественное покровительство двора уберегло английского портретиста от публичного разбирательства вопиющих фактов подлога картин и денежных махинаций. В мае 1828 года Д. Доу получает официальный приказ покинуть пределы Русской империи.

После скандального обличения деятельности Д. Доу в России, ОПХ возвращается к вопросу освобождения А. В. Полякова. В фонде ОПХ есть документ, касающийся непосредственно А. В. Полякова, это «Ходатайство Комитета Общества поощрения художников» на имя Николая I о выкупе из крепостной зависимости художника Полякова, подписанное не позднее марта 1828 года. Вероятно, значимость данного события была такова, что двор не мог не отреагировать. В частности, на сторону ОПХ и самого А. В. Полякова встал министр имп. двора Е. И. В. П. М. Волконский. Он, по всей видимости, и продвинул по всем инстанциям, вплоть до подписи Николая I, бумаги об освобождении крепостного художника.

В начале марта 1828 года министр кн. П. М. Волконский сообщил в общество о том, что император Николай I «соизволяет на откуп Полякова вечно на волю» и вместе с тем требует предоставить все доказательства.⁷

Теперь, для официального оформления дела, П. А. Волконский лично отправил П. Я. Корнилову, участвовавшему в то время в турецкой компании, письмо с просьбой об освобождении художника.

Надо признать, что письмо Волконского было равносильно приказу, и, повинуясь «высочайшему повелению», генерал-лейтенант П. Я. Корнилов, должен был выполнить его. Но из ответа П. Я. Корнилова, явствует, что бывший псковский помещик дорожит своим крепостным талантом, подчеркивает, что много затратил средств на его обучение и не называет цену. Однако, 10 июля 1828 года П. Я. Корнилов умер под крепостью Журжа на Дунае от открывшихся при летней жаре ран, не оставивший никаких распоряжений относительно художника. Освобождение А. В. Полякова от крепостной зависимости, несмотря на «высочайшую волю» и выделенные ОПХ на эту цель 2000 рублей, затянулось еще на несколько лет.

Возвращаясь к судьбе А. В. Полякова, можно констатировать, что, оказавшись под опекой ОПХ, мучения А. В. Полякова должны были закончиться, началась новая жизнь полная творческих планов и надежд. ОПХ назначило ему содержание 30 рублей в месяц, в отчете за 1829 год значиться, что оно приняло участие в одном молодом человеке с огромным дарованием, который томился в мастерской иностранца-художника, слишком «облаготельственного» в России. Но он не свободен и это влияет на душевное состояние художника и расшатанное рабским трудом здоровье.

Это время, было, несомненно, самыми светлыми в жизни художника, он много работает, у него появились новые друзья, он получает частные заказы, общается со своими земляками братьями Григорием и Никанором Чернецовыми. К этому периоду относится портрет Г. Г. Чернецова — карандашный рисунок с изображением А. В. Полякова за мольбертом, хранящийся в ГРМ. В 30-х годах XIX в. А. В. Поляков учится в Академии, по существу администрация его там терпит, поскольку он под покровительством ОПХ и делает успехи — на академической выставке 1833 года экспонировались его портреты.

Наступает 1833 год — год выпуска из Академии, но, без «отпускной» от помещика, ему отказывают в присуждении звания «Свободного художника» и выдаче аттестата. Вместо этого, он получает на руки временный билет «постороннего ученика» с правом проживания с Петербурге. Только спустя 5 лет, 13 июня 1833 года, гр. В. В. Мусин-Пушкин-Брюс заменивший председателя Комитета ОПХ П. А. Кикина, в письме к Волконскому возобновил просьбу об освобождении А. В. Полякова. Это связано с тем, что в 1833 году А. В. Поляков заканчивает учебу в Академии, а судьба его не определена.

П. М. Волконский, обязанный выполнить волю государя об освобождении А. В. Полякова, 14 июня 1833 года вновь обращается к семье П. Я. Корнилова, на этот раз к сыну покойного генерала — Петру Петровичу Корнилову, находящемуся со своим полком при Красном селе, о продвижении дела об освобождении художника. Корниловы явно не торопятся освободить Полякова, ведь он приносит доход, около 200 руб. оброка ежегодно, а за 10 лет с 1822 по 1833 год, это выливается в достаточно крупную сумму.

Прошло 5 лет со времени «Е. И. В. благоугодно было повелеть» освободить Полякова, а воля императора оставалась не исполненной. Корниловы понимали, что тянуть уже нельзя, тем более, это обстоятельство могло отразиться на их дальнейшей службе. И если старшему сыну — Павлу Петровичу Корнилову, ведущему хозяйство в Костроме, монаршее неудовольствие ничем особым не грозило, то на судьбе остальных это могло сказаться негативным образом. Фёдор Петрович Корнилов, третий из сыновей генерала, 24-летний юноша только начинал строить свою карьеру, по окончании Царскосельского лицея он начал службу в канцелярии министров, затем служил по министерству финансов в Петербурге. Пётр,

Аркадий и Иван были на военной службе, близнецам к тому времени было по 22 года, поэтому вероятнее всего П. М. Волконский обратился к старшему из братьев 29-летнему Петру.

И только осенью 1833 года переслан был Фёдором Петровичем Корниловым акт об увольнении Полякова. За освобождение художника семье Корниловых в качестве компенсации из царской канцелярии была пожалована табакерка, усыпанная бриллиантами. По получении отпускной Полякова, П. М. Волконский передает этот поистине драгоценный документ графу В. В. Мусину-Пушкину-Брюс в ОПХ с сопроводительным письмом.

В свое время граф В. В. Мусин-Пушкин-Брюс 16 декабря 1833 года направляет этот документ президенту Академии художеств А. Н. Оленину. Документ о присуждении звания А. В. Полякову «свободного художника» был зарегистрирован в журнале совета Академии художеств 16 декабря и подписан А. Н. Олениным.

Документ этот до сих пор хранится в Академии художеств неврученный художнику. Казалось бы, все беды художника позади, он свободен, может заниматься живописью. Однако президент Императорской Академии художеств А. Н. Оленин решил иначе — на аттестате Полякова его рукой выведено: «Не выдавать до приказания и нумера не выставлять. Президент А. Оленин».

Мы мало знаем о последнем периоде жизни и творчества А. В. Полякова. Известно, что к 1834 году им был написан портрет Николая I в рост, хранящийся в Историческом музее в Москве, четыре портрета героев Отечественной войны 1812 года: Багратиона, Платова, Баркляя де Толли, Дибича — выполненные карандашом. Эти дошедшие до нас работы являются слабыми копиями портретов Доу, они свидетельствуют о тяжелом моральном и физическом состоянии художника. Еще раньше, работая в мастерской у Доу, А. В. Поляков не отличался здоровьем, о чем свидетельствуют многочисленные вычеты за дни болезни англичанином из его жалования. Художник в последние два года тяжело болел и бедствовал. В архивном деле есть еще один документ — записка, датированная 16 декабря 1834 года, вероятно, врача, свидетельствующая о крайне тяжелом состоянии здоровья А. В. Полякова, болевшего туберкулезом. Об этом же свидетельствует и его письмо неизвестному адресату, скорее всего графу В. В. Мусину-Пушкину-Брюс, председателю Комитета ОПХ от 3 января 1835 года. Просьба Полякова была удовлетворена на другой же день, 4-го января он получил 50 рублей, вероятно, от председателя комитета, так как в сопроводительном письме есть пометка: «Прошу доставить сегодня же 50 рублей г. Полякову под расписку: письмо же сберечь до первого комитета». Сохранилась и требуемая расписка: «Получил пятьдесят рублей. Александр Поляков».

Но материальная поддержка уже не потребовалась, через три дня, 7 января 1835 года художник умер.

В том же архиве в отдельной папке под названием «О смерти художника Полякова» хранится документ: «По поручению комитета Общества поощрения художников, препровождая при сем в канцелярию импер. Академии художеств билет, выданный оной для свободного жительства в СПбурге постороннему ученику Александру Полякову. Имею честь донести, что означенный Поляков сего генваря 7 числа волею Божею помре, и 9-го тело его погребено на Смоленском кладбище на счет Общества поощрения художников. Бухгалтер Общества Савельев. 17 генваря 1835»⁸.

Аттестат об окончании Академии художеств, которого был удостоен А. В. Поляков «во внимание к известным трудам его», так в руки его и не попал. Он остался в архиве Академии художеств, где и находится до сих пор, но к помете А. Н. Оленина, добавилась еще одна: «Поляков умер 7-го с. генваря 1835-го, а потому аттестат этот хранить при делах. Григорович».⁹ А. В. Поляков был похоронен за счет Общества поощрения художников на Смоленском кладбище Санкт-Петербурга, могила его сохранилась.

Жизнь и творчество А. В. Полякова сложились драматически. Будучи крепостным художником, и по существу, бесправным, он был лишен многих гражданских прав, включая право на академическое образование, затравленный иностранным проходимцем, художник утратил свое индивидуальное лицо, что в конечном итоге привело к психологической невозможности свободно творить.

