

МВ И ССО РСФСР  
УРАЛЬСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А. М. ГОРЬКОГО

# ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ УРАЛА



СВЕРДЛОВСК 1980

Печатается по постановлению редакционно-издательского совета Уральского ордена Трудового Красного Знамени государственного университета им. А. М. Горького

**Основная проблема межвузовского сборника — искусство Урала как неотъемлемая часть русской художественной культуры. Изучение развития искусства в районах, далеко удаленных от центральных городов, с каждым годом все более привлекает внимание советских исследователей.**

**Помещенные в сборнике материалы различны: одни тяготеют к выдвижению проблемных вопросов; другие носят публикационный характер. Особо следует отметить обращение авторов к советскому искусству. Несколько особняком в сборнике стоит статья Т. Трошиной, но редколлегия и составители сборника полагали, что она представляет интерес как свидетельство растущей художественной культуры на Урале, связанной с музейным строительством.**

**Редакционная коллегия: С. В. Голынец, Б. В. Павловский (отв. редактор), В. А. Черепов.**

---

А. М. РАСКИН

## **Атрибуция памятников архитектуры классицизма Верх-Исетского завода**

**Н**аше представление об истории отечественной архитектуры обогащается постоянно. Научным достоянием становятся многие забытые имена и памятники, расширяются не только исторические, но и географические рамки исследований.

В последние десятилетия внимание историков архитектуры и искусствоведов привлекают огромные и малоизученные кладовые зодчества Прикамья, Урала, Сибири.

Горнозаводский Урал насыщен уникальными памятниками промышленной архитектуры, в основной массе представляющими классицизм.

Промышленное зодчество оказалось наиболее изученным. Основное внимание исследователи, естественно, уделяли методам решения утилитарных задач: «Не архитектурные формы и даже не композиционные приемы прошлого важны для нас. Наиболее ценным является принципиально правильный подход зодчих старого Урала к решениям проблем промышленного строительства»<sup>1</sup>. Сказанное вовсе не означает, что вопросы стиля, творческого почерка, реконструкции, атрибуции и, наконец, своеобразия уральской архитектуры не затрагивались, однако многие из них еще недостаточно разработаны и требуют к себе особого внимания. Это касается объектов и промышленного строительства, и гражданского. Облик городов при заводах в значительной мере определялся архитектурой самих заводов, как правило, монументальной и строгой. Однако крупные гражданские и культовые сооружения (заводские конторы, усадьбы заводовладельцев, пожарные вышки при так называемых «народных домах», церкви, монастыри) тоже играли порой немалую роль, являясь связующим звеном между архитектурой производственных зданий и массовой застройкой, оказывая значительное влияние на стилистику последней.

Особенности социально-экономического развития края, его

природные условия и положение относительно других районов России, большая насыщенность профессиональными архитектурными кадрами — все это предполагает не только высокий уровень архитектурной культуры, но и известную самостоятельность ее проявлений, т. е. то, что принято называть самобытностью.

Уралу отдали свой талант такие замечательные архитекторы, как С. Е. Дудин, В. Н. Петенкин, А. З. Комаров, М. П. Малахов и многие другие. Период наиболее активной творческой деятельности М. П. Малахова связан с Екатеринбургом.

Екатеринбург-Свердловск располагает самым значительным на Урале количеством памятников архитектуры классицизма. Это не только отдельные здания, но и целые ансамбли. Среди них можно назвать дворцово-усадебный комплекс Расторгуева — Харитонова (ныне Дворец пионеров), Ново-Тихвинский монастырь с тремя уникальными церквями и Александро-Невским собором, гранильную фабрику с монетным двором на городской плотине, ансамбль старого Верх-Исетского завода и др. Даже частичная реставрация этих и многих других памятников должна опираться на предварительные тщательные исследования. Однако то самое обстоятельство, какое не только предполагает априори черты самобытности, но и убеждает при изучении памятников — удаленность Урала от столиц — одновременно лишает исследователей документальных свидетельств авторства огромного числа памятников. Усугубляет положение традиция, закрепляющая, не всегда с достаточным основанием, авторство за тем или иным памятником.

Трудности, возникающие при научной атрибуции и реставрации памятников, нередко заставляют использовать не только документы или архитектурные увражи, но и косвенные свидетельства — произведения изобразительного искусства. Убедительность такого рода источников нередко вызывает большие сомнения. В них часто находят отражение авторская фантазия, композиционные требования, жанр и, наконец, конъюнктурные соображения. Поэтому обращение к такого рода материалам должно сопровождаться, в свою очередь, их атрибуцией или ее проверкой и целенаправленным анализом.

Данная статья знакомит лишь в общих чертах с результатами начальной фазы еще незавершенной работы, основное внимание сосредоточено на эффективности привлечения малоизученных произведений изобразительного искусства. В этом плане нами сделана попытка атрибутировать, теоретически реконструировать ансамбль Верх-Исетского завода Яковлева, а также частично реставрировать один из его памятников — единственную Христорождественскую церковь «у пруда».

Хронологические рамки исследования делают задачу вполне определенной. Речь идет, естественно, не об эволюции плана завода на всех этапах его развития, а о фиксации того облика,

какой имел завод и связанные с ним сооружения к концу первой трети XIX века. Расположение построек, их планы (по первым этажам) зафиксированы на плане завода 1826 года<sup>2</sup>. Составленная нами схема включает как постройки, не вошедшие в границы плана 1826 года, например церковь, так и постройки, осуществленные несколько позднее времени создания этого плана. Представление обо всем комплексе дает гравюра из парижского альбома Купфера<sup>3</sup>. Адольф Яковлевич Купфер (1799—1865), крупный русский ученый, профессор Казанского университета, в 1828 году совершил путешествие по Уралу. Среди сопровождавших его лиц был и художник В. Адан. По-видимому, ему принадлежат рисунки, по которым парижские мастера выполнили литографии, вошедшие в упомянутый альбом, ставший уже библиографической редкостью.

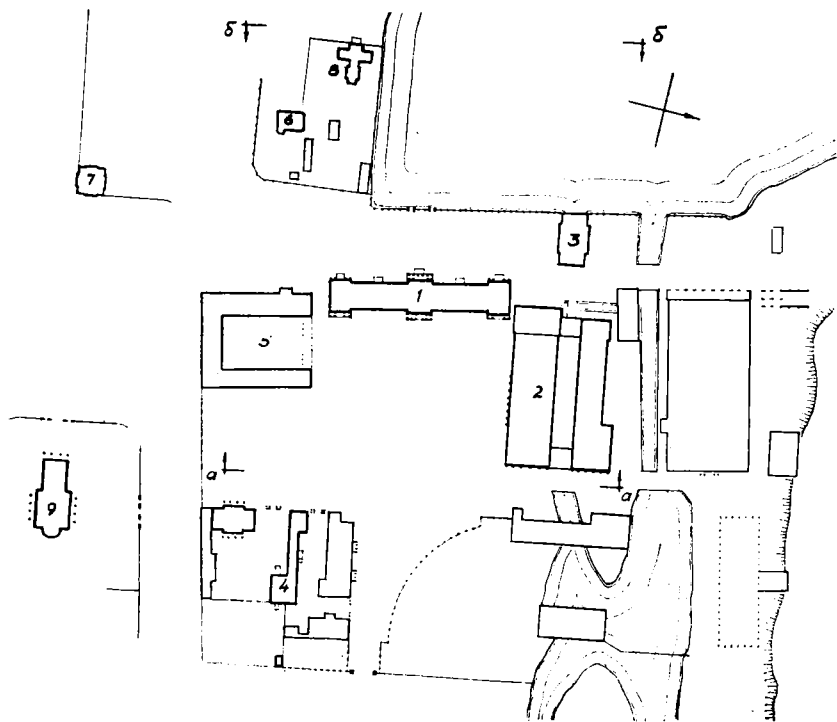


Рис. 1. План Верх-Исетского завода:

1 — контора заводов Яковлева, 2 — кирпичный цех, 3 — шатер над прорезом плотины, 4 — господская усадьба, 5 — конюшенный двор, 6 — дом «в саду», 7 — дом управляющего, 8 — Христорождественская церковь «у пруда», 9 — Успенская церковь

Лист, представляющий вид Верх-Исетского завода, фиксирует лишь постройки, завершённые ко времени создания натурального рисунка. В композиционном центре — здание конторы с

тремя колонными портиками на аркадах и трехъярусной башней, возвышающейся над фронтоном центрального портика. Слева от здания конторы — конный двор, заслоняющий основной объем заводской часовни. Видно лишь ее завершение. Еще левее — дом управляющего. Справа от конторы — лишь один корпус кричного цеха. Второй корпус, сохранившийся в основных чертах свой облик до нашего времени, еще не начинался строительством. Центральная господская усадьба просматривается лишь в общих чертах, въезд на заводскую территорию фиксирован обелисками, похожими на те, какими начинался Главный проспект в Екатеринбурге при въезде в него со стороны Верх-Исетска.

Ни одно из сооружений, изображенных на гравюре, не сохранило своего первоначального облика. Многие сооружения безвозвратно утеряны или обезображены поздними перестройками. Наиболее ценные из них — кричный цех и шатер над прорезом плотины, построенные горным смотрителем и архитектором яковлевской конторы Степаном Багарядцевым, основная усадьба с господским домом и конюшенный двор. В сильно искаженном виде до нас дошли здание Главной конторы заводов Яковлева, остатки примыкавшего к ее северному фасаду цеха, второй господский дом (так называемый «в саду»). В настоящее время завершена реставрация и реконструкция единоверческой Христорождественской церкви «у пруда», выросшей в конце 20 — начале 30-х годов прошлого века из заводской часовни<sup>4</sup>.

Самый, пожалуй, бесспорный случай — реконструкция облика шатра над прорезом плотины. В книге Н. С. Алферова приводится дошедший до нашего времени чертеж плана и южного фасада шатра<sup>5</sup>. На плане завода 1826 года шатер представлен в полном соответствии с чертежом. Оба эти документа позволяют представить и торцевые фасады, повторяющие центральную выступающую часть южного фасада с единственной разницей — отсутствием трехступенчатого аттика.

Сложнее с реконструкцией кричного цеха. Мы располагаем качественной фотографией торцевого фасада цеха до появления заслонивших его пристроев, однако сложившееся мнение об отсутствии портика на боковом фасаде (речь идет лишь о южном, обращенном к площади) вызывает возражения. На гравюре этот цех изображен во всех своих основных деталях. Полное сходство торцевого фасада на фотографии и гравюре позволяет предположить, что автор рисунка, по которому выполнялась литография, стремился к более точному изображению всех элементов архитектурного пейзажа. Именно это обстоятельство дает возможность считать гравюру документом, важность которого нельзя недооценивать.

Трудно предполагать в осуществленном проекте столь обедненный, по сравнению с торцевым, фасад, фиксирующий площадь перед главным фасадом здания конторы. Скорее можно

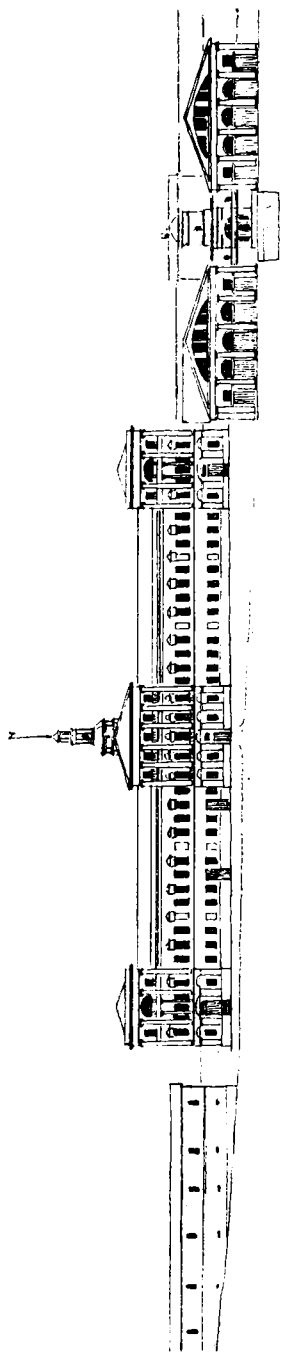


Рис. 2. Вид со стороны двора, см. рис. 1 по «а—а».

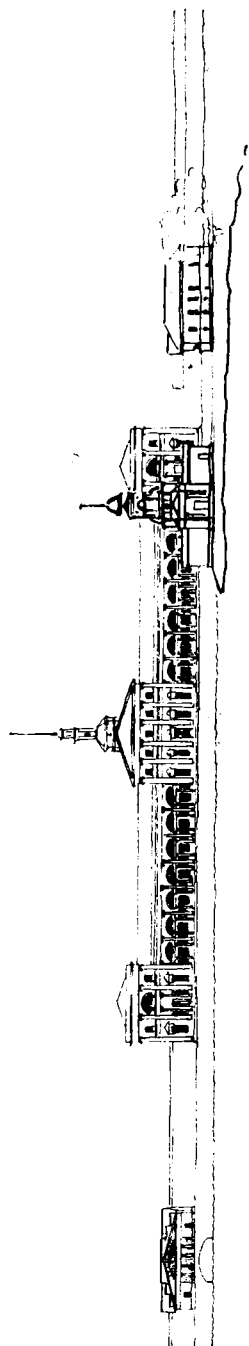


Рис. 3. Вид со стороны пруда, см. рис. 1 по «б—б».

думать о нереализованной идее создания по другую сторону площади здания с аналогичным фасадом. Есть ли достаточные основания для подобного предположения?

Обратимся к вышеупомянутому плану завода. Маловероятно, что планы отдельных зданий выполнялись по обмерам, что в основной план переносились планы отдельных построек в ином масштабе. Другие чертежи, планы и фасады отдельных построек (конного двора, хлебного магазина), исполненные той же рукой и представляющие, скорее всего, авторские разработки, значительно отличаются по характеру исполнения и точности от плана завода<sup>6</sup>. Скорее всего, план 1826 года повторяет с небольшими коррективами другой, ранее существовавший, связанный со строительством здания конторы. Исходя из сказанного можно допустить, что положение кричного цеха было зафиксировано (как и решение площади перед конторой) в утерянном плане. Такое предположение прямо выводится из композиционных приемов архитекторов того времени.

План 1826 года и упоминаемая гравюра дают возможность с достаточной степенью точности реконструировать и первоначальный облик здания конторы.

По поводу его строительства существует следующее мнение: «Ансамбль Верх-Исетского завода завершен расположенным на его территории зданием конторы заводов Яковлева — одним из лучших творений уральских зодчих. По замыслу архитектора, заводоуправление должно было состоять из центральной части и двух крыльев. Однако здание не было закончено.

По проекту, центральная часть конторы двухэтажная, с портиком ионического ордера из четырех колонн, боковые ризалиты, тоже двухэтажные, также обработаны ионическим ордером с красивой аркадой. Соединительные части — одноэтажные, с арочными окнами и дорическими колоннами внутри их. Архитектурные детали здания имеют хорошие пропорции, красиво и тонко выполнены. Капители ионических колонн, базы, розетки и другие детали отлиты из чугуна. В целом здание конторы не имеет себе подобных по архитектурному решению и трактовке отдельных элементов, что свидетельствует о высоком мастерстве его строителя. К сожалению, незаконченность и последующие надстройки исказили первоначальный облик здания»<sup>7</sup>.

По существу, перед нами описание здания конторы в том виде, в каком оно представлено только на обмерочном чертеже, приведенном в качестве иллюстрации. Но этот чертеж воспроизводит не первоначальную архитектуру, зафиксированную в планах и упомянутой гравюре, а ту, какую обрело здание *впоследствии*, после коренной перedelки, уничтожения одного из крыльев, башенного завершения, шестиколонного центрального портика западного, обращенного к пруду, фасада, ликвидации фронтонов и замены их аттиками и т. д. При этом и этажность фиксируется только по западному фасаду.



Если предположить, что здание было просто недостроенным, то бросается в глаза несостоятельность решения центральной части. Она откровенно диссонирует с боковыми ризалитами (если даже представить здание симметричным относительно центрального объема). Четыре колонны, по две с каждой стороны, и странным образом решенный центр — двумя пилоастрами с небольшими полочками вместо капителей, поддерживающими архитрав, лишенный карниза, горизонтальные сандрики с полуциркульными нишами над ними, отличающиеся и по форме и по положению над окнами от тех, какие мы видим на боковых ризалитах,— все это говорит лишь об одном — так не было поначалу.

Есть все основания полагать, что здание конторы было построено в полном соответствии с первоначальным замыслом и тем планом первого этажа, каким мы располагаем сегодня. Можно также не сомневаться в том, что общий характер его архитектуры (если не считать искажения пропорций) в гравюре передан верно. Что может убедить нас в верности такого утверждения? Имеются ли веские доводы? Нам кажется, имеются.

План здания, проработанный во всех деталях и даже перенесенный на общий план завода, действительно, ничего не доказывает. Он может оказаться полезным лишь в случае состоятельности иных доводов.

Вернемся к гравюре, имея в виду исходный рисунок. Кто автор? Архитектор или только художник? Вопрос исключительно важный: если автор — архитектор, то можно предположить иллюстрацию *проекта*, если художник или ученый — более или менее верное отображение *реальной* ситуации. В пользу второго говорит не только увлеченность стофажем, но и определенный характер искажений архитектуры, невозможный для архитектора. Искажение пропорций свидетельствует о *непонимании* роли тех или иных архитектурных форм. Это бросается в глаза, в первую очередь, в изображении кричного цеха, в частности его главного фасада: колонны портика доходят до уровня карниза. Вместе с тем художник стремится изобразить все до мельчайших подробностей. Подобные примеры, не столь ярко выраженные, можно продолжить.