Примечания

¹ Р ГИА. ф.448, оп.1. д.71.

² Свиньин П. СПургская современная летопись. Отечественные записки. — 1827. — Ч. 32. — С. 142.

³ ГАКО. ф. 626. д. 30.

⁴ Михайловский-Данилевский А. И. Император Александр I и его сподвижники. Военная галерея Зимнего дворца. — СПб., 1846. — Т. 1. — С. 8.

⁵ Столпянский П. Н. Первые патриоты русского искусства — братья Чернецовы. Пг., 1915; Смирнов Г. Братья Чернецовы. — М.-Л., 1949.; Г. и Н. Чернецовы Путешествие по Волге. — М., 1970.

⁶ ЦГИА, ф. 448. оп. 1. д.7 1. л. 1–32.

⁷ ЦГИА, ф. 448. д. 71. 1825–1835 гг. л. 1–32.

⁸ ЦГИА, ф. 448. д. 71. 1825–1835 гг. л. 1–32.

⁹ РГИА. ф. 789. оп. 12.



**УРОКИ Р. Р. БАХА (1859–1933) В КОНТЕКСТЕ ПРЕПОДАВАНИЯ
НА СКУЛЬПТУРНОМ ФАКУЛЬТЕТЕ ИНСТИТУТА
ПРОЛЕТАРСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
(БЫВШЕЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ)
В КОНЦЕ 1920-х – НАЧАЛЕ 1930-х ГГ.**

Уроки Роберта Робертовича (Романа Романовича) Баха, выдающегося скульптора и преподавателя связанных с этим видом искусства дисциплин сформировали несколько поколений профессиональных художников, и в каждом из них есть имена, навсегда вошедшие в историю искусства скульптуры. Успешное начало более чем сорокалетней педагогической деятельности Р. Р. Баха было связано с петербургской Рисовальной школой Императорского Общества поощрения художеств, где в январе 1888 г. появилась вакансия преподавателя в классе лепки. Приняв приглашение занять это место, Р. Р. Бах продолжил семейную традицию: его отец Роберт-Генрих Бах (1819–1903) преподавал в классе лепки в школе Общества поощрения художеств с 1852 г. после завершения обучения на скульптурном отделении Императорской Академии художеств.

Начав преподавать без малого в 30 лет, Р. Р. Бах до конца своих дней не порывает с педагогической деятельностью, сочетая ее с активной творческой работой в области монументальной и станковой скульптуры. Исследователь Л. Л. Сардак приводит свидетельства успехов первых воспитанников Р. Р. Баха в Рисовальной школе ИОПХ, которые были отмечены В. В. Стасовым в «Художественных новостях» от 15 ноября 1889 г. в статье «Выставка двух художественно-промышленных школ»: «В классе орнаментальной скульптуры (под руководством г. Баха) всего даровитее, как и в прошлом году, работы Сергеева (часы во французском стиле, фигурки из воска для игр в шахматы — пешки изображены фигурками русского крестьянина в разных позах и движениях, офицеры — фигурами русских бояр)»¹.

Среди поколения последних его учеников, обучавшихся на скульптурном факультете Института пролетарского изобразительного искусства (бывшей Академии художеств) в Ленинграде в конце 1920-х – начале 1930-х гг., были мои дед и бабушка — Андрей Онуфриевич Бембель (1905–1986) и Ольга Анатольевна Дедок (1906–1974). Уроки Р. Р. Баха получили многие будущие классики советской скульптуры, в том числе те, кто впоследствии уехал в Советскую Белоруссию и участвовал в скульптурном оформлении столицы БССР, а также в становлении высшего художественного образования в республике: кроме Андрея Бембеля и Ольги Дедок, это были Заир Азгур, Владимир Риттер, Валентина Рубаник, Егор Измайлов и другие.

В воспоминаниях некоторых из учеников Р. Р. Бах упоминается с благодарностью, но все же кратко, и сведений о манере преподавания, характере

его уроков совсем немного. Среди других профессоров Р. Р. Баха вспоминает народный художник СССР З. И. Азгур: «1926 год я встретил, будучи уже студентом Академии художеств в Ленинграде, занимаясь у таких профессоров, как Роман Романович Бах, Матвей Генрихович Манизер и Всеволод Всеволодович Лишев. Эти скульпторы-художники в настоящем смысле слова — творцы. Учиться у них было и интересно, и трудно. Трудно, потому что они раскрывали перед студентами, кроме профессиональной стороны, целый мир чувств человека и явлений, который непременно должен стать доступным скульптору»².

Представление о самом старшем из профессоров скульптурного факультета ВХУТЕИНа помогают дополнить воспоминания О. А. Дедок, написанные в 1960-х гг.³ В них запечатлены некоторые личностные черты, которые отчасти отражают драматичный конфликт тех художественных установок и принципов, которым всю свою жизнь учил своих воспитанников Р. Р. Бах, и которые встречались на протяжении этой жизни с противодействием, отрицанием и неприятием со стороны оппонентов академической системы художественного образования.

Акварельный портрет работы В. Е. Савинского (1859–1937), ровесника и коллеги Р. Р. Баха по преподавательской работе в Академии художеств, датированный 1928 годом, показывает Романа Романовича как человека с сильным характером и пронизательным взглядом. Поступившая в 1927 году на скульптурный факультет ВХУТЕИНа Ольга Дедок увидела его именно таким: «Итак, я студентка скульптурного факультета. Все ново для меня. Все кажется «романтичным». А наш профессор Роман Романович Бах — почти семи- или восьмидесятилетний старец, маленький, волочащий ногу (тогда я еще не знала, что это значит), язвительный и очень остроумный. В десятом часу мы издали слышали его шаги: стук палки и шарканье отстающей ноги; наконец появился он сам. Тишина. Роман Романович обходит всех и каждому задает вопрос: "Где Вы учились? У кого?". "В Витебске у Керзина", — отвечают Хома и Бембель. "Хорошо", — говорит Р. Р. — "Сразу видно, работа идет хорошо. "А Вы?" Бедные Лоренцов и Ахунов! Каждый день они должны отвечать: "В Свердловске, у Синайского". "Тьфу! Оно и видно!" — и шествует дальше. — "Вы?". "Нигде", — отвечает Надюша Кучерова. "Это лучше. Лучше нигде, чем у Синайского". Мое положение неплохое: "У Лишева". — "Хорошо, хорошо". И так каждый день»⁴.

Кроме уже упомянутых однокурсников набора 1927 года, Ольга Дедок называет в воспоминаниях и остальных — Ульянова, Баранова, Шкамерду и Счастнева, в духе уравнилельных 1920-х гг. непринужденно называя ровесников только по фамилиям, без имен. Среди более старших однокашников неоднократно говорит о Екатерине Алексеевой, впоследствии Белашовой: «Большую роль для меня сыграло то, что мне дали стипендию. Я смогла больше не брать денег у мамы и сестры и все равно была богаче, чем год назад: 33 рубля — это больше, чем 30, и не надо платить 10 за комнату, об-

щежитие стоит гроши. В такой комнате мне жить еще не приходилось. Третий этаж в бывшем дворце, комната большая, светлая, с балконом на Неву, паркет, лепные потолки, и нас только трое: Надя Кучерова — моя однокурсница, высокая смуглая украинка из Симферополя; Катя Алексеева — гладко причесанная, коротко остриженная по-крестьянски в кружок, с характерным волевым, с горбинкой носом и голубыми маленькими глазами. Она была уже на втором курсе и сразу же стала главной. Третья — я»⁵.

Е. Ф. Алексеева, впоследствии получившая звание народного художника СССР, одна из самых известных выпускниц скульптурного факультета, поступила туда в 1926 году, как раз когда Р. Р. Бах стал профессором этого факультета. К этому моменту Роман Романович пережил несколько крупных разочарований как автор. Одно из них, которое не могло не быть очень болезненным, описывает в своем исследовании Л. Л. Сардак: «В 1924 г. Р. Р. Бах в своем творчестве вновь вернулся к личности А. С. Пушкина. При подготовке к празднованию 125-летнего юбилея со дня рождения А. С. Пушкина биографы поэта напомнили о другом юбилее — сто лет назад, в 1824 г., Александра Пушкина отправили в ссылку в Псковскую губернию. Было принято решение установить в селе Михайловском памятник великому русскому поэту. В объявленном конкурсе на лучший проект скульпторам предлагалось изобразить А. С. Пушкина в возрасте 24–26 лет, в котором он отбывал изгнание. Желательно было включить в композицию памятника няню Пушкина, Арину Родионовну, бывшую с поэтом в эти тяжелые годы.

В декабре 1924 г. в Академии художеств было выставлено 11 проектов памятника А. С. Пушкину в Михайловском. Проекту Р. Р. Баха, самого маститого участника конкурса, жюри присудило вторую премию. По замыслу автора скульптура сидящего поэта была установлена на постаменте, в нише которого находился барельеф с изображением Александра Пушкина, читающего стихи Арине Родионовне. В статье, посвященной итогам конкурса, журнал «Жизнь искусства» отметил, что представленные проекты не отражают современной революционной эпохи и не заслуживают воплощения в бронзе»⁶.