Вернемся к обмерному чертежу. Несоответствия, обнаруживаемые без труда при сопоставлении архитектуры центрального и бокового ризалитов, перестают быть несоответствиями, если на центральный ризалит наложить шестиколонный портик, фигурирующий на планах. Форма кровли на гравюре также указывает на его существование. Какое может быть возражение против такого довода? Пожалуй, единственное: можно предположить, что заказчик посчитал лишним возведение отсутствующего на чертеже крыла и потребовал сокращения объема работ. Вполне вероятная ситуация. Однако мог ли заказчик принять

столь нелепое решение при таких больших и уже произведенных затратах? Ведь речь идет, по существу, лишь о недостающих двух трехчетвертных колоннах и нескольких сандриках! И мог ли архитектор (вне сомнения, авторитетный, даже если учесть, что он свято выполнял волю заказчика) не найти в себе мужества и сил достойно завершить труд? Трудно, почти невозможно поверить в это, зная, что Яковлев поощрял архитектурные «излишества», о чем свидетельствует характер архитектуры не только на Верх-Исетском, но и на других его заводах. Вывод однозначен.

Атрибутировать этот памятник куда сложнее, чем доказать правомерность сказанного по поводу самой идеи реконструкции. Но без атрибуции реконструкция не может быть подлинно научной. Она останется в любом случае, пусть приближенной, но схемой. Кто был автор или авторы?

Можно ли говорить о причастности М. П. Малахова к проектированию здания? Действительно, документов, подтверждающих такую гипотезу, нет, но характер декора, многие композиционные приемы очень близки к тем, какие использовал Малахов в целом ряде своих построек: парапеты или балюстрады с двумя тумбами, заполняющие полуциркульные проемы, характер каннелюр и профили эхинов дорических капителей, рисунок всевозможных розеток и оригинальных вставок (вплоть до любимого мотива лиры), безархитравные антаблементы, декоративная разработка нижних плоскостей модульонов — эти и многие другие элементы указывают на почерк М. П. Малахова. Такие наблюдения подтверждаются и хронологическим сопоставлением. Здание конторы было сооружено в начале 20-х годов XIX века, в то время, когда Малахов уже работал в Екатеринбурге (в последующие годы он будет привлекаться к проектированию и строительству целого ряда объектов по заказам Яковлева).

Привнесены ли были черты, о которых говорилось, в архитектуру здания в процессе предполагаемой первой перестройки (разборки южного крыла) или они в неизменном виде дошли до наших дней в здании, потерявшем часть своих форм и объемов? Сэкономить на двух колоннах и в то же время привнести целый ряд новых декоративных элементов? Маловероятно, скорее — невозможно. Обращает на себя внимание еще одно обстоятельство — широкое (в портиках, аркадах) использование ионического ордера. Малахов позднее почти исключит этот ордер из арсенала любимых художественных средств. Лишь в доме генерала Глиники средний ярус портика включает этот ордер. Если предположить причастность Малахова к строительству здания конторы, то это обстоятельство может получить известное объяснение. Использование ионических капителей в большом ордере в данном случае нельзя признать удачным, так как на торцевых фасадах, к которым примыкают портики, обна-

руживается традиционное неудобство, связанное с использованием ионического ордера в таких случаях: необходимо ставить на углу столб с антовой капителью или колонну с угловой ионической капителью. Поскольку колонны украшены сборными чугунными капителями, изготовление еще одного типа капители, тем более такой сложной, как угловая ионическая, создало бы большие трудности. Неудобство, связанное с использованием ионического ордера, возможно, явилось причиной отказа от его дальнейшего использования.

К сожалению, гравюра не дает ответа на вопрос об ордерах портиков. Такие мелкие детали, как капители колонн, обобщены настолько, что расшифровать их не представляется возможным.

Прийти к какому-либо окончательному решению вопросов атрибуции этого интереснейшего памятника поможет стилистический анализ целого ряда построек не только Малахова, но и других мастеров, чье участие в проектировании здания конторы можно предполагать. Круг их не так уж велик: в первую очередь можно назвать С. Е. Дудина или В. Н. Петенкина — зодчих, имевших возможность составить подобный проект (но не осуществлявших его строительства).

Три хорошо сохранившихся здания расположены вне собственно территории завода, но тесно связаны с ним. Одно из них — дом управляющего, который и сейчас украшает предзаводскую площадь. Его формы достаточно ординарны и вместе с тем лаконичны. При этом без труда обнаруживаются элементы «провинциализма», свойственные ряду работ безусловно талантливого Степана Багарядцева. В этой постройке центральная часть выделена ризалитом с тремя окнами (или двумя окнами и балконной дверью в центре). Боковые части имеют по два окна, смещенных в сторону центрального ризалита так, что ближайшие к нему окна лишены даже видимых четвертей и кажутся вплотную прижатыми к раскреповкам. Такое отступление от нормы не является результатом более позднего изменения места оконных проемов, оно было вызвано стремлением к полному единству размеров простенков. Этот редкий случай оправдывает фиксацию и изучение этого памятника.

Так называемый господский дом «в саду» является одним из немногих сохранившихся на Урале памятников с чертами переходного от барокко к классицизму стиля.

К южному фасаду здания позже (в конце XIX века) был сделан пристрой, что крайне затрудняет реконструкцию господского дома. Первоначальный проект, видимо, был «урезан» в процессе строительства. Именно это положение зафиксировано в плане завода 1826 года. Внимание привлекают, в первую очередь, форма трехчетвертного барабана лестничной клетки, характер рустовки, мелкой и особенно «барочной» на скругленных углах здания. Углы здания, их пластическое решение

делают этот памятник единственным в своем роде. Скругления по второму этажу и карнизам, с раскреповками, сложной рустовкой и нишами, противостоят прямым углам первого этажа. На углах здания, перед нишами скругленных частей второго этажа, установлены чугунные декоративные вазы (сохранилась одна из них). Рисунок карниза, его коринфские модульоны, да и сам характер рустовки во многом напоминают сходные элементы первого дома Харитонов, однако трактовка оформления тройного окна северного фасада (по-видимому, имевшего в центральном звене дверь — выход на балкон) иного характера. Подобные формы имеют место в другом сооружении — расположенной рядом единовременной Христорождественской церкви — в ее колокольне, перестроенной, по-видимому, в начале 30-х годов. Все эти обстоятельства делают атрибуцию господского дома «в саду» очень сложной, и пока пытаться предсказать возможные результаты затруднительно. Как и в случае с конторой, ответ следует искать в стилистическом анализе ряда других объектов, за пределами визовского комплекса.

Единовременная Христорождественская церковь «у пруда» — объект, о котором нет упоминаний в современных исследованиях, однако натурная реставрация и реконструкция церкви потребовали детального изучения этого памятника. Здание, приспособленное под продуктовый склад, освобождено от позднейших пристроенных, произведены укрепления или замена конструкций, восстановлены многие разрушенные части сооружения (фронтон северного придела, купол колокольни и другие архитектурные детали — рустовка, части карнизов, капители, сандрики, кованые решетки). Шпиль колокольни выполнен в соответствии с особенностями стиля и пропорционального строя сооружения и по определенной аналогии с подобными произведениями сходной атрибуции. Вместо креста установлен флюгер со старой и новой эмблемами завода, при этом высота несущей части шпиля несколько увеличена относительно предполагаемой прежней с тем, чтобы сохранить общую высоту сооружения. На всех этапах работ производились обмеры, на основании которых выполнялся стилистический анализ. Уяснению самого факта неединовременности строительства, тем более очередности строительства отдельных частей сооружения, помогло, помимо стилистического анализа, вскрытие конструкций (решение свешивающихся частей карниза, наличие или отсутствие перевязок швов кладки в местах стыковки стен и т. д.).

Такое основательное зондирование памятника дает возможность провести исходную атрибуцию. Обнаружилось, что церковь строилась в два или три этапа. Первый — строительство не церкви, а, по-видимому, фамильной часовни Яковлевых или старовой часовни. Это подтверждается композицией основного объема и рядом других факторов. Важнейшими из них являются обнаруженный на чердаке со стороны восточного

фасада основного объема раскрепованный карниз с разработанным профилем и остатки фронтона над бывшим входом. Сандрики окон боковых фасадов упираются в карнизы приделов и срезаются ими. Кладки стен основного объема и трапезной не связаны перевязкой швов. И еще одно, не менее важное доказательство. На гравюре из альбома Купфера слева от здания конторы виден купол заслоненного другими постройками сооружения. Мало сомнений в том, что изображена именно эта часовня, еще не перестроенная в церковь. Удивило только несоответствие характера ее завершения с тем, какое существует в наше время. Ответ на этот вопрос дает необычный документ, не привлекавший, по-видимому, к себе до сего времени внимания исследователей. Речь идет о так называемой «рельефной картине», а скорее — о небольшой панораме из картона и бумаги, заключенной в раму, выполненной крепостным художником-самоучкой Поповым и представленной в экспозиции Свердловского краеведческого музея<sup>8</sup>. На картине изображены не только контора с двумя крыльями и башней, но и второй корпус кричного цеха, в таком виде отсутствующий на плане 1826 года, дом управляющего и церковь. Не часовня, как на гравюре, а церковь с колокольней и завершением, повторяющим то, какое есть и на гравюре! Но эта картина делалась по рисунку, выполненному с более высокой точки, и полностью устраняет сомнения: в изображении на гравюре нет ошибки, только видимое на ней завершение не тот купол, какой мы видим сейчас, а меньший, завершивший большой фонарь на основном куполе — сомкнутом своде, существующем и поныне. Заметны и некоторые отличия в архитектуре колокольни по отношению к тому облику, какой она имеет сейчас. По-видимому, автором часовни и первой церкви был тот самый архитектор, который проектировал Троицкую заводскую церковь в Каменске, завершение ее основного объема во многом повторяет завершение часовни. Троицкую церковь проектировал М. П. Малахов<sup>9</sup>. Все это говорит о том, что и Христорождественскую церковь перестраивал тоже он. Трапезка ризалитов северного и южного фасадов с раскреповкой по центру и полуциркульным окном, характер профилей карнизов, форма купола и использование в интерьере дорических колонн с характерными плоскими эхинами и выдвинутыми за их пределы абаками (точное повторение этой формы можно увидеть в портиках павильонов заводского госпиталя, построенного Малаховым) — все эти и многие другие приемы подтверждают нашу гипотезу. Когда могла быть построена часовня? Не позднее 1828 года, о чем свидетельствует гравюра, и не раньше 1818 года — времени приезда Малахова в Екатеринбург и срока, необходимого на проектирование и строительство.

Второй этап строительства — возведение колокольни и трапезной (а возможно, и приделов, хотя кладка велась отдель-

но). Характер профилей этой части церкви заметно отличается от аналогичных основного объема, хотя их пропорции и высотные размеры повторены с большой точностью. Изменения носят вполне определенный характер — рисунок более жесткий и дробный, между отдельными элементами профиля, например между верхней полочкой выносной плиты карниза и венчающим ее гуськом, делаются глубокие светотеневые врезки, каблучок приближается по форме к лесбийскому киматию, а гусек почти вертикален, с резко выдвинутой вперед верхней полкой. Подобная трансформация характерна для заключительной фазы стиля в целом, а у Малахова — для его поздних построек. Именно такое изменение характера архитектуры и связанных с ней признаков изменения почерка мастера мы обнаруживаем на примере уже упоминавшегося госпиталя. Более поздние пристройки по бокам главного корпуса (этот вариант, вернее, проект реконструкции госпиталя, ошибочно считается первым) характеризуются такими же чертами, какие присущи архитектуре колокольни и трапезной. Однако можно считать доказанным авторство Малахова в отношении заводского госпиталя во всех фазах его строительства. Если это так, то с наименьшим основанием можно считать Малахова автором и часовни, и выросшей из нее Христорождественской церкви.

Можно ли относить этот памятник к числу тех, какие характеризуют архитектуру комплекса в оговоренных хронологических рамках — первой трети XIX века, если завершение его строительства выходит за эти рамки и предположительно относится к середине 30-х годов<sup>10?</sup> Безусловно, можно. Конец этого периода характеризуется отходом от строгого стиля даже на периферии.

Таким образом, на основных памятниках комплекса — от господского дома «в саду» и до церкви «у пруда», через здание конторы, шатер над прорезом плотины, дом управляющего, кричный цех — прослеживаются основные этапы развития стиля.

Помимо памятников, дошедших до наших дней в более или менее сохранном виде, в состав заводского комплекса входили группы сооружений, до наших дней не дошедших или дошедших только фрагментами. Изучение этих объектов преследует цели восстановления исторической картины. Сохранилась часть стены пролета, объединявшего кричные цеха со стороны плотины, украшенная трехчетвертными колоннами греко-дорического ордера, — фрагмент, и сейчас поражающий величавостью и лиризмом.

Аскетизм архитектуры конного двора и служб, входивших в эту группу зданий, как можно судить по плану и дошедшему до нас северному фасаду, явно не соответствовал другим объектам ансамбля. Выполнить композиционную роль, аналогичную кричному цеху, этой группе зданий было не под силу из-за несопоставимых масс сооружений. Именно это несоответствие

и явилось причиной появления той гипотетической реконструкции «идеи плана», о которой говорилось раньше.

Утилитарный подход к решению архитектуры конного двора, сохранившиеся фрагменты этих построек, никогда не штукатурившихся, наводят на мысль о временном их назначении. Однако известно, что нет ничего более постоянного, чем временные сооружения.

Юго-восточную часть территории завода занимает усадьба, в которую входит большой господский дом, окруженный службами и жилыми строениями с квартирами верхнего звена заводских служащих. Интерес представляет лишь господский дом, о первоначальном облике которого можно судить по плану 1826 года. По-видимому, это был особняк с мезонином в центральной части, выделенной ризалитами с портиками. Поскольку эта группа зданий скорее всего проектировалась Багарядцевым, архитектура его должна была быть по характеру близкой архитектуре рыночного двора с хлебным магазином, служебными постройками, воротами, оградой и т. д. Этого аналога может быть достаточно для относительно верной реконструкции.

Предварительные анализ и атрибуция основных сооружений одного из крупнейших памятников архитектуры русского классицизма — Верх-Исетского металлургического завода дают возможность сделать следующий основной вывод: к концу рассматриваемого периода облик завода сформировался и представлял собой относительно завершенный ансамбль, в который вошли полностью законченные строительство уникальные памятники архитектуры классицизма: здание конторы, оба корпуса кричного цеха, связанные между собой и представляющие особый интерес, шатер над прорезом плотины, господские усадьбы и единоверческая Христоуждественская церковь «у пруда».

Вывод о завершенности основных сооружений создает предпосылки для детального и всестороннего их изучения и утверждения в научном обиходе. Такие объекты, как контора и сооружения кричного цеха, этого достойны.

Теоретическая реконструкция облика завода времени расцвета архитектуры классицизма на Урале может одновременно послужить базой для создания в Свердловске первого в стране завода-музея. В описываемой зоне сохранялись лишь сооружения, практически непригодные для технологической реконструкции и периферийные по отношению к новому ВИЗу — гиганту современной металлургии.

Небольшая, по сравнению с новой территорией, зона старого завода — подлинное собрание шедевров. Вернуть им прежний блеск — задача сложная, но, как показывает представленный здесь этап исследования, выполняемая.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Алферов Н. С. Зодчие старого Урала. Свердловск, 1960, с. 201.

<sup>2</sup> Оригинал плана хранится в музее истории Верх-Исетского завода. Его графическое исполнение отличается уверенностью и изяществом, план иллюминирован, все сооружения на нем представлены своими планами, а многоэтажные — планами первых этажей. Вне границ плана оказались господский дом «в саду» с оранжереями и расположенная рядом Христорождественская церковь, а также находящийся южнее участка дом управляющего. Все эти сооружения указаны на схеме плана завода.

<sup>3</sup> *Couper A. Voyage dans L'Oural entrepris en 1828. P., 1833.*

<sup>4</sup> Автором настоящей статьи были выполнены изыскания и проект реставрации и реконструкции церкви для размещения в ней первой очереди музея истории ВИЗа. Им же осуществлялось руководство реставрационными работами, которые велись в 1977 и 1978 годах.

<sup>5</sup> Алферов Н. С. Зодчие старого Урала, с. 130. Здесь указана дата исполнения чертежа (1830). Проект, вне сомнения, разрабатывался раньше. К 1826 году шатер уже существовал.

<sup>6</sup> Северный фасад и план конного двора, фасады и план хлебного магазина хранятся в фонде музея ВИЗа. Эти чертежи, как и план 1826 года, подписаны С. Багарядцевым (на плане хлебного магазина значится: «Сочинил Степан Багарядцев»).

<sup>7</sup> Алферов Н. С. Зодчие старого Урала, с. 181, 183.

<sup>8</sup> «Рельефная картина» Попова в экспозиции датируется 1824 годом, что ошибочно, так как на ней воспроизведены постройки, еще не существовавшие в 1828 году и не зафиксированные поэтому на упоминавшейся гравюре Купфера. В Свердловском краеведческом музее находится вариант этой картины. Почти не отличается от нее подобная же картина, хранящаяся в фонде музея истории Верх-Исетского завода (отличается от первой лишь оформлением ближнего плана). В частной коллекции, также в Свердловске, есть и третья картина. Музей истории завода повторил датировку краеведческого музея. Природа этой ошибки связана с семейным преданием, исходящим от наследников Китаева — управляющего Верх-Исетским горным округом. Дочь правнука Китаева Подкорытова, передавая в 1964 году картину краеведческому музею, сообщила о том, что ее прапрадед заказал эту картину Попову в связи с посещением завода Александром I. Отсюда и соответствующая этому событию дата — 1824 год. Анализ картины доказывает ошибочность такой версии. Создание всех трех картин было приурочено к другому событию, имеющему некоторое сходство с первым (отсюда и версия), к посещению завода в 1838 году будущим императором Александром II, а в то время — великим князем Александром Николаевичем (в этой поездке его сопровождал поэт В. А. Жуковский). Таким образом устанавливается действительное время создания «рельефной картины» — 1838 год.

<sup>9</sup> Проект перестройки хранится в ЦГИА СССР, ф. 1488, оп. 3, д. 292.

<sup>10</sup> На втором ярусе южного фасада колокольни обнаружена надпись смолой — 132 (вторая цифра стерта), однако возможность предполагать «1832» очень мала. Надпись скрыта под слоем нового колера и как документальное свидетельство пока не используется.





А. Е. ВОЛКОВ

## Художественные решетки Екатеринбурга

**В**озведение крупнейших монументальных архитектурных ансамблей в конце XVIII — первой трети XIX века в Петербурге, Москве, Ярославле и других городах благотворно сказалось на развитии всей русской архитектуры. Во многих городах российского государства начинают строить каменные здания в духе классицизма. Лучшие градостроительные идеи этого направления: регулярная планировка, величавость архитектурных объемов, широта и размах пространственных композиций — к середине XIX века были осуществлены и в городах старого Урала. В немалой степени подъему строительства способствовала горная реформа 1806 года, по которой оно выделялось «в специальную часть горной администрации и ставилось под контроль специалистов-архитекторов; упорядочивалась организация строительства, вводились экспертиза проектов и контроль за строительством»<sup>1</sup>. На екатеринбургских заводах работала талантливая группа архитекторов, по проектам которых велось сооружение как промышленных, так и гражданских зданий. Творчество этих зодчих оживило строительство в Екатеринбурге, значительно улучшило его архитектурный облик.

Одновременно с интенсивным промышленным и гражданским строительством быстро зарождались и успешно развивались различные виды декоративно-прикладного искусства. Европейскую известность приобретает уральское искусство резьбы по камню. Изящные произведения из камня украшали парки, роскошные интерьеры дворцов; они по праву получали самые высокие награды на всероссийских и международных выставках. Однако не только монументально-декоративное искусство резьбы по камню составляло славу города. В Екатеринбурге находилось одно из крупнейших металлургических предприятий России, имевшее более трех десятков различных цехов и фабрик. Мощный железоделательный завод способствовал появлению различных производств по изготовлению утилитарных и

художественных изделий из металла: напольных плит, замков, ключевин, ручек, фигурных кронштейнов, ажурных интерьерных перегородок, множества балконных решеток, монументальных оград и других предметов, необходимых при сооружении богатых усадеб «золотых королей».

Для отдельных сохранившихся екатеринбургских решеток конца XVIII — начала XIX века свойственны геометрические узоры из густо расположенных элементов, в которых отчетливо проявляются стилистические признаки классицизма. Об этом свидетельствует литая чугунная решетка<sup>2</sup> главного корпуса дома-усадьбы Расторгуева-Харитонов, относящаяся к началу XIX века. Мотив переплетающихся колец, составляющий среднюю зону этой решетки, был широко распространен. Примерно такое же решение имеет средняя часть кованой балконной решетки<sup>3</sup> дома 43 по Загородному проспекту в Ленинграде, изготовленной в конце XVIII века неизвестным мастером.

Широкое распространение классицизма в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве первой трети XIX века не могло не влиять на формирование провинциальных вкусов. Большую роль в этом процессе играла и Академия художеств, где получали художественное образование отдельные талантливые представители далеких окраин Российского государства, в том числе и Урала. Весомый вклад в развитие уральской архитектуры внесли воспитанники Академии художеств И. И. Свиязев и М. П. Малахов, с именем которого связаны почти все значительные в художественном отношении здания старого Екатеринбурга. Известно, что, проектируя свои постройки или реконструируя созданные ранее, Малахов широко применял чугунное художественное литье.

Одной из его ранних решеток, сохранившихся до нашего времени, является чугунная решетка у здания бывшей горной аптеки (сейчас его занимает общество «Знание»). Лаконичное решение рисунка решетки в виде переплетающихся колец хорошо увязывает ее с ясной архитектурой всего комплекса близлежащих сооружений. Сходное построение узора имеют и другие решетки, выполненные по рисункам Малахова. Таковы перила лестничного ограждения Уральского горного училища (сейчас средняя школа № 9) и чугунная решетка<sup>4</sup> на плотине городского пруда, изготовленная каслинскими мастерами. Ее мощные чугунные кольца, украшенные красивыми двухсторонними розетками, красноречиво свидетельствуют об основательной профессиональной подготовке Малахова и о глубокой связи его творческих исканий с традициями его великих наставников: А. Н. Воронихина, И. Е. Старова, А. Д. Захарова.

С появлением на Урале и в Сибири золотого промысла в Екатеринбург хлынул неожиданный поток невиданного богатства, которое, основательно встряхнув промышленность и торговлю, позволило уральским богачам строить свои особняки на

столичный лад. Наиболее совершенными были постройки купцов-заводовладельцев. Красивейшим архитектурным ансамблем города к концу первой четверти XIX века становится уже упоминавшаяся усадьба Расторгуева-Харитонова, своеобразную архитектуру которой замечательно дополняет оригинальное чугунное художественное литье.

Исключительно просто выполнены решетки<sup>5</sup>, включенные в ограду хозяйственного двора этой усадьбы. В них нет классического узора, составляющего прелесть большинства петербургских оград. Строгая красота силуэта достигнута использованием прямых, вертикально стоящих чугунных элементов, отличающихся безукоризненно найденными пропорциями, и мастерски соединенных между собой простейшими связями. Вместе с довольно лаконичными решетками полуциркульных завершений они намечают основную тему, звучащую в чугунном узоре ворот и решеток ограды верхнего парадного двора. Общий художественный строй решеток хозяйственного двора обнаруживает ассоциативную связь с образами народного искусства и быта. Гармонично сочетаясь с архитектурными формами, звенья этих решеток вносят удивительно живое своеобразие в архитектуру ансамбля.

Особенно хороши ворота парадного двора с симметрично расположенными боковыми калитками, к которым примыкает каменная ограда с полуциркульными проемами, заполненными решетками. Конструктивную основу ворот<sup>6</sup> составляют вертикальные стержни почти квадратного сечения, завершающиеся изящными копиями, а внизу опирающиеся на небольшие шары. Середину створок ворот отмечает горизонтальный ряд из колец, скрепляющий вертикальные стержни друг с другом. Эта непринужденно бегущая дорожка из колец, а также другие горизонтали из пересекающихся отрезков, переплетающихся полуокружностей, шаров находят свое продолжение в узоре ворот входных калиток, организуя в единое целое всю ограду.

Ажурные решетки, красиво рисующиеся в полуциркульных проемах ограды парадного двора<sup>7</sup>, не уступают лучшим образцам художественных оград Петербурга. Не исключено, что автора, создавшего их рисунок, вдохновляло замечательное литое убранство ворот и ограды здания бывшего Ассигнационного банка в Петербурге, исполненное по проекту Джакомо Кваренги в 80-е годы XVIII века. Общим в решении этих решеток являются их формы, есть сходство отдельных орнаментальных мотивов, которые все же существенно отличаются по трактовке. Так, в уральской решетке использована «волна» более сложной формы и совсем отсутствует ряд из ритмично расположенных колец. Вместо двух зон, заполненных «волной» в решетке Кваренги, в уральской оказалось тоже две, но узких, заполненных шарами. Сходство обнаруживается и в том, что обе решетки имеют одинаковое количество длинных и корот-

ких прутьев. Но если в петербургской ограде композиция уравновешенная и ясная, то в уральской решетке чувствуется определенное напряжение, что свидетельствует о стремлении к созданию динамичной композиции, отвечающей характеру архитектуры усадьбы.

Дальнейшая эволюция этого вида декоративно-прикладного искусства в Екатеринбурге свидетельствует не только о совершенствовании уже найденных композиционных приемов, но и о создании новых. Это развитие не было ограничено рамками единого стиля. Иногда даже на одном изделии можно обнаружить совершенно разностильные решения, применение разных техник изготовления. Далекое не всегда имели возможность создавать оригинальные композиции решеток и специалисты-архитекторы, занятые работой на екатеринбургских казенных заводах. Нередко они ограничивались некоторой перестройкой уже выработанных схем. Например, в балконной решетке<sup>8</sup> большого рязановского дома архитектора М. П. Малахова (ул. Куйбышева, 40) развивается уже имевшийся в екатеринбургских решетках мотив с кольцами. Подобные композиции будут популярны и во второй половине XIX века.

Изготавливая различные ажурные решетки из металла, уральские мастера стремились к выразительности их силуэта и порой им удавалось находить действительно новые и вполне оригинальные решения. Такова чугунная решетка несохранившейся ограды (единственное ее звено находилось в ограде № 33 по ул. Горького). Ее четкий и красивый рисунок напоминает легкую и изящную ограду павильона на Елагином острове (Петербург), выполненную по проекту К. И. Росси. Хотя между ними нет явного сходства, обе решетки объединяет весьма рациональное построение узора и хорошее чувство материала.

Среди екатеринбургских решеток первой половины XIX века особую группу составляют кованые, которыми укреплялись окна общественных зданий и жилых домов. Каждый вертикальный элемент решеток такого типа, раздвигаясь в середине, образовывал ромб, одна из диагоналей которого определяла шаг вертикальных прутьев, обычно квадратного сечения. Места касания ромбов соединялись фигурными обхватками либо затейливыми розетками. Иногда этот рисунок дополняли ряды колец, причудливо бегущих завитков или другие декоративные детали.

Спокойные и ясные узоры решеток из ромбов, прямоугольников, квадратов, кругов вполне соответствовали сдержанной и строгой архитектуре города, что в немалой степени способствовало их широкому распространению.

Иногда композиции кованых решеток служили образцом при отливке чугунных изделий. Такова чугунная ограда<sup>9</sup> двора, примыкающего к дому бывшего главного начальника горных заводов Уральского хребта. Ее квадратные звенья, мощные,

слегка расширяющиеся книзу опоры своими пропорциями и спокойным ритмом рождают ощущение силы и устойчивости. В целом ее характер еще соответствует духу классицизма, хотя уже намечается определенное нарушение классицистических традиций, проявившееся в некоторой измельченности форм. Наиболее ярко эта тенденция проявляется в другой чугунной ограде<sup>10</sup> того же здания, рисунок которой отличается богатством деталей, живописностью, достигнутой смелым применением широких и узких ромбов с различной орнаментацией. Эта чугунная ограда отличается большим мастерством и виртуозностью исполнения. По своей конструкции она напоминает решетку ограды парка Каменноостровского дворца архитектора Л. И. Шарлеманя в Петербурге. Но сходство это не абсолютное. Ограды имеют различные опоры, отличаются они и деталями, и характером рисунка. Звенья уральской ограды водружены на высокое основание с дорическими колоннами, на капителях которых помещены чугунные шары. Она имеет меньшую длину протяженности звеньев и дополнительную дорожку из трех рядов сквозных ромбиков.

Композиционное решение ограды дома горного начальника из приставленных друг к другу ромбов послужило началом широкого использования этого приема в художественных решетках Екатеринбурга. По этому принципу создавались решетки, имеющие ажурный, насыщенный разнообразными мотивами рисунок, в котором использовались формы растительного орнамента. Таковы чугунные решетки углового помещения харитоновского дворца, изготовленные, судя по тонкости литья, на Каслинском заводе, а также ограждение лестницы<sup>11</sup> и балконные решетки<sup>12</sup> портика здания бывшей горной канцелярии. Эти две последние решетки, выполненные по проекту М. П. Малахова в 30-е годы XIX века, свидетельствуют об увлечении пышными барочными формами и, несомненно, отражают начавшийся упадок классицизма. Однако, возрождаясь в новых условиях, барочные формы приобретают несвойственный им характер: преобладает симметрия, исчезает непринужденность композиций, монотонные ряды разнообразных завитков уже не передают бурного движения, которым полны были решетки XVIII столетия.

Происходят изменения и в технике изготовления кованых оград. Появляются решетки, набранные из отдельных, по шаблону изготовленных деталей. Одна из таких кованых решеток<sup>13</sup> сохранилась у здания бывшего екатеринбургского уездного земства (ул. Р. Люксембург, 71). Она отличается четкой и ясной структурой, в ее композиции отчетливо выделяется средняя часть из вытянутых овалов и две симметрично расположенные зоны из пересекающихся колец и полуколец, образующих красивый геометрический узор. Ограда выглядит настолько внушительно, что Е. Н. Бубнов, составляя альбом уральских художе-

ственных решеток, классифицировал ее как литую. Но при внимательном осмотре обнаруживаются все признаки кузнечной работы. Звенья оград, а также отдельные ее элементы соединены болтами квадратного сечения. Подобная техника оказала свое воздействие на екатеринбургских мастеров во второй половине XIX века.

Архитектура Екатеринбурга к концу 40-х годов XIX века «свидетельствует о начале упадка классицизма на Урале, о возрождении лучших ее традиций»<sup>14</sup>. Примерно такие же процессы происходят в развитии декоративно-прикладного искусства этого времени. В выполненных по чертежам К. Г. Турского чугунных решетках и воротах Монетного двора<sup>15</sup> начинает превалировать украшательская тенденция.

После 1861 года в Екатеринбурге продолжается упадок промышленного производства, наметившийся еще в начале столетия. «Хиревшее казенное производство, слабо развитые торговля и промышленность, необычайная бедность и нищета и коренного, и пришлого населения создавали общую картину развала и запустения. Многим наблюдателям казалось, что, перестав быть «горной столицей», Екатеринбург обречен на превращение в один из захолустных уездных городков. Однако под обломками рушившегося старого уклада постепенно зрели и набирали силу элементы нового капиталистического хозяйства»<sup>16</sup>. По-прежнему большую роль в экономике города играл Верх-Исетский металлургический завод. Укреплялись новые промышленные предприятия. Росту промышленности и торговли ощутимо способствовал период промышленного подъема в России во второй половине 80-х годов. Ускорение темпов капиталистического развития вело к быстрому росту населения. В полтора раза возросло число видов ремесел и промыслов, в которых не последнее место занимали изделия кузнецов. Укрепляющийся капиталистический способ производства отразился на всем облике города. В строительную практику вошли металлические конструкции. Для перекрытия широких пролетов стали применять железобетон. Изменяется и характер застройки: появляются первые трех- и четырехэтажные здания. Но в основном строились деревянные и полукаменные дома в один-два этажа. Особое внимание уделялось второму этажу, на котором сооружали большие балконы с металлическими решетками и кронштейнами. Однако внедряющиеся в строительство новаторские конструкции всячески скрывались декором, источником которого служили формы готики, барокко, классицизма или различные их сочетания. «Архитектурно-художественной выразительности пытались достигнуть лишь чисто украшательскими средствами — вычурной и мелкой детализировкой, часто не имеющей органической связи с общей композицией здания, его планом или конструкцией»<sup>17</sup>.

В начале 60-х годов отдельные решетки изготавливали еще

казенные заводы: в 1863 году были сделаны железные решетки в окна кладовых при заводской аптеке<sup>18</sup>. Продолжали отливать и чугунные ограды<sup>19</sup>. Как и в архитектуре, в металлических решетках появляются признаки упадка вкуса, а иногда даже и пренебрежение к их назначению. Именно такими были кованные решетки<sup>20</sup>, предназначенные для набережной городского пруда (хранятся в Свердловском областном краеведческом музее).

Капиталистические отношения все больше подчиняли художественное творчество законам рынка. «Бурное развитие построек, призванных удовлетворить практическим нуждам, проходило почти вне связи с проблемами синтеза искусств. В них решались, главным образом, задачи извлечения наибольшего дохода и прибыли при наименьших затратах»<sup>21</sup>. Жилые дома, церкви, гостиницы и другие общественные здания украшались большим количеством решеток, которые тянулись по краям кровли, применялись при устройстве парадных входов, балконов, перил, кронштейнов, ворот, калиток. В этих изделиях, в отличие от ранее рассмотренных решеток, где конструктивно был оправдан каждый фигурно обработанный элемент, главное место занимает уже система из сгруппированных в орнаментированные ячейки ажурных элементов, образующая разнообразные композиции. Этот прием ускорял изготовление кованных металлических решеток и, несмотря на несколько ограниченные художественные возможности, иногда позволял достигнуть неплохих результатов.

Сконструированные таким способом решетки нашли широкое распространение. Они прихотливо изгибались, повторяя очертания архитектурных форм, или эффектно соединяли массивные опоры ворот. В некоторых случаях использовали несколько видов орнаментированных зон, как, например, в решетке на кровле здания по Вознесенскому проспекту (ныне ул. К. Либкнехта, 9). Эти орнаментированные квадраты, круги, прямоугольники, конечно, не были изобретением екатеринбургских кузнецов. Таким способом изготавливали художественные решетки для петербургских домов еще в начале XIX века.

Великолепной ритмической организацией, чистотой и четкостью линий выделяются решетки перил Царского каменного моста (1890) через реку Исеть по Александровскому проспекту (теперь ул. Декабристов). Их незатейливый узор из маленьких сквозных квадратов, мастерски вписанных в два других квадрата с четко прочерченными диагоналями, свободно и легко струится по перилам моста. В несколько модернизированном виде этот мотив был применен в кованных решетках<sup>22</sup> завершения ограды дома Железнова по Златоустовской улице (теперь ул. Р. Люксембург, 56), выполненных в 1892 году.

Отдельные решетки отличаются высоким мастерством исполнения. Такова кованая ограда дома титулярного советника

Г. С. Кудрина по Златоустовской улице (теперь ул. Р. Люксембург, 18). Об этом свидетельствует ее необычная композиция, в которой традиционные вертикальные прутья вдруг получают небольшой сетчатый разрыв, и хорошая сохранность.

Использование различных стилевых традиций, имевшее место в решетках Екатеринбурга в первую половину XIX века, теперь в угоду вкусам заказчика становится почти нормой. Даже «в стенах Академии художеств будущим архитекторам давали задания на исполнение проектов в «греческом», «византийском», «готическом», «ренессансном», «барочном» и других «стилях»<sup>23</sup>. В этом духе была выполнена кованая решетка<sup>24</sup>, находившаяся на подпорной стенке берега Исети за плотиной. Ее пышный барочный узор в средней части хорошо сочетался с другими элементами всей композиции.

В начале XX века в России появляется новое художественное направление — модерн. Противопоставляя себя эклектике и выступая за создание оригинальных и неповторимых произведений, искусство модерна требовало полного отречения от старых форм. Такое стремление к новым приемам организации пространства заметно в построении узора ограды<sup>25</sup> дома № 4 по Колобовской улице (ныне ул. Толмачева). Оно проявляется в особой текучести линейного узора, выполненного просто и строго. Композиция решетки основана на применении традиционной основы из прямых вертикальных прутьев и несколько видоизмененных по форме крупных скобчатых завитков, сочетающихся с другими изогнутыми элементами, которые то плавно уходят в прямые линии, то резко их прерывают. Однако копьевидное завершение, использование традиционных приемов технологии означают еще не полную победу нового стиля.