Кроме того, еще в 1922 г. Роман Романович простился с лучшими друзьями и единомышленниками в искусстве: в залах бывшей Академии художеств при его деятельном участии были организованы две посмертные выставки ведущих скульпторов его поколения — Г. Р. Залемана (1859–1919) и В. А. Беклемишева (1861–1920). К тому моменту, когда в бывшую Академию художеств пришло «племя молодое, незнакомое», Р. Р. Бах был не сломленным, но уставшим и разочарованным человеком, не всегда находившим с незнакомым «племенем» общий язык.

По свидетельству О. А. Дедок, с первых лет обучения Е. Ф. Алексеева добровольно выступала в роли педагога-помощника, помогая более младшим студентам понять своих профессоров, что, видимо, не для всех было легко: «Р. Р. [Бах] указывал на недостатки, которые бросались ему в глаза, но не мог

учить нас какой-либо последовательности в работе. Я руководствовалась принципами, внушенными мне Лишевым, смотрела, как работают старшие курсы, училась у товарищей. Катя Алексеева регулярно приходила корректировать меня и Надюшу Кучерову. Но по рельефу проф. Симонов повел нас строго научно, он за четыре года научил нас владеть принципами рельефа. Богом в Академии был Матвеев. Старшие курсы только его и признавали. У нас он вел композицию. Очень спорным было его руководство. Он был лишен рационального начала. Ни один принцип не был им сформулирован. Объяснить он ничего не мог. Жест. Два-три отрывистых слова. «Вы поняли?». Его понимали старшие. И поясняли нам. Мы прислушивались. И уже на первом курсе у нас появились оппозиционеры»⁷.

В противоречивый период 1920-х гг., когда новая концепция высшего художественного образования лишь в немногих учебных заведениях была относительно последовательной и самоопределившейся (примером могут служить ВХУТЕМАС в Москве или школа УНОВИС в Витебске), для большинства студентов бывшей Академии художеств многое в обучении все же оставалось непонятным: «Хотя девизом нашего обучения была "организация формы изнутри", отнюдь не все ее воспринимали. Еще в первый год обучения один из подающих надежду студентов — Заир Азгур — говорил мне, что никак не мог понять, что за этим стоит. Но он и не стремился к этому. Интуитивно схватывая объем и форму, он все свое внимание и любовь отдавал отделке поверхности. Прорабатывая глину, он заглаживал и полировал свои бюсты, добиваясь фактуры гладкой и блестящей. Он так и не ужил в Академии. Несмотря на успехи и признание, он ушел со второго курса и увлек за собой не менее одаренного Володю Риттера. Ходили легенды, якобы они бродяжничали, пытались перейти границу, даже были обстреляны. Но так или иначе, Володя вернулся, потеряв два года, а Заир, так и не найдя себе школы по вкусу, работал и рос самостоятельно»⁸, — так описывает О. А. Дедок поиски собственного пути в искусстве у своих однокашников.

В институте в конце 1920-х гг. все еще преподавали ученики П. П. Чистякова, в том числе одни из лучших — Р. Р. Бах и В. Е. Савинский (вел рисунок), но в целом академическая система переживала кризис, кульминацией которого стало разорение музея слепков античной скульптуры при ректоре Маслове. Среди других профессоров факультета (В. В. Лишев (1877–1960), А. Т. Матвеев (1878–1960), В. Л. Симонов (1879–1960), М. А. Керзин (1883–1979), М. Г. Манизер (1891–1966)), Р. Р. Бах был самым старшим не только по возрасту. Он «принадлежал к плеяде скульпторов, которых в русском искусстве определяют как поздних академистов (В. А. Беклемишев, Г. Р. Залеман, И. Я. Гинцбург, Амундус Адамсон, М. Л. Диллон и др.)»⁹. Просто фактом своего присутствия Р. Р. Бах стал живым связующим звеном между далеко отстоявшими друг от друга эпохами и их художественными поисками, и эта позиция стала для него нелегким испытанием.

К началу 1930-х гг. Р. Р. Бах был уже вне фокуса общественного внимания, обращенного к строительству нового мира, его творческая и личная истории были на исходе. Статуя «Гений искусства», установленная над левой частью здания Императорского общества поощрения художеств в Петербурге, за которую он был удостоен в 1891 г. звания академика, перестала быть частью силуэта города. Мир, в котором сформировался и жил художник, казалось, перестал существовать. Скульптор Р. Р. Бах лишь на три года пережил Всероссийское общество поощрения художеств (с 1917 г так называлось бывшее Императорское ОПХ), которое было закрыто в 1930 г. По ряду причин многообразная творческая и педагогическая деятельность Р. Р. Баха долгое время мало интересовала исследователей искусства.

Поэтому тем более важным представляется обозначить ту роль, которую Р. Р. Бах наряду со своими младшими коллегами сыграл в формировании молодых советских художников, работавших потом в монументальной и станковой скульптуре на пространствах всего СССР, передавая дальше традиции не только творчества, но и преподавания, и профессионального общения.

Генезис многих ярких явлений в скульптуре советского времени ведет через таких мастеров как Р. Р. Бах к процессам, имевшим место в художественной среде во второй половине XIX – начале XX века, когда благодаря инициативе, таланту и организационным способностям М. О. Микешина, образовалась своеобразная школа скульпторов-монументалистов, осуществлявших в 70–90-х годах XIX века проекты самого Микешина и наряду с этим самостоятельные монументы. Это были А. М. Опекушин, М. А. Чижов, Залеман-отец и И. Н. Шредер; позднее — уже после смерти М. О. Микешина работали С. М. Волнухин, В. А. Беклемишев, Р. Р. Бах и В. О. Шервуд старший»¹⁰. Принципы взаимоотношения ландшафта, архитектуры и монументальной скульптуры, использованные в лучших памятниках советского времени, можно обнаружить в лучших образцах творчества тех, кто обучал первых студентов ВХУТЕИНа, среди которых был и Роман Романович Бах.

Примечания

¹ Сардак Л. Л. Скульптор Роберт Робертович Бах. // Немцы в Санкт-Петербурге. — Вып. 4. — СПб., 2008. — С. 251.

² Азгур З. И. То, что помнится. — Минск, 1977.

³ Бембель-Дедок О. А. Воспоминания. — Минск, 2006.

⁴ Там же, с. 64.

⁵ Бембель-Дедок О. А. Воспоминания. — Минск, 2006. — С. 61.

⁶ Сардак Л. Л. Скульптор Роберт Робертович Бах. // Немцы в Санкт-Петербурге. — Вып. 4. — СПб., 2008. — С. 260.

⁷ Бембель-Дедок О. А. Воспоминания. — Минск, 2006. — С. 64.

⁸ Бембель-Дедок О. А. Воспоминания. — Минск, 2006. — С. 79–80.

⁹ Сардак Л. Л. Скульптор Роберт Робертович Бах. // Немцы в Санкт-Петербурге. — Вып. 4. — СПб., 2008. — С. 250.

¹⁰ Ермонская В. В. Матвей Генрихович Манизер. — М., 1961. — С. 11.

Источники

1. Азгур З. И. То, что помнится. — Минск, 1977.
2. Бембель-Дедок О. А. Воспоминания. — Минск, 2006.
3. Ермонская В. В.. Матвей Генрихович Манизер. — М., 1961.
4. Сардак Л. Л. Скульптор Роберт Робертович Бах // Немцы в Санкт-Петербурге. — Вып. 4. — СПб., 2008. — С. 245–262.



О РОЛИ МЕЦЕНАТА МИХАИЛА КОННОВА В СОХРАНЕНИИ И РАЗВИТИИ КУЛЬТУРЫ ОРЕНБУРЖЬЯ: АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Современная культура Оренбургского края неразрывно связана с именем художника и мецената Михаила Федоровича Коннова, генерального директора компании ООО «Недра-К» и президента благотворительного фонда «Регионразвитие», сделавшего немало для сохранения историко-культурного наследия региона, восстановления храмовых сооружений и установления знаковых памятников, спонсировавшего целый ряд художественных проектов и открывшего свою галерею искусств «На Пушкинской», а его издательская деятельность способствовала популяризации произведений оренбургских художников, писателей и журналистов.

О роли художественных ценностей в формировании личности он знает не на словах, а испытал это на своем личном примере. Интерес к искусству у него был с детства. Выросший в многодетной семье в станичном поселке Бёрды на окраине Оренбурга, он с семи лет посещал изостудию при Оренбургском отделении Союза художников России, которой руководил выпускник Петроградской Академии художеств (1923) Александр Фёдорович Степанов. Именно ему учитель поручил встречать в 1962 году приглашенных в Оренбург выпускников Суриковского института Николая Павловича Ерышева и Рудольфа Анатольевича Яблокова, сыгравших важную роль в обновлении местного коллектива художников. Через три года один возглавит правление Оренбургского отделения Союза художников России, а второй — возьмет на себя руководство Художественным фондом.