Художники, работающие в новом стиле, отводили орнаменту как основному средству художественной выразительности большую роль. Отсюда идет повышение его значения в украшении изделий и в структурной организации плоскости. Именно в духе таких требований выполнена кованая решетка дома по Тихвинской улице (ныне ул. Хохрякова, 68). Вся ее композиция образована из сложно очерченного криволинейного узора. Необычный характер расположения элементов, их многочисленные изгибы и повороты в сочетании с различными приемами обработки — все говорит о том, что особенности нового стиля в данной решетке проявились с достаточной определенностью.

Ярких примеров других решеток, выполненных в этом стиле, в Екатеринбурге не сохранилось, так как в архитектуре города модерн не получил широкого распространения.

Приведенные примеры металллических художественных решеток Екатеринбурга убеждают, что лучшие архитектурные ансамбли города были бы без них просто невозможны. И сегодняшняя практика индустриального строительства сохраняет эту традицию. Художественные решетки можно видеть на фаса-



дах новых зданий, в интерьерах клубов, дворцов культуры, магазинов, кафе и т. д. Как и прежде, в решетках, выполненных в Свердловске после 1917 года, привлекает уравновешенность и четкость орнаментального узора, изящество форм, затейливость и искусство исполнения. Более того, порой только с помощью художественных решеток удается в том или ином интерьере создать соответствующее настроение, усилить его художественную выразительность. Поэтому, естественно, возникает желание обратиться к опыту прошлого, чтобы, создавая новые произведения, не только не утрачивать достигнутого, но и раскрыть в этом древнем и самобытном искусстве сегодняшний день, духовную красоту, мастерство и талант народа.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Алферов Н. С. Зодчие старого Урала. Свердловск, 1960, с. 25.
- <sup>2</sup> Графическое изображение этой решетки приведено в кн.: Бубнов Е. Н. Оград узор чугунный. Художественные решетки Урала. Свердловск, 1962, ил. 79.
- <sup>3</sup> Здесь и далее ссылки на графическое изображение художественных решеток Петербурга даются по кн.: Гермонт Г. Решетки Ленинграда и его окрестностей. Л., 1938.
- <sup>4</sup> См.: Бубнов Е. Н. Оград узор чугунный, ил. 52, 53.
- <sup>5</sup> См. там же, ил. 2.
- <sup>6</sup> См. там же, ил. 3, 4.
- <sup>7</sup> См. там же, ил. 5.
- <sup>8</sup> См. там же, ил. 78.
- <sup>9</sup> См. там же, ил. 8.
- <sup>10</sup> См. там же, ил. 6, 7.
- <sup>11</sup> См. там же, ил. 107, 108.
- <sup>12</sup> См. там же, ил. 80.
- <sup>13</sup> См. там же, ил. 70.
- <sup>14</sup> Очерки истории Свердловска (1723—1973). Свердловск, 1973, с. 65.
- <sup>15</sup> ГАСО, ф. 25, оп. 2, д. 8251, 8252, 8253.
- <sup>16</sup> Очерки истории Свердловска (1723—1973), с. 70.
- <sup>17</sup> Там же, с. 151.
- <sup>18</sup> ГАСО, ф. 25, оп. 2, д. 3852.
- <sup>19</sup> В архивных документах есть сведения, относящиеся к 1866 году «О заказанных в Н-Исетский завод 16 чугунных решетках для набережной пруда у дома горного начальника». — ГАСО, ф. 25, оп. 2, д. 3809.
- <sup>20</sup> См.: Бубнов Е. Н. Оград узор чугунный, ил. 57, 58.
- <sup>21</sup> Павловский Б. В. Камнерезное искусство Урала. Свердловск, 1953, с. 106.
- <sup>22</sup> См.: Бубнов Е. Н. Оград узор чугунный, ил. 49, 50.
- <sup>23</sup> Каждан Т. П. Архитектура и архитектурная жизнь России конца XIX — начала XX века. — В кн.: Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1895—1907). М., кн. 2, с. 269.
- <sup>24</sup> См.: Бубнов Е. Н. Оград узор чугунный, ил. 67, 68.
- <sup>25</sup> См. там же, ил. 45.



---

Е. Ф. ШУМИЛОВ

## ***Творчество архитекторов Камских заводов начала XIX века и зарождение профессионального искусства в Удмуртии***

**В** искусствоведческой литературе уже закрепилось мнение о том, что зарождение профессионального искусства Удмуртии относится к предреволюционному периоду<sup>1</sup>. Появление этого неточного вывода обусловлено прежде всего игнорированием (сознательным или невольным) могучей и самобытной заводской культуры Удмуртии. Как это ни удивительно, но сам факт существования и активной деятельности еще в первой половине XIX века в самом центре «глухого» края на Камских (Ижевском и Воткинском) городах-заводах семнадцати выпускников Академии художеств оставался совершенно неизвестным историкам искусства Удмуртии.

По сути дела, неизвестным остается и развивающееся с XVIII века искусство художественной обработки металла: утонченные по колориту и цельные по декору миниатюры ижевских граверов-оружейников, виртуозно использовавших сплавы золота и серебра; памятные блюда и бытовая утварь воткинских литейщиков; разнообразные медали, сувениры, фигурные ограды... И Воткинск, и Ижевск издавна славятся прежде всего металлом, которому они обязаны уже самим своим рождением. Заслуживающее специального исследования творчество граверов, литейщиков и ювелиров Камских заводов представляет собой своеобразное народное рабочее искусство, тесно связанное с профессиональным искусством. Особое значение при этом имеет зодчество. Как признано исследователями, возникновение некоторых видов уральского декоративно-прикладного искусства вызвано нуждами строительства и архитектуры<sup>2</sup>.

В истории русского зодчества первой половины XIX века промышленная архитектура Урала, главного индустриального района страны,— одно из самых значительных явлений. Уральские

архитекторы «создали своеобразную ветвь архитектуры русского классицизма — промышленную архитектуру»<sup>3</sup>. Интерес представляет и архитектура Камских заводов, основанных в середине XVIII века на правых притоках Камы. Если большинство других заложённых тогда заводов быстро исчерпали свои сырьевые ресурсы и были закрыты, то Камские заводы сохранились и дали жизнь индустриальным городам, сыгравшим важную роль в развитии экономики и культуры Удмуртии.

В первой половине XIX века Камские заводы были одними из крупнейших и передовых в техническом отношении на Урале. Совместно с русскими здесь трудились и удмурты. Они получали новые производственные навыки, усваивали обычаи русского народа, овладевали его языком, служившим удмуртам средством приобщения к передовой демократической культуре многонациональной страны. Активными проводниками русской культуры стали заводские архитекторы. Их многогранная и плодотворная деятельность обусловила появление гармоничных и величественных архитектурных ансамблей Ижевска и Воткинска. Творчество архитекторов и художников Камских заводов явилось определяющей страницей в истории архитектуры и изобразительного искусства Удмуртии дореволюционного периода.

Анализ градостроительного развития прикамских городов-заводов (и прежде всего Воткинска и Ижевска как наиболее развитых и сохранившихся среди них) позволяет выявить самобытную черту зодчества Прикамья. Она обусловлена рельефом правобережного Прикамья, представляющего собой преимущественно полого-волнистую равнину. Условия для создания крупных искусственных водоемов, источников энергии, здесь наиболее благоприятны. Почти все большие прикамские заводы заложены на правом берегу Камы, в некотором отдалении от самой реки, на ее притоках. Начинающиеся на горном Урале левые притоки были менее выгодны для вододействующих заводов, поскольку нередко обладали свойствами горных рек. Заводские пруды в Воткинске, Ижевске, Нытве, Очере, Пожве, Чермозе площадью от 15 до 30 кв. км — крупнейшие на Урале. Вынужденное расположение рядом с ними промышленных корпусов заставляло архитекторов искать укрупненные формы, стремиться к лаконичным, масштабным решениям объемов, фасадов, силуэтов зданий. Большие пруды обусловили и размах градостроительной композиции развивавшихся вокруг них городов-заводов. Практиковалось зонирование жилой застройки.

Архитектура производственного комплекса зависела от размеров водоема еще и потому, что только обилие «рабочей» воды обеспечивало действие достаточно большого количества водяных колес. Для размещения этих колес, а также связанных с ними машин, станков и производственных участков, естественно, требовались значительные по размерам здания. Так, соору-

женные в первой половине XIX века главные корпуса Ижевского, Воткинского и Пожвинского заводов имели в длину соответственно 350, 234 и 200 м и были многоэтажными.

Архитектура Прикамья, расположенного на стыке Урала с центральными областями страны, развивалась в тесной связи с русской архитектурой первой половины XIX века. Связь эта осуществлялась через инспекционную и проектную деятельность Д. И. Висконти, В. И. Гесте, Ф. И. Демерцова, А. Д. Захарова, И. Лема, Л. Руски, А. И. Постникова, И. И. Шарлеманя и других столичных зодчих. Кроме того, многие заводские архитекторы прежде учились в Петербурге и работали помощниками крупных мастеров. С. Е. Дудин и В. Н. Петенкин, например, были учениками и помощниками А. Д. Захарова. Его Адмиралтейство впоследствии стало для них своеобразным эталоном официального производственного здания, классическим прообразом. Все это может подчеркнуть то, что архитектура Прикамья являлась неразрывной частью русского зодчества эпохи классицизма.

В 1806 году «Горное положение» закрепило на уральских заводах и в горных округах должность архитектора. Тогда же на Камских заводах появились первые в Удмуртии профессиональные зодчие и художники. В первой половине XIX века здесь работала одна из самых крупных на Урале групп этих специалистов. Заметим, что в Прикамье по сравнению с горным Уралом преобладали казенные предприятия. В отличие от частных заводов они лучше обеспечивались кадрами профессиональных архитекторов. Выпускников Академии художеств в Прикамье работало больше, чем на горном Урале. Это повышало уровень проектирования и строительства, активизировало воздействие профессиональных архитекторов на развитие народного зодчества и декоративно-прикладного искусства. Круг обязанностей заводского архитектора был достаточно широк: профилактический осмотр и ремонт производственных сооружений; хранение и отпуск строительных материалов; наблюдение за правильной частной застройкой; украшение улиц и зданий; проектирование произведений монументального искусства; разработка эскизов машин, станков, инструментов, а также изделий, выпускаемых заводом; преподавание рисования и начал архитектуры в горных школах и, наконец, проектирование и руководство строительством промышленных, жилых и культовых зданий в самом городе-заводе и соседних уездах, часто не имевших профессиональных архитекторов. Одним словом, в обязанности заводского архитектора входило проектирование всей искусственной среды в ее основанной на принципах классицизма целостности.

В XVIII—первой половине XIX века развитие искусства Урала определялось промышленной основой. Связи искусства с наукой и техникой были здесь значительными. Показательно

старинное название заводского архитектора — «архитектурный механикус». Характерно и то, что в 1815 году ижевское начальство просило «знающего механика» у Академии художеств. Современники отдавали должное многогранности знаний заводских архитекторов. Президент Академии художеств А. Н. Оленин, например, писал в 1824 году о С. Е. Дудине: «В той отдаленной и малонаселенной земле он должен был исправлять не только должность архитектора, но даже и каменного мастера, а иногда инженера и машиниста»<sup>4</sup>. Действительно, архитектор тесно сотрудничал с выдающимся изобретателем, главным механиком Камских заводов Л. Ф. Сабакиным. Машины и механизмы в то время проектировались для определенных предприятий, что давало некоторые предпосылки к формированию гармоничного интерьера. Архитекторы Камских заводов занимались также поиском наиболее удобной и красивой формы рабочих инструментов.

Вместе с зодчими на Камских заводах трудились и художники. Одним из первых профессиональных живописцев на Урале был ученик С. С. Щукина Я. Е. Дудин (брат С. Е. Дудина). Он участвовал в декорировании корпусов оружейного завода, вел рисовальные классы в воткинской и ижевской горных школах. Там преподавали и другие воспитанники Академии художеств — В. Т. Винокуров, П. И. Федоров и Ф. Ф. Чернявский. Сохранившиеся рисунки показывают, как их ученики, дети мастеровых, переходили от робких зарисовок цветов к довольно сложным анатомическим рисункам, исполненным энергичным штрихом. Следует заметить, что немалым графическим мастерством отличались чертежи С. Е. Дудина и В. Н. Петенкина. Первый из них, кроме того, создавал работы пейзажного характера. Подобные произведения выполняли и заводские чертежники.

Еще с XVIII века на многих заводах Прикамья были квалифицированные резчики. Известны, например, имена заводских резчиков Н. Кирьянова и Д. Домнина, произведения которых выставлены в Пермской художественной галерее. На Ижевском и других соседних заводах в первой четверти XIX века протекала деятельность скульпторов А. М. Канцырева и К. А. Поста. Заклучая с последним договор, А. Ф. Дерябин (начальник Камских заводов) определил его обязанности так:

«Карл Пост обязывается вступить на службу на основании сего контракта и отправиться на те заводы из числа управляемых его превосходительством Дерябиным, куда он ему назначит. Должность его будет состоять в том, чтобы резать всякого рода вещи и украшения на дереве для употребления их в том виде, как оне вырезаны будут к убранству домов, мебели и прочего, равно и для отливки по вырезанным моделям разных украшений и вещей из чугуна, меди и бронзы. Отлитые вещи чеканить и обдeldывать в совершенстве как способности его то

позволят... Всему вышесказанному художеству и искусству обязывается Пост обучать данных ему учеников в таком числе, как удобность позволит, обстоятельства потребуются и его превосходительство Дерябин найдет нужным. С сей стороны обязанность его будет самым строгим и прилежным образом за сими людьми смотреть, все меры, способы и прилежание употребить, чтобы данных учеников обучить самым лучшим образом...»<sup>5</sup>.

В мастерской К. А. Поста были инструменты для художественной обработки металла. Опись 1809 года перечисляет чеканки, рашпили, коловороты, пилы, долота, кисти, краски, а также восемнадцать гравированных рисунков. Общая стоимость всего этого, 1641 руб., свидетельствует о количестве и ценности художественных принадлежностей. В соответствии с обязательством К. А. Поста подготовил более двадцати учеников. Искусство «отливки разных украшений», таким образом, распространялось и совершенствовалось в Ижевске еще в начале XIX века.

В сравнении с соседними уездными городами жилища застройки Камских городов-заводов регламентировались намного строже. Заводские архитекторы широко использовали образцовые проекты, воздействием которых объясняется распространение в народном зодчестве классицистических мотивов. Существовала и зависимость между продукцией заводов и мотивами домовой резьбы. В Ижевске, например, излюбленным орнаментом было стилизованное изображение кузнечных клещей, сжимающих поковку, а в Воткинске — перекрещенных якорей. Влияние архитекторов распространялось далеко, так как к Камским заводам в окружности 400 верст было приписано 123 селения с общим числом «непрерывных» работников 25 400 человек, в основном удмуртов.

Подобные факты свидетельствуют о том, что национальная культура удмуртского народа развивалась под благотворным влиянием русской культуры, активными представителями которой были работавшие на Камских заводах архитекторы и художники. Именно с их деятельностью связано становление профессиональной архитектуры и изобразительного искусства на территории Удмуртии.

Ведущий архитектор Камских заводов С. Е. Дудин (1779—1825) по окончании Академии художеств в 1798 году был приглашен Н. А. Львовым в Дирекцию приисков каменного угля на должность «архитектора земляных строений», где занялся внедрением новаторской техники «землебитного строения». Но уже в следующем году юноша перешел в помощники к своему педагогу по Академии А. Д. Захарову, работавшему тогда в Гатчине. Практическая деятельность в мастерской зодчего оказала огромное влияние на С. Е. Дудина. В 1801—1802 годах он сопровождал А. Д. Захарова в поездке по югу России, а затем выполнил конкурсную программу, за которую был награжден

большой золотой медалью и трехлетней поездкой в Италию. Необычный для Академии проект оружейного завода с арсеналом был выполнен С. Е. Дудиным в Риме в 1804 году под воздействием опубликованного тогда же проекта К. Леду, архитектора, высоко почитаемого А. Д. Захаровым<sup>6</sup>. В начале 1807 года С. Е. Дудин вернулся в Петербург и по рекомендации президента Академии художеств А. С. Строганова был направлен в Ижевск на строительство одного из важнейших для России того времени объектов — оружейного завода.

Младший коллега С. Е. Дудина В. Н. Петенкин (1787—1850) в 1802 году поступил в «чертежную всего флота» Адмиралтейского департамента, а затем работал в Кронштадте. С 1805 года В. Н. Петенкин был одним из учеников и помощников А. Д. Захарова, одновременно он посещал занятия архитектурного класса Академии художеств. Архитектор участвовал в строительстве производственных корпусов во дворе Адмиралтейства. Осенью 1811 года, сразу после смерти А. Д. Захарова, В. Н. Петенкин уехал на Урал, став архитектором Гороблагодатских заводов. В Воткинске, куда В. Н. Петенкин перешел в 1823 году, наступил расцвет его творчества.

Говоря о творчестве С. Е. Дудина и В. Н. Петенкина, нельзя упускать из виду роль их помощников и преемников, существовавших в той или иной степени сложности архитектурных ансамблей Камских заводов. Это выпускники Академии художеств Н. В. Андреевский, П. В. Андреевский, А. П. Белянинов, А. Д. Брыкин, К. И. Вагнер, И. М. Иванов, А. Н. Спиринг, А. П. Петровский.

Ижевский оружейный завод был основан в 1807 году выдающимся горным инженером А. Ф. Дерябиным на базе существовавшего с 1760 года железодельного завода. В годы все нараставшей военной угрозы строительство нового предприятия стало делом огромной государственной важности. Высокий уровень и относительную быстроту проектирования и строительства может объяснить то, что С. Е. Дудин и А. Ф. Дерябин уже работали ранее над проектами оружейных заводов.