По окончании школы Михаил мечтал стать либо космонавтом, как курсант первой в стране школы космонавтов, открытой при Оренбургском высшем военном авиационном училище летчиков, либо, как выпускник изостудии, художником. Но по ряду сложившихся обстоятельств связал свою жизнь со строительством.

За короткое время молодой специалист, инженер-строитель, сделал карьеру от прораба до начальника строительного управления, оказавшись в центре строительного бума в Оренбурге, связанного с открытием месторождения газа, возведением Газзавода и стремительным ростом населения города, которое надо было обеспечить в первую очередь жильем, а также социально важными объектами. При его непосредственном участии шло массовое строительство, возведение новых микрорайонов и крупных жилых массивов. Но он никогда не забывал об уроках в изостудии и стремился избежать безликости городского пространства, украсив его произведениями монументального искусства. Так, по его инициативе на зданиях торгового комплекса «Радуга» и дома культуры и спорта «Дружба» (ныне — ДКиС

«Газовик») появятся мозаичные панно «Радуга» (1982) и «Муза» (1983), выполненные заслуженным художником России Рашидом Якуповичем Асаевым¹ и ставшие ценностной доминантой целого микрорайона.

На фоне скучной застройки типовыми многоэтажными домами яркое панно «Радуга» стало самым значимым культурным явлением в средовом пространстве нового микрорайона². К сожалению, на сегодня уже нет возможности целно воспринимать это произведение монументального искусства, новые хозяева торгового центра перекрыли панно в нескольких местах рекламными стяжками. А вот вторую мозаику «Музы» удалось отстоять, и, как показало время, она прекрасно вписалась в серьезно отреставрированное здание ДКиС «Газовик», став его неотъемлемой частью и своеобразной изюминкой³.

Перейдя на государственную службу, М. Ф. Коннов продолжит заниматься строительством, а в 1990-е годы уже как заместитель главы администрации области будет отвечать за управление государственным имуществом и природными ресурсами, поможет обратившимся к нему художникам сохранить Дом Союза художников и Центральный выставочный зал. Первый объект, построенный в «оттепельный период», обретет статус памятника архитектуры, второй — войдет в состав областного музея изобразительных искусств.

Особое внимание он, как профессиональный строитель, будет уделять историко-культурному наследию, сохранению и использования одной из главных культурных ценностей города — памятников архитектуры. Благодаря ему начнется реставрация и реконструкция Гостиного двора, памятника архитектуры XVIII–XIX веков. Этот торговый комплекс (архитектор И.-В. Мюллер) был построен еще при первом губернаторе И. И. Неплюеве, поскольку Оренбург, основанный в XVIII веке, имел два главных функциональных назначения: служить оплотом крепостной пограничной линии и быть центром торгового и политического общения с народами Центральной Азии. В одноэтажном сооружении изначально располагалось 150 лавок оренбургских купцов, а во дворе находилась таможня. Во второй половине XIX века набиравшее силу купечество проведет реставрацию здания, сделав его двухэтажным и значительно увеличив по размерам. В советское время здесь долгое время располагалась шелкоткацкая фабрика, эвакуированная в годы Великой Отечественной войны из Москвы, которая прекратит свое существование в годы перестройки⁴.

Благодаря М. Ф. Коннову, Гостиный двор переживет свое возрождение как торговый центр после того, как будет проведена серьезная реставрация сооружения и реконструкция двух несохранившихся корпусов, а в здании таможни, сохранившейся постройки XVIII века, после серьезной и кропотливой реставрации расположится ресторан «Ностальгия».

Закончив государственную службу заместителем председателя правительства — министром природных ресурсов, земельных и имуществен-

ных отношений Оренбургской области, М. Ф. Коннов займется бизнесом, возглавив собственную компанию, и сразу же создаст благотворительный фонд «Регионразвитие», полагая, что это его обязанность оказывать финансовую помощь религиозным, образовательным, медицинским, ветеранским, спортивным, культурным и различным общественным учреждениям.

В родном поселке Бёрды он восстановит церковь Казанской иконы Божией Матери, взорванную в 1965 году у него на глазах, и вместе с молодыми художниками распишет ее⁵. Не побоится подняться на леса, чтобы написать маслом икону Казанской Божией Матери на главной арке храма. За восстановление храма патриарх Кирилл наградит его орденом Русской православной церкви Серафима Саровского III степени.

При финансовой поддержке фонда «Регионразвитие» в районном центре Новосергиевка Оренбургской области будет построен храм Сергия Радонежского (2010), а в поселке Весенний Оренбургского района на территории храмового комплекса Александро-Невской Обители милосердия появится водосвятная часовня Святого Пантелеймона-исцелителя, в которой он сам выполнит роспись Святого Пантелеймона (2013).

По инициативе М. Ф. Коннова и на средства его благотворительного фонда в городе установят несколько исторически значимых памятников: мемориальный комплекс «Освобождение от воинского постоя в 1822 году» (2013), колоннаду и бюст основателю Оренбурга, первому губернатору Оренбургского края И. И. Неплюеву (2013) и монумент «Оренбуржцам — героям Первой мировой войны» (2014).

В приграничном городе-крепости Оренбург горожане обязаны были предоставлять свои дома в случае необходимости под расположение воинских частей. Это привело к тому, что они не были заинтересованы в строительстве новых домов, ведь их жильё в любой момент могли изъять для военных нужд. Указ императора Александра I, освобождавший Оренбург от воинского постоя в 1822 году, сыграл важную роль в архитектурном развитии города. В честь этого знаменательного события была установлена стела рядом с Городской думой на Александровской площади. Позже ее перенесли на Набережную Урала, где она простояла до середины XX века, пока не была снесена, чтобы освободить место для памятника Валерию Чкалову (скульптор И. А. Менделевич, архитектор В. С. Андреев), который никогда не был в Оренбурге, но это не помешало переименовать город в честь выдающегося летчика (в 1957 году городу вернут исконное название).

К 270-летию Оренбурга на Набережной Урала рядом с восстановленной Введенской церковью по сохранившимся чертежам и старым фотографиям установили копию разрушенного памятника «Освобождение Оренбурга от воинского постоя в 1822 году». Причем теперь это был уже мемориальный комплекс, включающий, кроме стелы, бронзовые плиты с изображением плана Оренбурга, документом о «Привилегии городу Оренбургу» императрицы Анны Иоанновны, указом о заложении города, изображением и био-

графией императора Александра I и военного губернатора Оренбургского края П. К. Эссена.

Бюст основателю Оренбурга, первому губернатору Оренбургского края И. И. Неплюеву (скульптор Н. Г. Петина, архитекторы П. Г. Кантаев и А. А. Янкин) был установлен еще в 1994 году, но благодаря реконструкции 2013 года, которая финансировалась фондом «Регионразвитие», скульптура с постаментом обрела монументальный и ансамблевый вид на фоне колоннады с надписью: «Основателю города, первому губернатору Оренбургского края — благодарные потомки».

И. И. Неплюев — ученик и последователь Петра I, основавший Оренбург и правивший краем 16 лет, внес значительный вклад в градостроительную структуру города-крепости и возведение первых построек. Узнав, что найдено его место захоронения, М. Ф. Коннов в 2014 году отправился вместе оренбургскими историками в экспедицию в деревню Поддубье Ленинградской области, бывшее поместье И. И. Неплюева. Студенты-историки и аспиранты Оренбургского государственного педагогического университета под руководством К. Ш. Ахтямова, декана исторического факультета, работали с археологами музея антропологии и этнографии им. Петра Великого Российской академии наук Санкт-Петербурга (Кунсткамера) на месте разрушенной церкви Иоанна Предтечи, где был похоронен И. И. Неплюев. Позже на этом месте установили памятный крест. Проведение экспедиции, реставрационные работы и благоустройство места захоронения основателя Оренбурга осуществлялись при финансовой помощи фонда М. Ф. Коннова.

К столетию Первой мировой войны в Оренбурге открыли памятник «Оренбуржцам — героям Первой мировой войны». От Оренбургской губернии на фронт ушли более 160 тысяч человек, среди них 30 тысяч казаков. Шестиметровый гранитный монумент с мозаичным изображением Георгия Победоносца и венчающим памятник двуглавым орлом установили в сквере Владыки Леонтия на территории бывшего Форштадта, где когда-то проживали оренбургские казаки.

О том, что надо чтить не только далекое прошлое своей страны и родного города, но и настоящее, наполненное героическими событиями, свидетельствует впервые в нашей стране установленный в Оренбурге (1989) монумент воинам-интернационалистам, погибшим при исполнении воинского долга в Афганистане и в других странах (скульптор Н. Г. Петина, архитектор А. А. Янкин). Позже добавят мемориальную доску с именами погибших на Северном Кавказе. В 2018 году при финансировании фонда «Регионразвитие» произведена реконструкция всего мемориального комплекса и установлена плита с фамилиями военнослужащих, погибших в Сирии.

Надо сказать, что во всех случаях, когда М. Ф. Коннов брался возведение нового памятника или реконструкцию старого, он как профессиональный строитель решал ансамблевые, градостроительные задачи, организовывая средовое пространство города.