Строительство нового предприятия явилось мощным стимулом развития города-завода. Уже в XIX веке он намного обогнал по количеству населения свой губернский центр — Вятку. Ижевский город-завод получил компактную, логически стройную и органично увязанную с окружающей природой композицию. Ядром ее стал мощный объем главного заводского корпуса и примыкающий к нему обширный водоем. Центром «города Ижа» С. Е. Дудин сделал не собор, а производственный корпус, подчеркнув слитность города и завода масштабными соотношениями построек и ориентацией магистралей. Пятидесятиметровая башня главного корпуса замкнула перспективу центральной улицы, что в результате создало впечатление единства производственной и жилой зон, выделило ведущую роль здания.

Оно главенствовало как по живописности расположения и архитектурой массе, так и по идейно-образной значимости и функции в городе-заводе.

Здание подчинено трехосевой композиционной схеме и расчленено на пять блоков. Центральный соединяется одноэтажными объемами с трехэтажными флигелями. Чтобы сделать сооружение масштабно соразмерным лежащему перед ним огромному зеркалу пруда, использованы ритмично повторяющиеся укрупненные формы: сдвоенные и строенные окна, большие арочные ниши, колоннады. К масштабу человека композицию «гигантского» ордера приближают переходные формы. Северный фасад, обращенный к пруду и селитебной зоне, являлся парадным, а южный, доминирующий над производственной площадкой, — «рабочим», лишенным всякого декора. Такая двойственность присуща и другому крупному памятнику архитектуры русского классицизма — захаровскому Адмиралтейству.

Технологический процесс, шедший в главном корпусе, определял его композицию. В четырехэтажном блоке за основу были взяты принципы организации производства по вертикали вместо традиционной горизонтальной последовательности. Изделия проходили технологический цикл снизу вверх, от грубой обработки заготовок и сырья до наиболее сложных работ по доводке деталей и сборке ружей.

Интерьеры главного корпуса контрастируют своей строгостью с богатой пластикой парадного фасада. В формировании интерьеров восьми больших залов центрального блока ведущая роль принадлежит мощным аркам. Ритм их отражен в разной степени на фасадах. С наибольшей последовательностью тектоническое единство внутренней и внешней композиции воплощено в членениях южного фасада. Своей лаконичностью он вызывает аналогию с одновременными произведениями английского промышленного зодчества (например, с доками св. Екатерины в Лондоне, построенными Т. Телфордом в 1824—1828 годах).

Многоярусная, круглая в плане, увенчанная колонной и арматурой башня — самая динамичная и живописная часть ижевского здания. С. Е. Дудин следовал здесь уральской традиции сооружения на заводах дозорных башен. Ижевская башня стала также своеобразным триумфальным памятником. Возвратившись из-за рубежа, архитектор испытал влияние патриотического подъема, который переживало русское общество, взбудораженное военными столкновениями с наполеоновской армией. Поэтому для завершения башни главного корпуса спешно строившегося оружейного завода С. Е. Дудин избрал триумфальную колонну. Особенно популярным этот архитектурный образ стал после Отечественной войны 1812 года. Украшенный пятью аллегорическими скульптурными композициями работы резчика А. М. Канцырева монументальный и торжественный корпус должен был свидетельствовать о мощи русского



государства. Наряду с Казанским собором А. Воронихина, триумфальными воротами Д. Кваренги и В. Стасова, это одно из самых значительных произведений русского зодчества, отразивших героический пафос Отечественной войны 1812 года.

Другой крупнейшей постройкой С. Е. Дудина явился арсенал, связанный с главным корпусом функционально и близкий ему по своей градостроительной значимости. Благородная сдержанность и строгая рациональность отличают эту оригинальную среди однотипных сооружений постройку. В плане арсенала, проект которого архитектор первоначально разрабатывал еще в Италии, заметно сходство с планом оружейного завода К. Леду.

План всего производственного комплекса определялся возможностями территории и технологией. Будучи убежденным приверженцем архитектуры классицизма, С. Е. Дудин выполнил генеральный план предприятия как стройную композицию, подчиненную четкой симметрии и трехосевой схеме. На Урале не существовало другого завода, в генеральном плане которого так последовательно проводились бы сходные принципы. Уникально и размещение главного корпуса параллельно плотине, вплотную к ней, что дало большой градостроительный и экономический эффект. Перпендикулярные главному корпусу вододействующие «фабрики» в целях экономии располагались попарно вдоль одного водовода. Рационализм архитектора сказался и в устройстве ведущих с плотин на верхние этажи корпуса арочных мостов. Ссыпание с них угля в расположенные ниже склады позволило намного облегчить его транспортировку.

Замечательно то, что работы по возведению новых корпусов не мешали во все возрастающих масштабах изготавливать оружие. До 1816 года производство его велось в своеобразном по архитектуре комплексе временных построек. Круглая в плане кузница соединялась галереями-переходами с «фабриками», расположенными по периметру прямоугольного двора. Прообразом такого приема следует снова назвать проект К. Леду.

Производственный комплекс, включавший также сушильную, пороховой погреб, ложевую, шустовальную и кричную «фабрики» и десяток других построек, органично соединялся с гражданской застройкой. Первая крупная постройка С. Е. Дудина в Ижевске — дом А. Ф. Дерябина был поставлен в отдалении от центра, на холме. Проведя оттуда к пруду широкий бульвар, архитектор заложил возможность эффектного выхода застройки к водоему. Парадный фасад главной жилой зоны образовали дома чиновников у пруда, сооруженные С. Е. Дудиным для компактности застройки двухэтажными, а для соответствия соседнему главному корпусу — с использованием укрупненных форм.

Созданный учеником А. Д. Захарова архитектурный ансамбль города-завода значительно обогатился включением в него про-

зведения самого А. Д. Захарова — повторения Андреевского собора в Кронштадте. Неверно атрибутированный в свое время и оставшийся неизвестным исследователям, памятник этот ближе к своему несохранившемуся прототипу, чем Преображенский собор в Екатеринославе (Днепропетровске). С. Е. Дудин расположил собор на предзаводской площади, стремясь раскрыть ее западную сторону и тем самым связать здание с главным заводским корпусом. Собор придал центральной площади Ижевска парадный вид.

Достоинствами определенной С. Е. Дудиным градостроительной композиции Ижевска можно назвать максимальное использование своеобразия рельефа; обеспечение свободного и удобного доступа рабочих к заводу через продолжающую плотину магистраль; планирование дальнейшего развития города в трех направлениях.

Построенная в Воткинске в 1828—1832 годах «фабрика № 4» явилась главным зданием в комплексе заводских построек, выделяясь среди них своей массой, значительностью архитектуры. В. Н. Петенкин, как и С. Е. Дудин, подчинил главный заводской корпус трехосевой композиционной схеме. Сорокаметровая башня отмечает центр 234-метрового корпуса. Сложному ритму и силуэту среднему объему его контрастны более простые и низкие крылья. Композиционному и смысловому выделению «фабрики № 4» способствовало то, что в центре здания были устроены сквозной проезд, служивший главной проходной. В качестве акротериев В. Н. Петенкин использовал перекрещенные якоря, напоминавшие о первом виде продукции завода. Подобно главному корпусу Ижевского завода, воткинская постройка четырехэтажная, что не отражено, однако, в членениях фасадов. В результате использования укрупненных форм и оригинальной внутренней планировки «фабрика № 4» выглядит лаконичным монолитом, организующим значительное пространство вокруг. Оба фасада идентичны, и это делает здание единым, равноценным объемом, одинаково значимым как для внутризаводской, так и для предзаводской площади. Поблизости расположен дом горного начальника, близкий этому корпусу по архитектурному решению.

Своеобразна композиция фасадов «фабрики № 4». В членении их основную роль архитектор отвел мотиву укрупненной арки. В центре, над большими арочными нишами, занимающими два нижних этажа, возвышается усеченный по краям щипцовый фронтон. Прообразы этих редких в промышленном зодчестве форм можно найти в творчестве А. Д. Захарова того периода, когда у него работал В. Н. Петенкин. Это производственные корпуса Адмиралтейства, склады на Провиантском острове и кузница в Роченсальме. Их деловой аскетизм и рациональность оказали воздействие на будущего архитектора.

В. Н. Петенкин смог преодолеть ощутимые первоначально

в его творчестве рецидивы пышной, «фасадной» архитектуры и выработал инженерный подход к решению задач промышленного строительства. В этом видится благотворное влияние уроков, полученных В. Н. Петенкиным во время его работы у А. Д. Захарова, а также критических замечаний И. И. Свйазева. Заметим, что в экспериментальном применении в Воткинске знаменитой свйазевской арочной фермы есть и доля участия заводского архитектора В. Н. Петенкина.

Архитектурное творчество С. Е. Дудина и В. Н. Петенкина протекало в русле классицизма. Опираясь на его традиции, они создали цельные по композиции производственно-селитебные комплексы, органично связанные с окружающей природой. Проектирование и строительство производственных зданий было важнейшим видом творческой деятельности этих мастеров. Возведенные ими корпуса не только соответствовали технологическому процессу, но и способствовали утверждению идей гражданственности и патриотизма, являясь лучшими произведениями архитектуры в городах-заводах. При этом имело место осуществление синтеза архитектуры и изобразительного искусства. Строительство на Камских заводах велось и во второй половине XIX века, но общий архитектурно-художественный уровень его был значительно ниже. Архитекторов такого масштаба, как С. Е. Дудин и В. Н. Петенкин, уже не появлялось.

Тщательно продуманное, эффективное размещение корпусов Камских заводов и достоинства их внутренней планировки отмечали многие современники С. Е. Дудина и А. Ф. Дерябина, В. Н. Петенкина и И. И. Свйазева. Но, конечно же, достижения в этой области были относительны. Вентиляция и бытовые помещения в корпусах отсутствовали, опасные зоны не выделялись и не ограждались, станки и машины из-за нехватки площадей располагались тесно. Проблемы улучшения условий труда, безопасной планировки трудовых площадок, охраны окружающей среды не получили еще должного разрешения.

Архитектурным ансамблям Камских заводов принадлежит заметное место в истории отечественного промышленного зодчества. Особенно самобытным и редкостным является главный корпус Ижевского завода. Автор его хорошо усвоил заветы А. Д. Захарова, требовавшего комплексного решения функциональных, градостроительных и архитектурно-художественных задач. Великий зодчий задумал много прекрасных сооружений, но выполнить успел немного. Зато его ученики и помощники нередко осуществляли идеи, наброски и эскизы, которыми делился с ними зодчий. Интересно, что в начале XIX века А. Д. Захаров сам исполнил несохранившийся проект комплекса зданий оружейного завода<sup>7</sup>. А в 1804 году он же послал пенсионеру С. Е. Дудину задание спроектировать подобный завод. Таким образом, не исключена возможность того, что первоосно-

вой созданного в Ижевске ансамбля явились какие-то разработки самого А. Д. Захарова.

В архитектуре ижевского здания и строившегося одновременно с ним Адмиралтейства имеются черты общности: разделение на пять основных объемов, яркая высотная композиция в центре, мотивы арок и колоннады, занимающие верхние этажи. Близки также градостроительные решения и принципы осуществления синтеза архитектуры и изобразительного искусства. Все это в немалой степени относится и к главному корпусу Воткинского завода.

Сравнение с однотипными и одновременными произведениями промышленного зодчества говорит об уникальности ижевского комплекса. Проект оружейного завода К. Леду характеризуется отвлеченным геометризмом и «мегаломанией». В других условиях и по-иному, более рационально, грандиозный замысел архитектурного ансамбля, выражающего идеи триумфа и незабываемой военной мощи, был осуществлен С. Е. Дудиным в России, на Урале. Строившийся там же и почти одновременно Златоустовский завод не имел такого размаха и четкой композиции, а Тульский капитально реконструировался позже и в меньших масштабах.

Прогрессивные традиции русского классицизма сохранялись на Урале очень долго, в чем есть и заслуга архитекторов Камских заводов. Они давали конкретные решения поставленных впервые А. Д. Захаровым проблем промышленного зодчества<sup>8</sup>. Будучи высокообразованными специалистами, эти архитекторы работали также в области декоративно-прикладного и монументального искусства, принимали участие в техническом и строительном конструировании. Наибольшей цельностью и самостоятельностью отличалось творчество С. Е. Дудина, создавшего около пятидесяти построек и проектов. Влияние зодчего испытывали его соратники, преемники и некоторые иногородние архитекторы (В. Н. Петенкин, В. Ф. Федосеев). Все это позволяет судить о значительности таланта С. Е. Дудина и дает право поставить его на одно из первых мест среди архитекторов Урала. Фактически именно он стал основоположником уральской школы промышленного зодчества. Напомним, что лучшие свои произведения С. Е. Дудин создал еще до появления на Урале И. И. Свиязева и других крупных архитекторов. Ижевскому мастеру пришлось впервые разрешать сложные и необычные задачи обширного каменного заводского строительства в условиях Урала. Главные корпуса Камских заводов стали на Урале первыми многоэтажными производственными зданиями.

Говоря о школе А. Д. Захарова, обычно называют только петербургскую, самую многочисленную ветвь его школы. Это А. Бежанов, И. Гомзин, Д. Калашников, Н. Мартос, А. Мельников. Самостоятельных построек у большинства из них неизвестно. Есть основания заявить о существовании другой, не менее

важной ветви школы Захарова — удмуртской, или прикамской. О значении ее свидетельствует плодотворное творчество С. Е. Дудина и В. Н. Петенкина на Камских заводах. С. Е. Дудина следует назвать наиболее ярким представителем школы Захарова.

Архитекторы Камских заводов развили рационалистические тенденции русского классицизма и, несмотря на противоречивость своего творчества, отчасти предвосхитили архитектуру нового времени. Можно отметить необычную многоэтажность цехов, высокоэффективные технологические и плановые решения производственных комплексов, уникальные арочные металлические фермы, стремление к повторению планировочных приемов, лаконичное и выразительное композиционное решение фасадов и интерьеров заводских зданий. К сильной стороне творчества заводских архитекторов относится и то, что они придавали производственным корпусам важную градоформирующую роль, уделяя также внимание синтезу архитектуры и изобразительного искусства. Так, главный корпус Ижевского оружейного завода стал своеобразным памятником, отразившим патристический пафос Отечественной войны 1812 года.

Уникальным и наиболее передовым для своего времени явлением, предвосхитившим архитектуру конструктивизма, называют английское промышленное зодчество конца XVIII — начала XIX века. Изучение творчества архитекторов Камских заводов показывает, что отдельные их достижения стоят на уровне лучших достижений мировой архитектуры. Картина развития отечественного зодчества в первой половине XIX века будет неполной, если исключить то, что было создано архитекторами Камских заводов.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Поляк А. И. Художники Удмуртии. Ижевск, 1970; *Он же*. Изобразительное искусство Удмуртии. Библиографический справочник. Ижевск, 1974; *Он же*. Художники Удмуртии. Л., 1976; Розенберг Н. А. Развитие удмуртской графики. Ижевск, 1977.

<sup>2</sup> Павловский Б. В. Искусство Удмуртии.— Вопросы искусства Удмуртии. Ижевск, 1976, с. 4.

<sup>3</sup> Алферов Н. С. Зодчие старого Урала. Свердловск, 1960, с. 26.

<sup>4</sup> ЦГИА СССР, ф. 789, оп. 20, д. 47, л. 7.

<sup>5</sup> ЦГА УАССР, ф. 4, оп. 1, д. 10, л. 3—8.

<sup>6</sup> Проект оружейного завода близ города Шо опубликован К. Н. Леду в увраже, посвященном Александру I. См.: *Ledoux C. N. L'Architecture considerée sous le rapport de l'art des moeurs et de la legislation*. P., 1804, vol. 124—125.

<sup>7</sup> ЦГА ВМФ, ф. 215, оп. 1, д. 545, л. 14.

<sup>8</sup> А. Д. Захаров, как известно, опередил свое время, выдвинув ряд проблем, актуальность которых была ясна тогда только самому зодчему. Это архитектурная организация производственных площадок, планировка целых поселков, архитектурно значительные решения даже мелких и чисто утилитарных сооружений, реконструкция ранее построенных зданий с органичным включением их в новую постройку и т. д. См.: *Гримм Г. Г. Архитектор Андреян Захаров*. М., 1940.

---

А. В. ЕЛИСЕЕВА

## ***Истоки мастерства златоустовских оружейников***

**З**анимаясь проблемой традиций и новаторства златоустовской гравюры на стали, автору этих строк необходимо было решить несколько важных вопросов. Один из них: чем руководствовались златоустовские мастера XIX века при создании оружия? Получали они только письменные приказания о приготовлении, рисунки и чертежи, как утверждают некоторые авторы (М. Д. Глинкин), или были какие-то другие существенные помощники в их творчестве? Чем объяснить высокую художественность произведений их искусства, которая вызывала похвалу самых тонких ценителей и заказчиков-аристократов?

В фондах архива г. Златоуста хранятся некоторые документы, проливающие свет на разрешение этих вопросов. Большой материал для наших исследований оказался в запасниках Златоустовского краеведческого музея. Необходимо отметить особую роль фабрично-заводской коллекции в становлении мастерства русских златоустовских оружейников. Начал ее собирать при организации производства еще в 1816 году директор фабрики Александр Эверсман. Много внимания и средств уделялось также покупке оружия и в первые годы существования фабрики. Коллекция, имевшая оружие всех видов, русское и иностранное, старое и новое, постоянно пополнялась. Забота о ней была обязанностью директора и управителя фабрики. Оружие для коллекции покупали в различных местах и городах. Оно должно было служить златоустовским мастерам высоким примером при изготовлении и украшении такового на фабрике. Основным поставщиком оружия для коллекции был Государственный департамент горных и соляных дел. Поскольку официальная эстетика классицизма, особенно в первой половине XIX века, поддерживала слепое следование «образцам», из Петербурга партиями часто присылали «образцовое» холодное оружие, сопровождаемое соответствующими инструкциями и записками.

Ответственный чиновник департамента получал от начальника Главного штаба утвержденные образцы, приготовленные на Петербургском оружейном дворе: «пикки уланской и казачьей, саперного ножа, сабли, палаша и двух тесаков для Златоустовской оружейной фабрики».

В фабричных документах отмечалось «образцовое оружие... присылаемое из Петербурга». Много холодного оружия, его частей, лакированной кожи для ножен покупалось представителями фабрики в столице. Так, директор ее поручил в 1818 году доктору Тиллю «...отыскать в Петербурге образцовые эфесы пехотных и кавалерийских офицерских шпаг, также и образцовую саблю для конных офицеров»<sup>1</sup>. Интересно, что в июне этого же года директор в донесении Департаменту отмечает: «...другой (ряд) остается при фабрике для того, чтобы в случае требования можно было по назначенному номеру приготовить какое угодно оружие, совершенно сходное с посылаемым ныне, чего прежде никогда не делалось, а отправляли все выделанное оружие до последнего»<sup>2</sup>.

С этого времени пока существовала златоустовская оружейная фабрика холодное украшенное оружие стали изготавливать «в два ряда». При этом «один ряд» оставался на фабрике. Следовательно, русские мастера уже достигли определенных успехов, и коллекция на фабрике значительно пополняется собственными работами. Часть ее составляли образцы работ тульских оружейников, купленные директором фабрики. Коллекцию поместили в специальном здании — Арсенале, за ней тщательно следили и передавали при смене начальников как большую ценность.

Необычайный интерес, на наш взгляд, представляет «Список оружия различного образца», принятого от директора Эверсмана при отъезде его с фабрики в 1818 году. В нем значатся: «1) Сабля с позолоченным эфесом и ножною с надписью «За храбрость», клинок оной сделан с высокою позолотою домасковым в Золингене. 2) Офицерский и шпажный клинок фальшивого дамаска с чешуйчатую насечкою и надписью: «Александр, слава России». Солинген. 3) Косой клинок с круглым ребром, коллетом в Петербурге выделанный», и т. д.<sup>3</sup>

На основании этого списка можно прийти к выводу, что большую часть коллекции составляли клинки из Германии, из Золингена. Им отдавали предпочтение немецкие мастера и управители, считая их непревзойденными образцами.

Много было и восточного (турецкого) оружия, количество которого значительно увеличилось после поездки в Грузию в 1833 году златоустовских мастеровых В. Южакова и К. Вольферца. В 1841 году оружейной фабрике Златоуста были переданы образцы французского холодного оружия для пользования и хранения. Образцы, находившиеся в Арсенале, были не всегда доступны мастерам, поэтому в 1820 году часть коллек-

ции переводится «в имущество украшенного цеха»: «клинки палашные и сабельные, домасцированные и недомасцированные, с возвышенною позолотою, турецкие, а также трохшверд, сребровидногравленные, золингенские клинки, русское оружие старого образца».

Наличие образцов холодного оружия в «украшенном цехе» имело очень большое значение для творчества мастеров. Однако документы архива говорят о том, что в основном мастер-оружейник должен был строго следовать образцам, особенно в формах. Посылая их Златоустовской оружейной фабрике, департамент горных и соляных дел предписывал конторе «сделать немедленно надлежащее распоряжение о приготовлении белого оружия по вновь высочайше утвержденным образцам». Далее в этом предписании 1817 года говорится:

«1) Златоустовская оружейная фабрика должна ныне всемерно пектись отличаться чистотою отделки оружия и внутреннею добротою оного при возможной выделке.

2) При выделке оружия наблюдали, чтобы оное совершенно сходствовало с утвержденными образцами по форме».

В одном из писем департамента приказывается: «изготовить 12 клинков по образцу солингенского сабельного клинка, точно такой же фигуры, длины и ширины и с таковыми же украшениями.

3) Поелику клинки сии назначаются к подношению, то на обработку оных надлежит обращать все возможное тщание, дабы они имели совершенную внутреннюю доброту и превосходную наружную отделку в шлифовке и позолоте»<sup>4</sup>. Мастер должен был с «изготовлением сих клинков поспешить, но без вреда для годности и красоты».

Точное следование образцам было особенно характерно для первых лет существования фабрики: «1) офицерский кирасирский палаш, приготовленный по образцу, доставленному из департамента; 2) офицерская кавалерийская сабля с медным эфесом, приготовленная по образцу, доставленному на фабрику из департамента; 3) пехотная шпага, приготовленная по образцу», и т. д.<sup>5</sup>

В последующие же годы, когда качество златоустовского холодного оружия стало достаточно высоким, возросло мастерство его создателей, из департамента стали присылать в основном рисунки и чертежи. По ним, соблюдая все подробности и детали, распоряжались «о приготовлении на Златоустовской фабрике нескольких вновь предлагаемых образцов палаши и сабли, как солдатских, так и офицерских, равно как и значится в нем французских палаша и сабли». Это, несомненно, нужно понимать как факт высокой оценки умения златоустовских мастеров-оружейников.

Подтверждением тому может служить и письмо из Главного штаба 1841 года полковнику П. П. Аносову — управителю



оружейной фабрики. В нем содержится просьба приготовить в Златоусте предлагаемые образцы нового холодного оружия, в том числе французского, которое можно получить в штабе. И далее подчеркивается: «а что относительно украшений на французской палаше и сабле, удобнее делать два образца: один с изменениями, а другой наподобие французских...»<sup>6</sup>. Из этого следует, что некоторая свобода и самостоятельность мастера проявлялась в основном в выборе украшений, который зависел от его образованности и вкуса. Если же приготовленное и украшенное оружие не соответствовало образцам или не отвечало вкусам заказчиков, то его возвращали на фабрику и переделывали за ее счет. За брак мастеров наказывали.

Коллекция была настоящей кладовой знаний и опыта, школой, где мастер мог не только копировать лучшее, но и постоянно воспитывать свой художественный вкус. Обращение к коллекции необычайно раздвигало профессиональный кругозор оружейника, помогало усвоить законы композиции, соответствие художественной техники и детали при декорировке, масштабность, соотношение форм и украшения и т. д.

Мастера и художники, как некогда в Оружейной палате, усваивая технические приемы и сравнивая их с современными требованиями, видели изменения в системе, в принципах украшения. Коллекция фабрики была хранительницей традиций, от которых шли златоустовские мастера в своих открытиях. Она немало способствовала углублению их знаний.

Необходимые знания и практические навыки в некоторой степени давали иностранные оружейники, приглашенные в Златоуст из Германии. В их обязанности входило и обучение русских мастеров своему искусству. Однако это обучение не было основополагающим и продолжительным (2—3 месяца). Оно, безусловно, давало определенные положительные результаты и было ступенью в овладении профессией русскими мастерами. Но приготовить нужное количество высококвалифицированных специалистов-практиков в короткие сроки было просто невозможно. Златоустовская же Оружейная, как любое новое предприятие, испытывала острую нужду в рабочей силе.

Огромную роль в формировании кадров златоустовских оружейников сыграли нововведения в области народного образования, продиктованные объективными причинами русской действительности первой трети XIX века.

Специалистов-практиков для развивающихся капиталистических предприятий России готовили теперь не в Академии художеств, а в профессиональных училищах, фабричных школах, средне-специальных учебных заведениях или непосредственно на производстве, где организовывались рисовальные классы или уроки рисования и черчения. Такая система обучения, приближенная к производству, как во времена Петра I, давала много преимуществ и носила узкословный характер. Она уско-

ряла процесс подготовки специалистов на месте и способствовало быстрому включению мастеровых в производство. Специалисты готовили, в основном, как квалифицированных исполнителей чужих проектов, их учили копировать образцы, читать чертежи и разбираться в рисунках. Такие художники, становясь мастерами, хорошо знали и понимали требования и возможности производства.

Для Златоустовской оружейной фабрики будущих мастеров готовила горнозаводская школа, находившаяся в здании вместе с цехами. Программа ее была сформирована под влиянием системы обучения художников-прикладников в Академии. Были заимствованы и некоторые методические приемы (копирование). Учебный курс разделялся на общеобразовательные и специальные дисциплины. Основополагающую роль при этом играла связь с практикой, с нуждами производства.

В горнозаводскую школу принимали «малолетков» — 7—8-летних детей унтершихтмейстеров, мастеровых, «нижних чинов и других горного ведомства людей». Цеховая контора давала разрешение и записку смотрителю школы: «...препровождается при сем, к Вашему благородию детей... для обучения российской грамоте...»<sup>7</sup>. Школа была невелика: «...по... утвержденным штатам помещено принимать в оную до 50 человек...».

В 1818 году работал там «учитель малолетних детей Александр Демидов», принятый сверх штата фабрики. Постепенно число учеников увеличивается, к 1842 году их становится уже 67 человек, а в марте 1843 года смотритель просит принять надлежащие меры, донося в Оружейную контору, что «...в школе в настоящее время около 170 человек учеников, которые с большим трудом помещаются в трех комнатах...». По-видимому, помещение было расширено, ибо контора «...потому и полагает обратить внимание, чтобы число учеников в школах по возможности увеличивалось, а отнюдь не уменьшалось...»<sup>8</sup>.

Сверх «чтения и чистописания в школе сего завода преподаемы были: закон божий, грамматика русская, арифметика, геометрия, рисование, черчение и пение». После окончания школы ученики переходили (в 1844 году — 22 человека) в основном «...к письменным и другим занятиям» (под другими занятиями понималась работа в чертежне, аптеке и на фабрике).

Процесс подготовки кадров высококвалифицированных рабочих постепенно совершенствовался. В начале 40-х годов Государственным департаментом горных и соляных дел, в ведении которого была фабрика, было предложено «...местному заводскому начальству... оставлять учеников с лучшими способностями в школах для усовершенствования в науках до 16-летнего возраста с производством им жалования по 3 руб. 48 коп. серебром в год. Между тем таковым детям по достижению 12 лет... должно прекратить выдачу пайкового провианта...», подростки шли работать на фабрику<sup>9</sup>.

Продление срока обучения до 16 лет было вызвано изменениями в производстве. Усложнение техники, усовершенствование технологических процессов требовало более квалифицированных и грамотных рабочих, способных выполнять сложные, часто меняющиеся практические задания и уроки. Они требовали от мастера знания машины, умения правильно и быстро читать чертежи, понимать рисунок, проявлять творческую фантазию и инициативу. Однако и эти мероприятия были явно недостаточны. Они не могли удовлетворить запросы растущих и развивающихся заводов и фабрик. Поэтому по предписанию департамента в специальные учебные заведения Петербурга направляются рабочие с различных предприятий России.

Златоустовской оружейной конторе предписывалось «...избрать два малолетка из детей приказнослужителей и старших мастеров хороших способностей, здорового телосложения, возраста около 13-ти лет и заблаговременно приготовить их в письме, арифметике и черчении для выбора из них для помещения в горнотехническую школу»<sup>10</sup>.

Так, в 1840 году в Петербург были посланы ученики горнозаводской школы Григорий Фролов и Гаврило Швецов, в 1842—Александр Тележников.

В горную технологическую школу просили прислать «...столяра молодых лет доброго поведения и знающего свое дело». На 3 года в Петербург ездил и Степан Максимович Пелявин, который «...поступил на службу по Златоустовской оружейной фабрике к надписанию и вытравке на обухах клинков в 1875 году. А затем был представлен к делу деревянных частей и прибора к украшенному оружию»<sup>11</sup>.

В декабре 1834 года Златоустовской оружейной конторе приказывали «избрать маляра лучшего поведения, холостого, молодых лет и знающего свое дело... с формулярным списком для отправки в С-т-Петербург в горный институт»<sup>12</sup>. Поехал Иван Серебров, а в 1835 году — унтершихтмейстер Филипп Деминев и кузнец Савелий Патаренков.

Из Государственного департамента напоминают «...правила приема в институт воспитанников и между прочим то, чтобы они умели по меньшей мере свободно читать и писать на русском и одним из иностранных языков... и знали бы из арифметики четыре первых правила и дроби...». При приеме предпочтение отдавали детям иностранных мастеров. Непременным условием приема в специальные учебные заведения было хорошее «знание своего дела», в противном случае, «если избранный окажется неспособным, то может быть отправлен обратно за счет виновного в выборе его»<sup>13</sup>. Мастерские-подростки, получив теоретические знания, возвращались в родные места. С Академией художеств у Златоустовской оружейной фабрики были постоянные и тесные связи. Неизменно проявляя искренний интерес к развитию уральского искусства, ее преподаватели

давали советы и рекомендации поступающим туда даже крепостным детям, особенно при президенте графе Строганове. В 1823 году главной конторе Златоустовских заводов было дано указание прислать трех мальчиков для поступления в Академию художеств. Были отправлены способные ученики по вытравке и позолоте: Ф. Тележников, Е. Бушуев, П. Уткин. Двое успешно закончили. Ф. Тележников стал талантливым архитектором, возводившим различные сооружения в Златоусте, а П. П. Уткин — известным академиком-медальером. Ведущий художник «украшенного цеха» Иван Бушуев был в Петербурге в 1827 году, он сопровождал приготовленный на Оружейной фабрике «технический кабинет», в период пребывания в Петербурге посещал рисовальные классы.

В декабре 1833 года был командирован в Петербург И. П. Бояршинов «для сопровождения двух мальчиков из детей иностранцев», которых нужно было поместить в Межевую школу, находившуюся на Выборгской стороне. Ему была отведена казенная квартира в штабе корпуса горных инженеров.

Обратно департамент отправил И. Бояршинова только в марте 1835 года. Можно вполне предположить, что замечательный мастер украшенного оружия и клинковый рисовальщик за время пребывания в Петербурге посещал рисовальные классы Академии художеств.

Учитель рисования и черчения Е. А. Бояршинов был командирован по распоряжению начальства в 1845 году в Москву, а оттуда в Петербург. По распоряжению министра финансов он тоже посещал вольнослушателем классы Академии «для усовершенствования в рисовании и граверном искусстве с получением в это время от казны содержания».

Все мастера вытравки и позолоты, в основном до работы в «украшенном цехе», проходили хорошую выучку в заводской чертежке под руководством Н. Н. Бушуева и А. Е. Тележникова.

Выполняя и копируя чертежи, они приучались чувствовать линию, ее особенности, быть точными, внимательными и делать все тщательно. Таким образом, будущие мастера совершенствовали руку и глаз для ювелирной работы по украшению холодного оружия.

Огромное значение для роста грамотности, культуры и художественного вкуса мастеровых-оружейников имела обширная по тому времени библиотека. В 1819—1820 годах в ней были книги по истории, географии, химии, медицине, астрономии, арифметике, горному делу и минералогии, фармакологии и грамматике, риторике и философии, различные энциклопедии, много книг по искусству рисунка, среди которых значатся: рисунки украшения, древние украшения, различные украшения, азбука рисования. Была и художественная литература: «Недоросль» Д. И. Фонвизина, сочинения А. Е. Коцебу, «Слуга двух

господ» К. Гольдони, а также русская поэзия. Библиотека при фабрике постоянно пополнялась периодическими изданиями — специальными журналами, систематически поступали два экземпляра газеты «Мануфактурные и Горнозаводские известия».

Поставщиками разнообразной литературы были купцы П. Добрынин из Казани и Мейер из Петербурга, посылавший книги от Детингофа. Так, в августе 1818 года Порфирий Добрынин сообщает письмом в Златоустовскую оружейную контору: «...купленных мною по предписанию отправлено с почтою из Нижнего Новгорода театральных книг...». Далее, после перечисления их, продолжает: «...еще препровождаю 4 книги, о коих прилагаю реестр, а впредь сколько еще отыщу доставить непременно...»<sup>14</sup>.

Книги фабричной библиотеки были в ведении П. П. Аносова в первые годы его работы. Отдельные экземпляры ее сохранились и по сей день в архиве города.

В фабричных цехах тоже были книги. Подтверждение тому — перепись имущества клинкового отделения (1854), производившего украшенное оружие в небольших количествах.

В ней значатся несколько «книг с разными рисунками». И библиотека и книги отделения были доступны мастерам, оказывали им значительную помощь, способствовали совершенствованию художественного образования и эстетического вкуса. Таким образом, воспитание квалифицированного мастера и художника-прикладника было процессом длительным и неоднородным. Практически оно продолжалось всю жизнь. Отсюда становится понятным, почему златоустовские оружейные мастера угождали самым требовательным вкусам своих современников.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Златоустовское отделение областного государственного архива (300ГА), ф. 24, оп. 1, д. 90, л. 13.

<sup>2</sup> Там же, л. 4.

<sup>3</sup> Там же, л. 16—20.

<sup>4</sup> Там же, л. 4.

<sup>5</sup> Там же, д. 96, л. 3.

<sup>6</sup> Там же, д. 911, л. 43, 63.

<sup>7</sup> Там же, д. 1327, л. 6; д. 1060, л. 94.

<sup>8</sup> Там же, д. 565, л. 10.

<sup>9</sup> Там же, д. 1060, л. 72.

<sup>10</sup> Там же, д. 823, л. 15; д. 1011, л. 61; д. 972, л. 15.

<sup>11</sup> Там же, д. 557, л. 13, 16, 31.

<sup>12</sup> Там же, д. 823, л. 15.

<sup>13</sup> Там же, д. 557, л. 13.

<sup>14</sup> Там же, д. 128, л. 43, 148.



---

Г. Б. ЗАЙЦЕВ

**Трилогия А. И. Корзухина «Перед исповедью», «Отъезд из монастырской гостиницы», «Трапеза в Задонском монастыре»**

**И**мя Алексея Ивановича Корзухина (1835—1894) хорошо известно по его жанровым произведениям 70—80-х годов. Наиболее популярными из них являются работы «Перед исповедью» и «Отъезд из монастырской гостиницы». Действительно, создание этих картин, а также начало разработки композиции «Трапезы в Задонском монастыре» знаменуют высший взлет творчества художника.

Вторая половина 70-х и 80-е годы ставили перед русской жанровой живописью задачи, обусловленные новым этапом развития общества. В 1875 году И. Н. Крамской писал В. Д. Полену: «Четыре года тому назад Перов был впереди всех, еще только четыре года, а после Репина «Бурлаков» он невозможен»<sup>1</sup>. Середина 70-х годов характеризуется тенденцией выражения в бытовой картине больших обобщающих тем. На этом этапе появилась хоровая картина, в которой главным действующим лицом выступает народ. Это не отрицало, а, наоборот, углубляло психологическую характеристику действующих лиц и, следовательно, подчеркивало их индивидуальность. Выполненная в эти годы трилогия Корзухина в какой-то степени и отвечала этим задачам передового русского искусства.