Издательский проект М. Ф. Коннова — еще одно направление его меценатской деятельности, благодаря которой вышли в свет 22 книги, в том числе: альбом живописи и графики заслуженного художника О. В. Окуневой, монография «Государственные Свободные художественные мастерские в г. Оренбурге (1919–1922)» доктора искусствоведения И. В. Смекалова, книги «Портреты с натуры» и «Имя с афиши» об оренбургских художниках и актерах журналиста Н. П. Веркашанцевой, альбом «Возрождение храма» об истории Казанской церкви в Бёрдах, поэтические сборники стихов оренбургских поэтов, исторические книги: «Оренбург всем азиатским странам и землям <...> ключ и врата» и «Неплюевские чтения».

Особые дружеские отношения всегда связывали М. Ф. Коннова с художниками, и когда он работал в администрации и правительстве области, и когда стал предпринимателем. Он покровительствовал живописцам, коллекционировал их произведения, помогал решать вопросы с мастерскими, организацией выставок, изданием альбомов. Целый ряд проектов заслуженного художника России Ю. А. Рысухина стал возможен благодаря меценату, а это и творческая поездка живописца в Венецию, и проведение выставок в Государственном Русском музее (Санкт-Петербург), Центральном Доме художника (Москва), выставочных залах Государственного музея А. С. Пушкина (Москва). При поддержке фонда «Регионразвитие» был издан красочный альбом художника⁶, в подготовке которого приняли участие сотрудники Государственного Русского музея.

В 2016 году бизнесмен М. Ф. Коннов открыл в своем офисном здании галерею искусств «На Пушкинской». Это тоже меценатский проект, главная цель которого — культурно-просветительская деятельность, направленная на развитие современного искусства и культуры в регионе, организацию художественных выставок, безвозмездное воплощение выставочных проектов оренбургских художников, приобретение картин для коллекции галереи, а также знакомство оренбуржцев с работами старых мастеров из собрания галереи⁷. Через год было подписано трехстороннее соглашение о сотрудничестве галереи искусств с Министерством культуры и внешних связей Оренбургской области и Оренбургским областным музеем изобразительных искусств, которое позволило проводить совместные культурные мероприятия города и области, более полно представлять творчество местных художников с показом работ из коллекций музея и галереи.

Особо запомнились оренбуржцам две выставки в галерее искусств «На Пушкинской», ставшие значительным событием в культурной жизни региона: «Мастера I» и «Мастера II», позволившие познакомиться с живописью, скульптурой, декоративно-прикладным искусством Западной Европы и России XVIII–XX веков из собрания галереи. А уникальный проект «Дворцовый формат» представил «Женский портрет (Портрет императрицы Марии Федоровны)» Г. М. Манизера, приобретенный галереей у наследников художника в Германии, и живописные полотна художников ее эпохи.

Сам М. Ф. Коннов, неоднократно участвовавший в выставках оренбургских художников, впервые в галерее искусств «На Пушкинской» представил две свои картины: «Портрет первой учительницы Е. И. Глотовой к ее столетнему юбилею» и «Портрет председателя Законодательного Собрания Оренбургской области В. Н. Григорьева», удивительно точно передав характер людей, оставивший заметный след в его жизни, и показав сильные стороны своего живописного дарования.

Галерея искусств «На Пушкинской» за короткое время стала ценностным феноменом Оренбуржья, обрела статус культурного центра, серьезно относящегося к своей выставочной, информационной, образовательной и просветительской миссии. Здесь прошло около 40 выставок и более 20 встреч художников со зрителями, собран большой фото- и видеоматериал о творчестве экспонируемых художников, собрание галереи пополнилось картинами оренбургских мастеров. Но самое главное — удалось, благодаря демонстрации истинных культурных ценностей, сформировать особую художественную среду и подготовить зрителя, готового к восприятию современного искусства⁸.

Таким образом, можно говорить, что вклад бизнесмена, художника, коллекционера и мецената Михаила Федоровича Коннова в сохранение и развитие культуры и искусства Оренбуржья действительно неоценим. За меценатскую деятельность он был награжден губернаторской премией «Оренбургская лира», в 2018 году признан «Человеком года» в муниципальном конкурсе (номинация «Общественное признание»), в 2019 — удостоен звания «Почетный меценат г. Оренбурга».

Примечания

¹ Асаев Рашид. Живопись: монументальная, станковая, декоративная: альбом. — Екатеринбург: ИПП «Уральский рабочий», 2014. — С. 7

² Кобер О. И. Монументальное искусство в культурном городском пространстве: на примере Оренбурга // Актуальные проблемы монументального искусства: сб. науч. тр. / под ред. Д. О. Антипиной. — СПб.: ФГБОУВО, 2019. — С. 281.

³ Там же. — С. 281.

⁴ Смирнов С. Е. 50 жемчужин Оренбурга. — Оренбург: Оренбургское книжное из-во, 2019. — С. 96–101.

⁵ Веркашанцева Н. П. Портреты с натуры. — Оренбург: М. Ф. Коннов, 2015. — С. 145.

⁶ Рысухин Юрий: альбом. — СПб.: Palace Editions, 2013. — 144 с.

⁷ Кобер О. И. Меценатство и коллекционирование в провинции: на примере галереи искусств М. Ф. Коннова в Оренбурге // Искусство Евразии. — 2021. — № 2 (21). — С. 82.

⁸ Там же. — С. 82.



РОЛЬ ТВОРЧЕСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ «СОЮЗ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ» В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ РОССИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

Творческое общество «Союз русских художников», существовавшее с 1903-го по 1923-й год, представляло собой объединение ведущих мастеров отечественного изобразительного искусства конца XIX – начала XX столетий. Возникновение новой художественной организации было обусловлено общей идейной направленностью периода рубежа веков, получившего название эпохи Серебряного века.

Изобразительное искусство данного периода обращалось к воображению зрителя, которому предоставлялась возможность преобразовать собственные впечатления от увиденного творческого произведения в «особый мир, напоминающий о глубокой разобщенности человеческого сознания с реальным смыслом бытия»¹. Кроме того, эпоха Серебряного века характеризовалась стремлением мастеров отобразить в произведениях искусства личностное восприятие окружающего мира, которое воплощалось в работах благодаря применению обновленного художественного языка, основанного на творческих методах и живописных приемах современных течений западноевропейского искусства. Поиск иной выразительности, сконцентрированной на передаче индивидуального мироощущения, подталкивает молодых художников к использованию изобразительных средств символизма, модерна и импрессионизма, активно проявившихся в русском искусстве последней четверти XIX века.

Необходимо отметить, что в период рубежа веков одно из главенствующих мест в русской культуре занимало объединение Товарищества передвижных художественных выставок, выбравшего в качестве своей мировоззренческой программы реалистическое искусство. В связи с этим новые творческие веяния молодых художников были враждебно восприняты со стороны старшего круга Передвижников, уже получивших общественное признание и стремившихся сохранить общую идейную направленность своего объединения. Подобное намерение стало причиной для отказов как вступления молодых художников в члены Товарищества, так и экспонирования их творческих работ на выставках Передвижников².

Постепенный отход от мировоззренческой системы реализма, внутренние разногласия между двумя поколениями, а также поиск новых творческих путей стали своеобразным стимулом для молодых художников к объединению в различные кружки и общества, примером одного из которых стал «Союз русских художников». Данное художественное общество, возникшее благодаря коалиции мастеров «Мира искусства» и двух выставок «36 художников», ставило своей целью содействие в распространении произведений

отечественного искусства, заключавшееся не только в его популяризации, но и в облегчении процесса продажи творческих произведений членов своего объединения³.

Учредителями «Союза русских художников» стали такие мастера, как: М. Х. Аладжалов, А. Е. Архипов, А. М. Васнецов, М. А. Врубель, Н. В. Досекин, С. И. Иванов, Н. А. Клодт, С. А. Коровин, М. А. Мамонтов, М. В. Нестеров, И. С. Остроухов, Л. О. Пастернак, К. К. Первухин, В. В. Переплетчиков, А. С. Степанов, А. А. Рылов и П. Е. Щербов⁴, а первыми членами нового объединения были избраны Л. С. Бакст, А. Н. Бенуа, В. Э. Борисов-Мусатов, И. Э. Браз, С. А. Виноградов, А. Я. Головин, А. С. Голубкина, И. Э. Грабарь, Н. В. Досекин, М. А. Дурнов, С. П. Дягилев, К. А. Коровин, Е. Е. Лансере, С. В. Малютин, Ф. А. Малявин, А. Л. Обер, А. П. Остроумова, В. Е. Пурвит, Н. К. Рерих, Э. Э. Рушиц, В. А. Серов, К. А. Сомов, Н. А. Тархов, П. П. Трубецкой, Я. Ф. Ционглинский и К. Ф. Юон⁵.

Деятельность «Союза русских художников» регулировалась специально созданным документом, называемым Уставом, одним из главных пунктов которого являлось право в течение десяти лет принимать самостоятельное решение касательно выбора художественных произведений для экспонирования на выставках общества⁶. Так, отсутствие предварительного отбора жюри не только давало творческую свободу участникам выставок «Союза», но и стало одним из главных факторов разнообразия и вариативности его экспозиций.