Работы, объединенные нами, очевидно, самим художником не замышлялись как трилогия, однако они связаны между собой единой стержневой тематической линией, и именно это позволяет нам считать их триединым целым.

**«Перед исповедью»**

Первая работа трилогии касается одного из семи таинств христианства — таинства исповедания, т. е. отображает религиозный обряд. Однако к изображению исповеди Корзухин под-

ходит как к бытовому событию, которое лишь в силу своей специфики не может разворачиваться вне стен собора. При беглом и поверхностном взгляде зритель замечает прежде всего чрезвычайную статичность поз ожидающих исповеди. Композиционное единообразие согласуется с пригласенным цветовым строем картины. Между тем показ столь привычной для дореволюционной России исповеди служит здесь лишь поводом для показа внутренних чувств самых разнообразных по социальному положению людей.

Центральное место в работе «Перед исповедью» занимают одиннадцать человек взрослых и детей, ожидающих своей очереди к исповеди. Всех их можно разделить на несколько групп, первая из которых состоит из четырех человек, стоящих в самом конце. Они связаны между собой взглядами. Старый мужчина обращается к старшему из двух мальчиков. Тот обращается к своему младшему товарищу, который заворожено смотрит на точные черты лица женщины в черном. Его состояние близко к оцепенению — он заворожен красотой женщины и не слышит ни вопроса своего дружка, ни того, что говорит им обоим пожилой мужчина. Женщина в черном, являясь объединяющим центром группы, в то же время и самый обаятельный образ всей картины. Она изображена в профиль к зрителю, и профиль ее резко выделяется на фоне ширмы, отделяющей исповедующихся от ожидающих. Лицо с плотно сжатыми губами выражает состояние нервного напряжения, ожидания предстоящей исповеди, к которой она еще не готова. Кисти рук в белых кружевных манжетах выделяются светлым пятном на черном фоне платья. Тонкие нервные пальцы почти судорожно сжимают руку, в которой зажата свеча. Гладкая прическа с локонами увенчана модной шляпкой и газовым шарфом. Ворот платья опушен мехом. Черное платье с туникой по моде конца 70-х годов почти скрывает фигуру женщины, но светлый фон колонны подчеркивает плавную линию ее спины и трена платья. Эта линия наклонена чуть вперед, благодаря чему создается впечатление движения фигуры в сторону алтаря.

Участники этой группы ничем не выдают своей готовности к исповеди — для пожилого мужчины это скорее обязанность, а для двух мальчиков — лишь развлечение в их серой и бедной жизни. Не готова к ней и женщина в черном.

Вторая группа состоит из двух женщин. Они оказываются связующим звеном между первой и третьей группами. Стоящая женщина еще молода, но ее лицо удивительно ничем не примечательно. Она также стоит в профиль, как и женщина в черном, и этим художник как бы приглашает сравнить их между собой. Она стоит прямо, держа в левой руке свечку, и лицо ее совершенно бесстрастно. Она ждет исповеди, веря в ее очищение, ибо так ей завещали родители, деды и прадеды.

Вторая фигура в этой группе — пожилая женщина в белом

кружевном чепце, черно-коричневом салопе и черном длинном платье. Сидя на табуретке, она опирается на массивную деревянную палку. Скорее всего, это мелкая помещица или владельца доходных домов.

Третья группа ожидающих исповеди — члены одной семьи. Среди них — один из самых важных образов всей картины — старуха в кашемировой шали, наставляющая мальчика. Третьим персонажем этой группы является девочка, стоящая между старухой и ширмой. Эти трое выделяются богатыми праздничными одеждами. Они готовились к исповеди как к большому празднику, как глубоко верующие христиане. На старухе, очевидно бабушке двух находящихся тут детей (ее профиль поразительно схож с профилем рядом стоящей девочки), богатейшая кашемировая шаль с кистями, какую носили в купеческих семьях в 70—80-е годы прошлого столетия. Она одета в длинное платье в красных и белых мелких цветочках, она не позволяет себе идти к исповеди в верхней одежде, как это делают другие, и оставляет свои вещи на решетке амвона. Позы у всех трех представителей этой группы подчеркивают их глубокую религиозность. Аскетическое лицо старухи в кашемировой шали, весь ее вид скорее напоминают неистовую богомолку, чем купчиху: ханжески поджатые губы, прищуренный взгляд, поучающий жест правой руки; левой рукой она передает мальчику свечу искупления, которую зажгут перед иконой после того, как будут отпущены грехи. А тот, покорно и смиренно склонив свою гладко зачесанную рыжеватую головку, бережно принимает вручаемую ему столь торжественно свечку.

Девочка, стоящая поодаль, очевидно, уже успела получить свою долю наставлений и сейчас с трепетом ожидает предстоящую исповедь, к которой готовилась, может быть, очень долго. Ее волнение выдают застывший взгляд больших красивых глаз, побледневшее лицо и жест руки, поднесшей белый батистовый платок к губам. Таким образом, эта группа проявляет наибольшую готовность к исповеди из всех присутствующих.

Наконец, четвертая группа состоит из двух старушек. Одна из них готовится положить свечку на серебряную тарелку у алтаря. Вторая уже покинула очередь ожидающих, но еще не приступила к исповеди. Она с нетерпением заглядывает за ширму: очевидно, там преклоненный исповедующийся с накрытой эпитрахилью головой слушает отпусковую молитву. Сейчас настанет ее черед, и она, шаркая старушечьими ногами, направится за ширму сообщить батюшке о своих прегрешениях.

На картине есть еще изображения людей, но они находятся вне мира этих одиннадцати, ждущих исповеди, и, скорее, служат фоном для тех, кто стоит на переднем плане, ибо они так же неподвижны, как святые на иконах, как богатая утварь собора.

Работа «Перед исповедью» была замечена современниками



еще до того, как была закончена. Так, 6 января 1877 года А. Г. Горавский писал П. М. Третьякову: «Случайно встретясь с А. И. Корзухиным, зашел к нему на квартиру, и волей-неволей показал он мне свою картину **Исповедники**, которую уже три года пишет и приводит к концу и почти никому не показывая — но нужно отдать ему справедливость за любовь к делу и наблюдательность — при солидно-сложном масштабе жанра много простоты, благородства и правды, и соединение современных фигур с внутренностью Никольского собора исполнено разумно...»<sup>2</sup>. Бесспорно, здесь речь идет об окончательном варианте картины, поскольку первый вариант был завершен в 1876 году.

Несмотря на то, что картина была окончена в 1877 году, художник выставил ее лишь на академической выставке 1878 года. Однако уже до этого извещенный Горавским Третьяков начал вести переговоры о ее покупке, хотя основная переписка по этому вопросу развернется во второй половине 1878 года. Картина, представленная на суд зрителей, была встречена благоприятно. Уже 3 марта В. В. Стасов писал Третьякову: «Не думаете ли Вы купить «Исповедь» Корзухина? Группировка там плоха, краски немного резки во взаимном сопоставлении, но все-таки головы и фигуры (особенно старухи сидящей) прелестны, и вообще это **лучшая** вещь Корзухина. Неужели Вы ее не хотите?»<sup>3</sup>

1 мая 1878 года открылась Всемирная выставка в Париже. В художественную часть русского отдела вошло двести семьдесят восемь произведений, в числе трех работ А. И. Корзухина была представлена и «Перед исповедью». Французская пресса отметила среди прочих эту работу художника. Так, в номере «Journal de débats» от 13 июня 1878 года критик Шарль Клеман, называя лучшие работы выставки, упоминает и «Перед исповедью». Другая статья в газете «L'Illustration» от 22 июня 1878 года также указывает на эту работу как на одну из лучших.

В. В. Стасов подтвердил свою характеристику картины в 1882 году в статье «Двадцать пять лет русского искусства». Ставя ее выше всего того, что исполнил к тому времени Корзухин, он писал: «Исповедники в церкви» (1877) — картина, полная великолепно выраженных женских, детских и старушечьих типов, с разнообразными душевными оттенками»<sup>4</sup>.

Несмотря на то, что периодическая печать того времени замалчивала появление картины и современникам она была почти неизвестна<sup>5</sup>, в последующих ее оценках восторжествовало мнение В. В. Стасова. Ее причислил к лучшим еще при жизни художника Ф. И. Булгаков<sup>6</sup>, а в некрологах Корзухину все единодушно называют «Перед исповедью» одной из выдающихся работ русского жанрового искусства 70-х годов XIX века<sup>7</sup>.

По свидетельству А. Г. Горавского, Корзухин начал разрабатывать тему исповедания с 1874 года. Длительность работы над

картиной была обусловлена кропотливыми и мучительными поисками наиболее полного решения темы. Это видно при рассмотрении подготовительных работ к картине.

При всей скудности дошедшего до нас художественного наследия Корзухина известно около двадцати карандашных набросков, несколько эскизов маслом и, наконец, первоначальный вариант картины. Они дают нам возможность представить развитие творческого процесса у художника. Самые ранние из набросков композиции относятся к концу 1874 — началу 1875 года. Это два наброска в альбоме рисунков художника<sup>8</sup>. Судя по ним, на первых порах сюжет картины не претендовал на глубокое содержание и, скорее, носил юмористический оттенок.

На втором этапе разработки композиционного решения картины Корзухин пытался пойти через изображение самой исповеди. Очевидно, он почти сразу отказался от этого, потому что среди известных его рисунков лишь один раз встречается эта композиция<sup>9</sup>.

Поворот к окончательному варианту композиции отражен в рисунке, помещенном в альбоме № 12/3<sup>10</sup>. Он предвосхищает первый вариант картины, однако многое из этого рисунка перейдет и во второй, окончательный вариант работы. Набросок этой композиции послужил основой для эскиза первого варианта работы, хранящегося в Одесской картинной галерее<sup>11</sup> и исполненного либо в конце 1876, либо в самом начале 1877 года.

Завершив предварительный поиск композиционного решения, художник продолжил его при написании первого варианта картины<sup>12</sup>, который, однако, также не удовлетворил автора. Очевидно, необходимость переделки Корзухин почувствовал лишь при завершении первого варианта. Об этом свидетельствует анонимный биограф художника: «Так, например, картина эта была написана и окончена, как вдруг автору ее не понравились две-три фигуры в ней. Тотчас, не задумываясь ни минуты, он бросает ее и начинает на новом холсте всю работу вновь»<sup>13</sup>. Следовательно, более совершенная композиция складывалась у художника по мере завершения первого варианта картины.

### «Отъезд из монастырской гостиницы»

Вторая картина трилогии, «Отъезд из монастырской гостиницы»<sup>14</sup>, отражает изнанку монастырской жизни, те ее стороны, которые остаются скрытыми от глаз простых верующих за стенами соборов и монастырей.

Изображение трапезы священнослужителей или — если смотреть несколько шире — ритуальной трапезы сравнительно редко в русском искусстве. Это вызвано тем, что обращение к такого рода сюжетам было чревато опасностью оскорбить духовный сан, а следовательно, попасть в поле зрения обер-прокурора Священного синода. В условиях самодержавия попытка подры-

ва одного из столпов монархии могла обернуться против автора большими неприятностями, и поэтому не часто художники брались за осуществление таких тем.

Картина «Отъезд из монастырской гостиницы» сложнее по своему построению, чем «Перед исповедью». Ее действующие лица связаны между собой в тугой клубок противоречий. В этой работе есть и еще одна принципиальная особенность. В «Перед исповедью» у каждой группы своя завязка сюжета, несмотря на объединяющую тему ожидания исповеди. В «Отъезде из монастырской гостиницы» лишь одно центральное событие — разговор молодого протоиерея с отъезжающей купчихой, а уже вокруг этих двух располагаются все остальные, связанные с ними прямо или косвенно.

Если в работе «Перед исповедью» внешне преобладает статика, то в «Отъезде из монастырской гостиницы» запечатлено действие в его развитии, зритель будто слышит предотъездный шум и чувствует суету отправляющихся в долгий путь. Пестрота мирских платьев, чередующихся с черными монашескими рясами, разнообразие жестов и движений действующих лиц в разных концах сравнительно тесной для них комнаты, последние разговоры — все это создает в целом тот «шумовой эффект», который помогает раскрыть стержневую композиционную завязку: движение как суету в противовес тихому «святому» месту. Движение нарастает справа налево в сторону двери. Купчиха с протоиереем еще сидят. Левее этой группы сидящие за столом заканчивают или закончили чаепитие. Еще левее богомолка отвешивает поклоны после чая, а в двери уже выносят вещи. Все это создает ускорение темпов движения, логически оправдывая положение, позу и присутствие каждого из изображенных лиц.

Бесспорно, наиболее цельным персонажем «Отъезда из монастырской гостиницы» является молодой протоиерей. Со слов сына художника, он написан с художника Дмитриева-Кавказского<sup>15</sup>. Священнослужитель сидит опершись правой рукой на угол стола и сцепив пальцы рук. Лицо протоиерея повернуто в сторону купчихи, с которой он ведет беседу. Лицо, обрамленное черными воскрылиями клобука, принадлежит молодому, светскому по манерам, с умными чуть смеющимися глазами человеку. Однако ни утонченные обходительные манеры, ни едва заметная улыбка не вызывают у зрителя симпатий к священнику. Сочетание глубоко скрытого хищного взгляда с изощренно хитрой улыбкой придает лицу его циничное выражение<sup>16</sup>. На протоиерее черная ряса из дорогой материи и черный клобук. Характеризуют иерея и его знаки отличия. Их три. На правой стороне груди священника висит большой крест ордена святого Владимира, который давался за отличие на государственной службе. В центре — большой наперсный крест, свидетельствующий о священном сане носителя. Несмотря на богатое украше-

ние креста, заметим, что панации у священника нет, и, следовательно, он не имеет епископского сана. На левой стороне груди висит знак, указывающий на окончание духовной академии.

Все это позволяет говорить о том, что это не рядовой священнослужитель из пятисот восьмидесяти девяти тысяч, а один из стоящих наверху церковной иерархии. Изображение столь значительного лица придает событию характер широкого социального обобщения.

Второй центральный персонаж — богатая купчиха. Ее лицо некрасиво и маловыразительно. Она слушает медовую речь протоиерея, но взгляд ее направлен в угол комнаты, где за ней пристально наблюдают в дверях ревнивая монашка и монах с налитым кровью от гнева лицом.

Справа от протоиерея сидит пожилая монашка, отказывающаяся от чая. Ее полное лицо с обвислыми щеками, двойным подбородком, мешками под глазами — само смирение. Закатив глаза, она отвечает старушке в кружевном чепце, и ее взгляд так же, как и поза, выдают притворную кротость ханжи. Старушка в кружевном чепце, поддерживающая самовар, — полная противоположность монашке. Она, по-видимому, состоит при детях купчихи, сидящих за столом. Ее дорогой белый кружевной чепец с большим бантом на подбородке, скромная, но новая одежда свидетельствуют о том, что она не приживалка, ее прислуживание старой монашке вполне для нее естественно: она искренне верит, что эта монашка — божий человек. Лицо старухи в кружевном чепце мы видим в том же обороте, что и пожилой монашки, только в зеркальном отражении, и в их сравнении выявляется различие этих образов: старуха с самоваром — сама доброта и угодничество, в то время как профиль монашки и ее рот скорее напоминают хищную птицу.

Две эти старухи разделены фигурой полового. Он стоит за столом, прислонившись к косяку двери, и, держа в правой руке чашку, а в левой — блюдо, торопливо глотает чай, налитый, возможно, той же старушкой в кружевном чепце. Лица полового мы почти не видим, но взлохмаченные волосы, впалые щеки и опухшие глаза свидетельствуют об его изнурительной жизни.

Двое детей за столом — самые светлые образы всей картины. Замыкают группу сидящих за столом две фигуры на переднем плане: кланяющаяся богомолка и мальчик, упаковывающий чемоданы. Они симметрично противоположны друг другу, но не равнозначны. Согнувшаяся богомолка может считаться одной из центральных фигур картины наряду с протоиереем и купчихой. Она одета в типичную для богомолок одежду: черный большой выцветший платок с широкой серой полосой по краю накинут на голову и плечи, на голове этот платок убран одним из неизменных атрибутов богомолки — «венчиком», который белой полосой охватывает голову через темя. Две детали под-

сказывают нам, что это странница: на стуле, с которого она только что встала, остались клюка и котомка.

Кроме этой центральной группы в картине есть еще три персонажа — в левом дальнем углу, у дверей: монах с красным лицом, ревнивая монашка и человек, выносящий вещи. Осуждающий взгляд, плотно сжатые губы и побагровевшее от гнева лицо монаха выдают его отношение к разговору протоиерея с купчихой. Он одет в черную монашескую рясу, но его клобук без воскрылий, что допускалось вне богослужения. В левой руке он держит раскрытый молитвенник, и это объясняет его присутствие здесь — он читал молитвы во время трапезы. Отсутствие на его груди наперсного креста свидетельствует о его положении в самом низу иерархической лестницы священнослужителей.

Не менее силен психологический образ ревнивой монашки. Она только что вошла и сейчас отодвигается от дверного проема, чтобы пропустить человека с вещами. Она молода, но красивой назвать ее нельзя. Судя по одежде, она принадлежит к тому же слою духовенства, что и монах с красным лицом, однако в картине она занимает особое положение, так как связана непосредственно с центральными фигурами композиции. Ее отношение к происходящему выражено в негодующем взоре.

Первая публичная оценка картины принадлежит В. В. Стасову. В год выставки он пишет в своей статье «Двадцать пять лет русского искусства»: «В монастырской гостинице» (1882) — лучшая картина Корзухина по тонкому выражению двух главных действующих лиц»<sup>17</sup>. Критик дает краткую характеристику протоиерея и купчихи. Таким образом, ведущий критик русского искусства того времени задал тон справедливой оценке, которую высказали детищу Корзухина последующие рецензенты. Так, например, в газете «Екатеринбургская неделя» в 1887 году автор, скрывшийся под монограммой Н/Si/, писал: «Имя Алексея Ивановича сделалось известным после того, как он написал свою картину «В монастырской гостинице». Кто не знает ее по гравюрам и полиטיפажам, помещенным в разных иллюстрированных изданиях? ...Эта картина сразу поставила г. Корзухина наряду с нашими лучшими жанристами»<sup>18</sup>. Таким образом, уже через пять лет современники могли утверждать, что это самая известная работа художника<sup>19</sup>.