В течение своей двадцатилетней истории «Союз русских художников» организовал тридцать две городские выставки, большая часть из которых проводились в Москве и Петербурге (Петроград с 1914-го года). Однако творческое объединение дважды предпринимало попытку расширить географию своей выставочной деятельности, создав в 1910-м году экспозицию в Киеве и в 1914-м году выставку в Казани. Отличительной чертой выставок «Союза» стало представление широкой публике не только художественных произведений живописи и графики, но и скульптуры, театрально-декорационных и декоративно-прикладных произведений искусства. Подобное многообразие видов искусства было связано с участием в выставках художественного общества как мастеров Москвы, так и Петербурга, объединение которых под эгидой «Союза русских художников» стало своеобразным компромиссом между двумя культурными центрами страны⁷.

Первые экспозиции художественного объединения произвели положительное впечатление на публику, ежегодно представляя ей последние достижения в области современного изобразительного искусства. Так, в первом номере журнала «Весы» от 1904-го года появляется следующая заметка: «В Москве в декабре открылось сразу пять художественных выставок. Среди них единственно замечательная, бесспорно, выставка "Союза русских художников", где участвуют такие художники, как Л. Бакст, Александр Бенуа, Н. Досекин, М. Дурнов, К. Коровин, Е. Лансере, Ф. Малявин,

И. Остроухов, Н. Рерих, К. Сомов — т. е. все, что есть сейчас в русском искусстве талантливое и сильного»⁸.

Однако, несмотря на видимую гармоничность ситуации, выставки «Союза» также были ознаменованы первыми разногласиями между московскими и петербургскими художниками, результатом которых стал раскол творческого общества в 1910-м году. Конфликтные ситуации в основном были вызваны различными мировоззренческими характерами, связанными с традициями школы Петербурга и Московского Училища живописи, ваяния и зодчества. В связи с этим в 1910-м году из членов «Союза русских художников» выходят А. Н. Бенуа, И. Я. Билибин, О. Э. Браз, М. В. Добужинский, Б. М. Кустодиев, А. П. Остроумова-Лебедева, Н. К. Рерих, К. А. Сомов, Я. Ф. Ционглинский, С. П. Яремич, а позже Н. Н. Сапунов и И. Э. Грабарь⁹.

Тем не менее выставки «Союза русских художников» не теряют свою популярность и лишь наоборот получают еще большее признание публики, отмечавшей целостность и общую тематическую направленность экспозиций объединения. Кроме того, выставки творческой организации приобрели единство благодаря общим живописным приемам, создававших вид сложившейся художественной системы¹⁰. В данный период времени «Союз» становится одним из ведущих художественных обществ, выставки которого являлись значимым событием в культурной жизни России. Так многие коллекционеры (И. С. Остроухов, И. Е. Цветков, И. А. и М. А. Морозовы, С. И. Щукин, М. П. Рябушинский, В. О. Гиршман, Е. П. Носова, И. И. Трояновский и С. С. Боткин) стремились приобрести работы членов творческого объединения еще до их экспонирования на выставке, а факт продажи произведения искусства отмечался прикрепленной рядом надписью «приобретено» или «собственность такого-то», что заостряло на работе особое внимание зрителей¹¹.

С течением времени «Союз русских художников» сформировался в цельное объединение, обладавшее единым мировоззренческим характером. Однако, начиная с 1911-го года, творческое общество постепенно стало характеризоваться замкнутостью и консервативностью, обусловленных стремлением сохранить внутреннюю идентичность. Так на выставках «Союза» постепенно сокращалось количество молодых художников, которые своими произведениями могли представлять новые тенденции искусства 1910-х годов. Отдавая предпочтение творческим работам своих членов, художественное общество потеряло актуальность и часто подвергалось сравнению с Товариществом передвижных художественных выставок. Неизменность и общий характер экспозиций, не отвечавших исторической жизни страны, ее революционным и военным событиям, привели к необратимой потере интереса у широкой зрительской аудитории к выставкам «Союза русских художников». Упадок объединения был обусловлен не только снижением посещаемости художественных выставок, но и активной общественной деятельностью многих членов «Союза», препятствовавшей регулярной экспозиционной практике.

Именно вследствие данных причин общество «Союз русских художников» прекратило свою деятельность, организовав свою последнюю «Весеннюю выставку» в 1923-м году.

Необходимо отметить, что в периоды своего формирования и расцвета творческая деятельность «Союза русских художников» характеризовалась как разнообразием видов экспонируемых произведений искусства, так и их жанровыми и стилистическими вариациями. В связи с неравномерным и непоследовательным развитием русского изобразительного искусства конца XIX – начала XX веков, творческие работы членов «Союза» отличаются использованием приемов и методов различных художественных течений рубежа веков. Так на выставках объединения были представлены произведения, обладающие чертами символизма («Призраки» В. Э. Борисова-Мусатова; «Голубой фонтан» П. В. Кузнецова; «Античный ужас» Л. С. Бакста), модерна («Наль и Дамайнти» В. Д. Милиоти; «Автопортрет с женой и дочерью» Ф. А. Малявина»), импрессионизма («Сказка инея и восходящего солнца» И. Э. Грабаря; «Карнавал в Париже» Н. А. Тархова; «Париж. Сена» Н. В. Досекина) и реализма («Чаепитие» А. П. Рябушкина»; «Троицкая лавра зимой» К. Ф. Юона; «Весна» С. А. Виноградова).

Жанровое разнообразие экспозиций «Союза русских художников» состояло из исторических и бытовых изображений, а также пейзажей, портретов, натюрмортов и интерьеров. Особое значение на выставках творческого объединения приобретает пейзаж, который претерпевает сильные видоизменения в других жанрах. Например, в жанровой картине пейзажное изображение перестает дополнять сюжет и начинает играть ведущую роль, передавая мироощущение художника зрителю. Кроме того, в работах мастеров «Союза» появляется так называемый одушевленный пейзаж, в котором изображенный вид, люди, постройки и предметы становятся неотделимой частью окружающей действительности. Введение жанровых сцен в пейзажные произведения позволяло художникам показать гармоничную взаимосвязь человека и природы, которую можно увидеть в работах К. Ф. Юона («Синий день. Ростов Великий», «Мартовское солнце»), Н. Н. Сапунова («Карусель»), Б. М. Кустодиева («Ярмарка», «Праздник в деревне») и других. Подобную тенденцию соединения пейзажа и человека можно увидеть и в портретных произведениях, примерами которых являются картины М. В. Добужинского («Человек в очках»), И. И. Бродского («Автопортрет с дочерью») и других.

Таким образом, творческое общество «Союз русских художников» обладало особым значением в отечественной культуре начала XX века. В течение своей двадцатилетней деятельности данное объединение регулярно показывало зрительской аудитории художественные произведения ведущих мастеров, экспонировавших на выставках «Союза» работы различных видов искусства. Разнообразие экспозиций общества также было обусловлено представлением работ множества жанров, которые были выполнены с помощью методов и приемов ряда художественных направле-

ний периода конца XIX – начала XX столетий. Благодаря вышеуказанным факторам «Союз русских художников» занимал важную роль в изобразительном искусстве России начала XX века, заключающуюся в популяризации творчества мастеров объединения и представлении посетителям своих выставок многих современных художественных тенденций.

Примечания

¹ Стернин Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. Исследования и очерки / Г. Ю. Стернин. — М.: Советский художник, 1984. — С. 268.

² Лапшин В. П. Союз русских художников. — Л.: Художник РСФСР, 1974. — С. 5.

³ Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 822. Оп. 1. Ед. хр. 1492. Л. 1. Устав «Союза Русских художников» в Москве. 1904.

⁴ Лапшин В. П. Союз русских художников. — Л.: Художник РСФСР, 1974. — С. 39.

⁵ Лапшин В. П. Союз русских художников. — Л.: Художник РСФСР, 1974. — С. 41.

⁶ Лапшин В. П. Союз русских художников. — Л.: Художник РСФСР, 1974. — С. 133.

⁷ Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 1900-1910-х годов / Г. Ю. Стернин. — М.: Искусство, 1988. — С. 154.

⁸ Цит. по: Мастера Союза русских художников: К 100-летию объединения: Живопись и графика из собр. ГМИИ им. А. С. Пушкина и част. коллекций Москвы / Гос. музей изобраз. искусств им. А. С. Пушкина. Отд. лич. коллекций, Клуб коллекционеров изобраз. искусств; [В. П. Лапшин и др.]. — М.: Художник и книга, 2003. — С. 42–43.

⁹ Лапшин В. П. Союз русских художников. — Л.: Художник РСФСР, 1974. — С. 83.

¹⁰ Лапшин В. П. Союз русских художников. — Л.: Художник РСФСР, 1974. — С. 109.

¹¹ Лобанов В. М. Кануны: Из художественной жизни Москвы в предреволюционные годы. — М.: Советский художник, 1968. — С. 56.



ИНТЕГРАТИВНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ АКАДЕМИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ УЧИТЕЛЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В КИТАЕ, РОССИИ И СТРАНАХ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ

Одной из важнейших задач создания единого образовательного пространства в современном мире является интеграция лучших традиций в этой сфере Китая, России и Западной Европы. Президент РФ В. В. Путин заявил на одном из заседаний Петербургского международного экономического форума 17 июня 2016 г. о том, что целью государственной политики является превращение России в главный центр интеграционной активности и экономического притяжения на территории Евразии [1. с. 20]. Данные процессы, связанные с глобализацией, влияют на усиление интеграции образовательных систем и, в частности, на уровне национальных художественных школ. В области высшего художественного образования особую роль и в странах Востока, и на Западе играют академии художеств. Они представляют собой творческие объединения профессиональных художников и одновременно учреждения, которые осуществляют подготовку кадров в области изобразительного искусства и архитектуры, а также обеспечивают данный процесс в научно-методическом плане и являются высшими творческо-научными организациями.

При разговоре об академическом образовании неизменно возникает ассоциация с такими понятиями, как «академичность» и «академизм». Это разные дефиниции, которые нельзя путать. Так, академизм исторически сложился как система «вечных» канонов. Она основана на догматическом следовании внешним и идеализированным формам классического искусства, прежде всего, античности. Между тем, академичность, напротив, хотя и предполагает соответствие образцам, но исключительно тем, что установились в качестве традиции, превратились в неукоснительные правила и превратились в единую систему. Под традицией в данном случае понимается передача художественно-педагогического опыта из поколения в поколение и выступает одним из важных регуляторов между художественным миром и обществом. Академичность в высшем художественном образовании позволяет закладывать глубокие теоретические профессиональные знания, а затем реализовывать их на практике. Разумеется, что здесь существует очевидная проблема соотношения имеющегося опыта и постоянно возникающих инноваций в сфере искусства и даже науки. В таких условиях академическое образование демонстрирует уникальную способность преодолевать стереотипы и шаблоны, образуя новые схемы, то есть является открытой системой. Тем самым, инновации способствуют изменениям в комбинации прежних традиций и включению в них новых идей, образов, жанров, видов и направ-

лений. Это делает возможным развитие академического образования в художественной сфере.

В свете такого понимания академичности в современной мире актуальным объектом исследования является процесс изменения традиций в художественно-педагогическом образовании России, Китая и Западной Европы. Это возможно путем выявления и анализа предпосылок, степени готовности к интеграции высшего художественно-педагогического образования в указанных странах и регионах. Для достижения данной установки необходимо исследовать специфику художественно-педагогического образования в Китае, России и Западной Европы, а также проанализировать существующие механизмы взаимодействия художественных традиций и социокультурных подходов в обучении изобразительному искусству. Разумеется, что в данном случае необходимо использовать такие методы, как сравнительно-исторический анализ, изучение научных трудов, сравнительный анализ академического обучения в системе подготовки художественно-педагогических кадров в странах Востока и Запада.

Академическое художественное образование традиционно для стран России и Запада. При этом в настоящее время в КНР оно также хорошо развито. Более того, еще в период раннего средневековья в Поднебесной существовала развитая система академического образования. Она была представлена целым рядом учебных заведений, самым известным из которых была так называемая Академия грушевого сада при дворе императора династии Тан в VIII в. н. э. В ней обучали музыкантов, певцов и танцоров. Одновременно и в Западной Европе успехи в создании системы образования были достигнуты Карлом Великим и вдохновителем «Каролингского возрождения» богословом и поэтом Алкуином. Главная особенность идеала Палатинской академии в Ахене, которую возглавил англосаксонский ученый, — это соединение античной формы выражения мыслей с христианским духом в содержании. Если в VIII в. основными формами получения знаний являлись рыцарское, народное и религиозное образование, то уже в XI–XII вв. образование в Западной Европе достигло такого уровня, при котором стало возможным открытие первых университетов и академий художеств как институций. Они предполагали последовательное и системное постижение наук и искусств учащимися. Правда, в Российской империи образование подобных образовательных учреждений пришлось только на XVIII столетие.

Художественной культуре и образованию в Китае, как и в Западной Европе, также свойственны систематизация знаний и навыков. Это касается, как введения в обучение нового материала, так и самого построения процесса обучения в виде системы. Например, в Китае также была создана Академия искусств при императорском дворе, которая давала высшее образование в сфере искусств. Истоками и спецификой художественного образования в Поднебесной занимался целый ряд специалистов, а именно Чжэнь Жуй Лин,

Чжан Дао Сэнь и др. Выдающийся художник-педагог Сюй Пэй Хун активно внедрял в содержание обучения в ней традиции европейской академической системы. Хотя, уже начиная с X века, в Китае начали систематизировать знания в области теории и практики обучения изобразительному искусству, создавая при этом необходимые предпосылки для поисков исторического взаимодействия методических систем Китая и европейской культуры.

Данный процесс усилился тогда, когда получили развитие торговые связи между Востоком и Западом. Художественные произведения и изделия декоративно-прикладного искусства, выполненные в Китае, стали поступать в Европу. Кроме этого, сами европейцы стали посещать Китай. Характерным примером синтеза европейского и китайского художественного языка являются работы Джузеппе Кастильоне. Он стал официальным художником при императорском дворе и был известен в нашей стране под именем Лан Шинин. Ему принадлежат такие известные работы, как «Усмирение Западных окраин при Цяньлуэ», картина-свиток «Ваза с цветами» из музея «Гугун».

Отметим, что именно Лан Шинин первым познакомил китайских художников с прямой перспективой и другими особенностями европейского искусства. Огромной заслугой этого художника является то, что он показал китайским мастерам технику масляной живописи. Он не навязывал своим не менее опытным ученикам европейский стиль работы. Но при этом Лан Шинин не подражал традиционному китайскому искусству, а бережно сохранял и анализировал изобразительную стилистику китайского искусства. Ему удалось синтезировать достижения европейской и китайской художественной культуры. В их синтезе и родилась современная теория и методика обучения академического рисунка в Китае, которой занимаются такие ученые, как Ли Су Цзе, Чжоу Пэн Хой, Ван Цзин Цзяо.

Научный подход в условиях глобализации при «объяснении существующих явлений возможен лишь с учетом фактора интеграционных процессов и фактора межкультурных взаимодействий» [3, с. 5]. Именно к такому выводу пришел Ван Цинтянь в рамках своего диссертационного исследования на тему «Реалистическая масляная живопись Китая на рубеже XX и XXI веков в контексте интеграции восточных и европейских традиций». Более того, для развития китайской академической системы необходимо изучение традиций ближайшего соседа — России. Художественно-педагогическим образованием здесь занимались такие ученые как А. В. Бакушинский, И. А. Бродский, И. В. Гинзбург, Б. М. Неменский, Н. Н. Ростовцев и др. Влияние европейской системы подготовки художников на формирование русской художественной школы отразилось на произведениях А. П. Лосенко, В. К. Шебуева, К. П. Брюллова, А. П. Сапожникова, П. П. Чистякова, Д. Н. Кардовского, Н. П. Крымова, К. Ф. Юона и т. д. Особенности академического обучения в художественных вузах России посвящены научно-методические труды выдающихся российских художников-педагогов, а имен-

но А. А. Дейнеки, Б. В. Иогансона, Д. Н. Кардовского, П. П. Кончаловского, С. П. Ломова А. М. Соловьева, В. А. Фаворского, П. П. Чистякова и др.

Обучение китайских студентов в вузах России в настоящее время чрезвычайно распространено. Оно осуществляется с помощью введения в образовательный процесс общих и специальных дисциплин, связанных с традиционными видами художественного творчества. Это, например, академический рисунок, основы композиции, цветоведение, перспектива и др. Художественное обучение в русских академических художественных школах предполагает занятия в тесной связи с традициями, а именно на основе изучения и копирования классических образцов. В основе ключевых методов здесь лежит стремление русского искусства к гуманизму, раскрытию художественных и нравственных возможностей обучающихся. Структура обучения содержит строгие принципы исторически сложившейся методики: анализ природных форм с точки зрения ее конструктивного строения, выявление художественно-образных характеристик, развитие наблюдательности и, конечно же, художественного мастерства. Так, программа по академическому рисунку преследует такие цели и задачи, как рисование с натуры как один из способов познания окружающего мира. Важную роль играют и фор-эскизы, а также миниатюрные композиции, наброски и зарисовки. Внимание уделяется также построению, изучению линейно-конструктивного подхода, передаче формы и пространства среды, методической последовательности в работе над рисунком, особенностям учебного и творческого рисования, понятию целостности рисунка и светотени. Учебные работы строятся на принципах от общего к частному и от частного к общему в зависимости от конкретной художественной задачи, детализации и обобщения. В них также применяются научно-методические принципы рисования.

Отметим также, что в российских вузах в начале XXI века сосуществует три базовых направления, а именно академическое, традиционное и инновационное. Как отмечает теоретик педагогики высшей школы И. П. Кузьмина, «академическое направление подразумевает обучение студентов академическим приемам рисунка. Традиционное направление в России реализуется в рамках художественно-прикладного творчества. Инновационное направление обучения живописи связано с усилением влияния западного искусства...» [4, с. 15–16]. Исходя из такой классификации, следует, что в основе академического обучения лежат, во-первых, реалистическое направление в искусстве, а во-вторых, классическое направление в сфере художественно-педагогической дидактики. Специалист в области художественного образования Э. В. Шачкова указывает, что в настоящее время, российское образование находится в периоде поиска ценностей, которые бы определили процессы дальнейшего развития творческого потенциала обучающихся уже в условиях новой системы [5, с.127].

Межсоциальные отношения будущего мира заключаются в развитии такого универсального сообщества, которое бы согласовывалось с разнообрази-

ем способов взаимодействия и сотрудничества. Россия и Китай одинаково выступают за многополярность в современном мире. Близки этим взглядам и представители художественного сообщества стран Западной Европы, которые ратуют за идею всеобщности культуры и культурного наследия. Изобразительное искусство, а также системы подготовки профессиональных художников и художников-педагогов являются общепризнанным проводником новых идей и ценностей и полем для различных интеграционных процессов, но на основе национальных традиций. Более того, уже давно существуют тесные связи в этой области между Россией и Китаем, которые оказывают друг другу всестороннюю научно-методическую помощь, обмениваются художественно-педагогическим опытом. Особенно важно такое сотрудничество в сфере высшего художественного образования в условиях противостояния негативным проявлениям массовой культуры в отношении художественного наследия и нивелировки нравственных, духовных ценностей. Так, исследователи И. Ю. Перфильева и И. П. Павлов пишут о том, что массовая культура «сметает все на своем пути» [2, с. 127]. В таких условиях актуализируется необходимость интегративных процессов в академическом образовании, которые вели бы к его модернизации и совершенствованию.

В данной статье рассмотрены история и предпосылки развития процессов интеграции высшего художественно-педагогического образования в Китае, России и Западной Европе. Отмечается, что анализ художественной практики позволяет увидеть широкий спектр возможностей социокультурного и художественного взаимодействия разных стран и народов, а также оценить как высокую степень готовности к подобному сотрудничеству, особенно между КНР и Российской Федерацией.

Список литературы:

1. Асимметрии региональных интеграционных проектов XXI века / [под. ред. В. И. Михайленко]; М-во образования и науки Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2018. — 476 с.
2. Прикладное, декоративное, дизайн. К проблеме современной терминологии декоративного искусства и дизайна / Коллективная монография по материалам круглого стола. Москва, 4 октября 2018 г. / Авторы-составители И. Ю. Перфильева, И. П. Павлов. — М., 2019. — 160 с.
3. Ван Цинтянь. Реалистическая масляная живопись Китая на рубеже XX и XXI веков в контексте восточных и европейских традиций. Дисс. ... канд. искусствоведения. — СПб., 2018. — 278 с.
4. Художественное образование: история и современность: материалы II Всероссийской научно-практической конференции. Нижний Тагил, 21 октября 2019 г. / Ответственные редакторы Н. С. Кузнецова, И. П. Кузьмина. — Нижний Тагил: Нижнетагильский государственный социально-педагогический институт (филиал) ФГАОУ ВО «Российский государственный профессионально-педагогический университет», 2019. — 255 с.
5. Шачкова Э. В. Развитие творческого потенциала учителей изобразительного искусства (на основе изучения миниатюрной композиции): [монография] / Шачкова Э. В. — М.: ДПК Пресс, 2019. — 340 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бакалдина Елена Вячеславовна — ведущий научный сотрудник, Санкт-Петербургский государственный музей-институт семьи Рерихов.

Безгубова Анастасия Александровна — библиотекарь, Детская школа искусств № 19.

Бембель Татьяна Олеговна — председатель Белорусского комитета международного совета музеев «ИКОМ».

Боровкова Наталья Валерьевна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Санкт-Петербургский Горный музей.

Боровская Елена Анатольевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств им. Ильи Репина.

Васильев Виталий Васильевич — доцент кафедры дизайна и декоративно-прикладного искусства, Университет при Межпарламентской Ассамблее ЕврАзЭС.

Виватенко Сергей Валентинович — кандидат исторических наук, доцент, кафедра проектной деятельности в кинематографии и телевидении, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения.

Воронкова Анна Сергеевна — искусствовед, руководитель арт-департамента, ООО Кампо Верде Медиа Групп.

Грачева Светлана Михайловна — доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Российской академии художеств, декан факультета теории и истории искусств, профессор кафедры русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств им. Ильи Репина.

Грумбина Анастасия Михайловна — аспирант, Российская академия живописи, ваяния и зодчества им. Ильи Глазунова.

Дашевская Ирина Григорьевна — кандидат экономических наук, доцент кафедры, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна.

Дроздова Мария Александровна — аспирант, Санкт-Петербургская академия художеств им. Ильи Репина.

Дружинкина Наталья Гавриловна — доктор исторических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна.

Енина Иветта Анатольевна — аспирант, Санкт-Петербургская академия художеств им. Ильи Репина.

Заозерская Ирина Заозерская — художник-реставратор, искусствовед, независимый исследователь.

Зубец Валентина Михайловна — кандидат исторических наук, доцент кафедры «История искусства и гуманитарных наук», Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова.

Иваненко Анна Юрьевна — заведующая сектором развития цифровых информационных ресурсов, Государственный Русский музей.

Иваненко Юрий Михайлович — художник, руководитель комплексного проекта «200 лет ИОПХ. Продолжение традиций», Санкт-Петербургский Союз художников.

Иванов Сергей Васильевич — кандидат экономических наук, независимый исследователь.

Иготова Маргарита Дмитриевна — искусствовед, художник, председатель секции критики и искусствоведения, Санкт-Петербургский Союз художников.

Касторская Татьяна Михайловна — кандидат искусствоведения, Костромское отделение Союза художников России.

Кобер Ольга Ивановна — культуролог, историк искусства, доцент кафедры архитектуры, Оренбургский государственный университет.

Конова Лидия Степановна — референт Творческо-выставочного сектора Правления, референт секции критики и искусствоведения, Санкт-Петербургский Союз художников.

Кошкина Ольга Юрьевна — кандидат искусствоведения, независимый исследователь.

Коньков Илларион Евгеньевич — доцент кафедры филологии, теории и истории искусств, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения.

Корогодова Наталья Александровна — преподаватель, Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого.

Кривдина Ольга Алексеевна — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Государственный Русский музей.

Ляшенко Светлана Владимировна — кандидат искусствоведения, независимый исследователь.

Малаховская Станислава Васильевна — художник, магистр искусствоведения, независимый исследователь.

Матушкина Анастасия Николаевна — научный сотрудник, Научный архив Российской Академии Художеств.

Митрохина Анастасия Максимовна — художник, аспирант, Санкт-Петербургская академия художеств им. Ильи Репина.

Нестерова Мария Александровна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры компьютерной графики и дизайна, Санкт-Петербургский институт кино и телевидения.

Никифорова Людмила Александровна — заведующая отделом экспозиционно-выставочной работы, Музей изобразительных искусств Республики Карелия.

Подлипенцева Ксения Игоревна — аспирант, Санкт-Петербургская академия художеств им. Ильи Репина.

Пранцузова Светлана Алексеевна — специалист отдела музейных исследований ГМЗ «Петергоф».

Рыжанок Марина Валентиновна — искусствовед, независимый исследователь.

Сафарова Яна Рифовна — художник, независимый исследователь.

Северюхин Дмитрий Яковлевич — искусствовед, петербургский краевед, художник. Доктор искусствоведения, профессор кафедры графики, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна.

Сиволап Татьяна Евгеньевна — кандидат исторических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения.

Скоробогачева Екатерина Александровна — доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусств, директор музея, Академия живописи, ваяния и зодчества им. Ильи Глазунова.

Скурлов Валентин Васильевич — кандидат искусствоведения, независимый исследователь.

Тихомирова Дарья Анатольевна — графический дизайнер, аспирант, Санкт-Петербургская академия художеств им. Ильи Репина.

Турчинская Елена Юльевна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств им. Ильи Репина.

Ульянова Анастасия Валерьевна — искусствовед, научный сотрудник, Санкт-петербургское государственное бюджетное учреждение культуры Музей-институт семьи Рерихов.

Фу Ли — аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена.

Чебодаева Маина Петровна — кандидат искусствоведения, научный сотрудник, Хакасский научно-исследовательский институт языка, литературы и истории.

Щербакова Екатерина Михайловна — аспирант, Санкт-Петербургская академия художеств им. Ильи Репина.

Ассоциация искусствоведов (АИС)

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ
ТЕТРАДИ**

Выпуск 72

Составители: Е. А. Боровская, А. М. Митрохина

Выпускающий редактор Л. Н. Митрохина

Корректурa и компьютерная верстка В. А. Лебедева

Все предоставленные материалы публикуются в авторской редакции.

Подписано в печать — декабрь 2022.

Цифровая печать. Уч.-изд. л. 11,6.

Тираж 80 экз.

Отпечатано в типографии «Икс-принт».

Для заметок

Для заметок