В статье, приложенной к каталогу посмертной выставки художника<sup>20</sup>, указывалось, что картина «Отъезд из монастырской гостиницы» была украшением Всероссийской выставки 1882 года.

Время и место зарождения второго и третьего произведения трилогии нам известны точно: Задонск, 1878 год. В период работы над елецкими росписями Корзухин заезжал в Задонский монастырь и присутствовал на празднике выноса мощей Тихона Задонского<sup>21</sup>. Это подтверждает и младший сын художни-

ка<sup>22</sup>. Таким образом, сюжет возник из непосредственных наблюдений художника.

Целых три года Корзухин разрабатывает композицию. Мучительно долго выбирает он самое главное, отбрасывая второстепенное. Эти поиски не заканчиваются и тогда, когда картина уже написана и выставлена: одна фигура полностью убирается, а вторая переписывается таким образом, что кардинально меняется левая часть композиции<sup>23</sup>. Окончательно произведение создается за несколько месяцев конца 1881 — начала 1882 года<sup>24</sup>.

До нас дошло до обидного мало подготовительных работ к картине «Отъезд из монастырской гостиницы». Вариант композиции имеется в рисунке одного из альбомов, хранящихся в Государственном Русском музее<sup>25</sup>, другой вариант композиции известен по фототеке этого же музея, хотя местонахождение оригинала неизвестно. Кроме того, имеются еще три наброска отдельных персонажей<sup>26</sup>. Один этюд головы монаха был выставлен на посмертной выставке<sup>27</sup>.

Композиция картины строится на очень сложных взаимоотношениях между изображенными персонажами. Центром картины, бесспорно, является диалог между протоиереем и купчихой. Логично было бы, если бы купчиха отвечала на завораживающий взгляд протоиерея. Однако это не так. Она, хотя и слушает его, смотрит через всю комнату на молодую монашку, появившуюся в дверях. Та в свою очередь обжигает ее и протоиерея взглядом, полным непримиримости и гнева, который, словно электрический ток, пронизывает картину, заставляя зрителей все время чувствовать линию волевого напряжения. К протоиерею и купчихе, как к центру притяжения, обращены действия других лиц: на них бросает полный сарказма взгляд краснолицый монах, а на переднем плане угадывается движение от кланяющейся богомолки в венчике, хотя назначение этого персонажа сложнее. Неопределенность поклона богомолки заметил И. Синельников<sup>28</sup>: «Богомолка согнулась в поясном поклоне, который относится не то к портрету на стене, не то к настоятелю, ведущему игривую светскую беседу, не то к самой купчихе, от которой она надеется чем-нибудь попользоваться».

### «Трапеза в Задонском монастыре»

Писать о работе Корзухина над «Трапезой в Задонском монастыре» означает писать обо всем позднем творчестве художника. Начав разработку композиции одновременно с «Отъездом из монастырской гостиницы», Корзухин до конца своей жизни так и не смог осуществить замысел, который, по его мнению, должен был вылиться в большое эпическое полотно.

Искусство 80-х годов XIX века — новая страница передовой русской живописи, отражающая новый этап развития современ-

ного ему общества. После событий 1 марта 1881 года для русского народа наступает период глубокой реакции, период почти безраздельного правления пресловутого обер-прокурора Победоносцева. Именно в 80-е годы появляются полотна, критикующие не отдельные недостатки общества, а пытающиеся дать глубокий анализ современным событиям. В одних случаях проблемы современности раскрывались через историческую тематику, в других — через конкретные явления современности, но так или иначе это были произведения большого эпического обобщения. Среди этих работ можно назвать и «Утро стрелецкой казни» В. И. Сурикова (1881), и репинский «Крестный ход в Курской губернии» (1883), и «Крах банка» В. Е. Маковского (1881), и «На войну» К. А. Савицкого (1881).

Опыт написания двух первых картин подвел творческое сознание художника к замыслу большого полотна, в котором он задумал показать большую и глубокую картину социального неравенства и противоречий, того, что очень осторожно намечалось в работе «Перед исповедью» и нашло более глубокое отражение в «Отъезде из монастырской гостиницы». Новая картина, по мнению Корзухина, дала бы ответ на вопросы, которые стояли перед русским искусством в 80-е годы. Поэтому к разработке задуманной им темы художник приступил с большей тщательностью, чем к двум первым работам трилогии.

При жизни Корзухина никто из посторонних о работе над картиной «Трапеза в Задонском монастыре», очевидно, не знал. Ни разу она не упоминается в статьях о творчестве Корзухина вплоть до его смерти. Не упоминается она даже в некрологах, несмотря на то, что их писали люди, хорошо знавшие художника.

Впервые сведения о картине появляются в биографической справке, приложенной к каталогу посмертной выставки Корзухина, изданному в декабре 1894 года. Там писалось: «В 1878 году, будучи на юге России в Задонском монастыре, А. И. был поражен увиденной им жизнью. Мир богомольцев, калек, убогих, юродивых и духовенства глубоко заинтересовал его. Затеялась картина «Трапеза за монастырской стеной». Замысел грандиозный. Для приведения его в исполнение требовались годы. Эскиз картины был набросан, сделано много этюдов. Но на этом дело и остановилось. Нужно было ехать на север в Петербург, следовательно, помыслы об этой картине отложить в долгий ящик. С тех пор мечта об этой картине не оставляла художника. Буквально до последних дней своей жизни он мечтал исполнить ее, справедливо думая, что она будет достаточным венцом его трудовой жизни»<sup>29</sup>. Примерно так же описывал в 1936 году процесс создания этой картины младший сын художника<sup>30</sup>.

Во время посещения Корзухиным Задонского монастыря религиозные празднества, связанные с именем Тихона Задон-

ского, еще сохраняли грандиозность и размах. Спустя почти 30 лет после того, как художник был там, некий Н. Рошупкин писал в газете «Елецкий дневник»: «Здесь собралась вся лапотная, серая Русь со стариками и старухами, белоголовыми ребятишками»<sup>31</sup>. Следовательно, при Корзухине эти зрелища были более внушительными. Достаточно сказать, что ежегодно в день 13 августа на праздник «обретения мощей» прибывало около тридцати тысяч человек. Такие зрелища не могли не произвести на художника сильного впечатления.

Установив конкретно время и место возникновения замысла, мы, однако, ничего не можем сказать о том, как происходило развитие его, ибо художник осуществление его держал в тайне. Таким образом, работу над незавершенной картиной мы можем проследить лишь по дошедшим до нас подготовительным наброскам и этюдам.

С самых первых набросков композиция картины представляет собой резкое противопоставление мира угнетенных, бедных и нищих миру священнослужителей. Очевидно, одним из самых ранних набросков композиции является рисунок на л. 49 967 альбома 12/3<sup>32</sup>. Его высота примерно в полтора раза превышает ширину, т. е. первоначально композиция была вертикальной. Несмотря на то, что набросок носит весьма общий характер, в нем уже присутствует около двух десятков персонажей. Действие происходит у ступенек какого-то сооружения, занимающего весь правый угол рисунка. Центр композиции занимает угол этого здания, а левая часть была предоставлена перспективе монастырских строений, завершавшихся вдали церковным куполом и колокольней. Фигуры нищих, стоящих полукругом, как бы охватывали угол здания, а слева вдоль монастырских зданий шла процессия монахов, возглавляемая иереем.

Такова самая ранняя из известных нам композиций картины. После этого она претерпела много изменений, которые уже начали проявляться на следующем по времени наброске<sup>33</sup>. Речь идет о двух набросках на одном и том же листе, позволяющих проследить трансформацию первого варианта композиции. В правом нижнем углу листа имеется маленький набросок, который отличается от предыдущего рядом существенных деталей. Действие переносится за пределы монастырской стены. Значительно изменены и все персонажи.

Дальнейшая разработка композиции этого маленького наброска нашла свое отражение на этом же листе — слева. Многие из персонажей получили в нем конкретную характеристику, позволяющую говорить об общем замысле композиции. Теперь на переднем плане — разрозненные фигуры, большую определенность получила группа лиц в проеме ворот. Отчасти изменилось и окружение. Конкретность появилась и в изображении монастырского комплекса. Слева — служебное здание монастыря, возможно, здание той самой гостиницы, где разво-



рачиваются события «Отъезда из монастырской гостиницы». На дальнем плане еще одно здание, за которым видны колокольня и купол, бывшие еще в первом наброске.

Этот вариант не удовлетворил художника, ибо он не смог в нем полностью развернуть всю широту своего замысла. Найденная композиция не давала простора для размещения большой массы народа. Поэтому художник полностью отказывается от разработанного варианта, переносит место действия внутрь монастыря. Первая из известных композиций этого рода встречается в альбомах художника на двух листах<sup>34</sup>. На одном из этих набросков изображена общая композиция, на другом осуществлена более дробная разработка деталей. Огромный монастырский двор ограничен сзади деревьями, стеной и храмами. На переднем плане, прямо на земле, расположились нищие, Середина двора пока пуста, но бегло уже намечены отдельные фигуры в предполагаемой толпе. Справа движется процессия священнослужителей с поднятыми крестами.

Набросок картины на л. 50 110 уже дает понятие о широте конечного замысла художника<sup>35</sup>. На нем изображено справа здание собора с галереей. На галерее толпятся любопытные и празднующиеся, а на переднем плане — нищие, которые пришли в монастырь за даровой похлебкой. В центре листа — большие котлы, к которым тянутся люди с тарелками, мисками, манерками. Сидящие справа уже едят, а слева, на длинных скамьях, еще ждут своей очереди.

Однако такая композиция тоже не удовлетворила художника: в ней не могла найти осуществления идея противопоставления мира бедноты, бесправия власть имущим. Уже в этом наброске Корзухин обозначает правую границу композиции жирной линией, отбрасывая тем самым большую часть едоков. Передвинув группу с котлами вправо, он высвобождает всю левую часть, куда и помещает шествие священников. Это нашло отображение в наброске л. 50 112<sup>36</sup>, композицию которого можно считать последней из известных нам вариантов картины.

Эта композиция асимметрична: массовые сцены перенесены в правую часть наброска. Можно выделить несколько композиционных групп, имеющих самостоятельные центры. Правая из них намечается в правом углу вокруг большого котла. Монах в скуфье большим черпаком наливает суповую жижу в покорно протянутые посуды, после чего нищие отходят в сторону, чтобы наспех проглотить едва теплую похлебку.

Второй композиционный узел находится почти в точке геометрического центра наброска. Это — второй котел, к которому также выстроилась длинная очередь. Такой же высокий монах, как и у первого котла, но в клобуке, разливает суп. Очередь ожидающих уходит в глубь двора, создавая впечатление бесконечности.

Наконец, третья композиционная группа, введенная впер-

вые в упомянутом наброске, расположена в дальнем левом его углу. Самого Богородицкого собора мы не видим, видна лишь широкая лестница, заполненная народом, это не простой люд — это «сливки общества». Бесспорно, этот композиционный узел был меньше всего разработан, и художник к нему неоднократно возвращался, чего не делал с другими частями общей композиции<sup>37</sup>.

Среди почти семисот известных нам рисунков больше не встречается набросков, связанных с «Трапезой в Задонском монастыре». Правда, кроме этих зарисовок существовал эскиз композиции маслом<sup>38</sup>, но местонахождение его неизвестно. В художественном наследии Корзухина имеется ряд этюдов маслом на картоне, которые, очевидно, относятся к окончательному варианту картины, однако в известных нам набросках мы не можем найти прототипов фигур<sup>39</sup>, вошедших в картину. Возможно, они имелись на исчезнувшем масляном эскизе.

Анонимный биограф художника объяснял причины неосуществленного замысла просто: «...тысячи мелочей постоянно сковывали художника, отвлекали его от задуманного плана: мечты остались мечтами»<sup>40</sup>. Сын художника говорил об этом так: «Трапеза» же оставалась неосуществленной. По-видимому, есть какие-то внутренние законы художественного творчества, которые очень затрудняют выполнение определенного замысла, если это не сделано в горячий момент. До конца жизни ему хотелось приняться за эту картину и так и не удалось»<sup>41</sup>.

Период создания Корзухиным трилогии является периодом наивысшего взлета творчества художника. Этот взлет обусловлен не только общим ходом событий, но особенно тем, что в 60-е — начале 70-х годов художник был под непосредственным влиянием И. Н. Крамского и близкого к нему круга людей. Благодаря этому Корзухин сумел подняться в своей трилогии до большого социального обобщения современных ему событий, что поставило две первые работы трилогии в ряд с крупными произведениями русского искусства второй половины XIX века.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Крамской И. Н. Статьи, письма. М., 1965, т. 1, с. 296.

<sup>2</sup> Ф. ГТГ, д. 1/1212, л. 2 об.

<sup>3</sup> Там же, д. 1/3470, л. 2 об.

<sup>4</sup> Стасов В. В. Статьи об искусстве. М.—Л., 1937, т. 2, с. 133.

<sup>5</sup> Например, в большой статье о Корзухине в № 27 журнала «Огонек» за 1881 год «Перед исповедью» даже не упоминается.

<sup>6</sup> Булгаков Ф. И. Наши художники на академических выставках. Спб., 1889, с. 200.

<sup>7</sup> См., например: Чуйко В. А. И. Корзухин.—Всемирная иллюстрация, 1894, № 19, 5 ноября.

<sup>8</sup> Альбом № 12/4, л. 50 116, 50 153. ГРМ.

<sup>9</sup> Альбом № 12/9, л. 50 072 об., 3×4 см, кар. ГРМ.

<sup>10</sup> Л. 49 942 об. ГРМ.

- <sup>11</sup> X., м., 37×54.  
<sup>12</sup> X., м., 107×160. Калининская областная картинная галерея.  
<sup>13</sup> Каталог картин, этюдов и рисунков покойного А. И. Корзухина. Спб., 1894, с. 9.  
<sup>14</sup> X., м., 106,5×150. ГТМ.  
<sup>15</sup> Стенографический отчет вечера, посвященного памяти А. И. Корзухина в Академии художеств СССР. 1936.— Научно-библиографический архив АХ СССР, ф. 11, оп. 1, ед. хр. 69, л. 20.  
<sup>16</sup> Впервые замечено В. П. Толстым, а затем развернуто Н. Сидельниковым в ст. «Ангельский чин» в русской живописи.— Наука и религия, 1968, № 8.  
<sup>17</sup> *Стасов В. В.* Статьи об искусстве, т. 2, с. 132.  
<sup>18</sup> Екатеринбургская неделя, 1887, 7 июля.  
<sup>19</sup> Например: Художественный журнал, 1882, № 11; Луч, 1885, № 23; Новое время, 1905, № 10; Искра, 1913, № 43.  
<sup>20</sup> Каталог картин..., с. 10.  
<sup>21</sup> Там же, с. 9.  
<sup>22</sup> Стенографический отчет..., ф. 11, оп. 1, ед. хр. 69, л. 13—14.  
<sup>23</sup> Гравюра с записанного варианта композиции помещена в кн.: *Булгаков Ф. И.* Наши художники на академических выставках, с. 201.  
<sup>24</sup> Каталог картин..., с. 10.  
<sup>25</sup> Альбом 12/4, л. 50 035. ГРМ.  
<sup>26</sup> Альбом 12/1, л. 49/874; альбом 12/4, л. 50 164; альбом 12/5, л. 50 101 об. ГРМ.  
<sup>27</sup> Каталог картин..., с. 18.  
<sup>28</sup> *Сидельников Н.* «Ангельский чин» в русской живописи, с. 50.  
<sup>29</sup> Каталог картин..., с. 9—10.  
<sup>30</sup> Стенографический отчет..., с. 14.  
<sup>31</sup> Цит. по: *Шатров Евгений.* Дважды разоблаченный. М., 1967, с. 30.  
<sup>32</sup> ГРМ.  
<sup>33</sup> Альбом 12/4, л. 50 164. ГРМ.  
<sup>34</sup> Альбом 12/4, л. 50 161; альбом 1, л. 50 122. Оба в ГРМ.  
<sup>35</sup> Альбом II/2 № 2. ГРМ.  
<sup>36</sup> Альбом 1. ГРМ.  
<sup>37</sup> Например: альбом 1, л. 50 117. ГРМ.  
<sup>38</sup> Размеры эскиза, по сообщению Г. Ф. Корзухиной, примерно 70×100 см.  
<sup>39</sup> Например: «Крестьянин и крестьянка». СКГ; «Кормящая», собр. О. Ф. Корзухиной (М.); «Мужик», собр. Д. Д. Корзухина (Л.).  
<sup>40</sup> Каталог картин..., с. 10.  
<sup>41</sup> Стенографический отчет..., с. 14—15.



---

В. А. ЧЕРЕПОВ

## ***Революционные сатирические открытки в Екатеринбурге***

**Г**оды первой русской революции — 1905—1907 годы — были периодом наивысшего расцвета русской сатирической графики. Россия переживала героические и тревожные дни своей истории: шла острейшая политическая борьба всех демократических сил, возглавляемых пролетариатом, против самодержавия, которое отжило свой век, но было еще достаточно сильно и упорно сопротивлялось.

Борьба эта принимала различные формы: от решительных вооруженных выступлений, политических стачек и демонстраций до острейшей политической полемики в печати. Печать, получившая широкое развитие после 17 октября 1905 года, как в зеркале, отражала подлинную расстановку классовых сил. Революционно-демократическое направление в ней возглавляли большевистские издания «Новая жизнь», «Волна», «Вперед», «Эхо» и др. Среди них были и иллюстрированные сатирические журналы «Жало» и «Крамола».

Широкое распространение политической графики было связано прежде всего с появлением большого числа сатирических изданий, значительная часть которых придерживалась революционно-демократического направления<sup>1</sup>. Однако подцензурная печать не имела возможности публиковать политические рисунки, направленные непосредственно против самодержавного строя и самого императора. Любая попытка критики царизма, сатирического изображения царствующего монарха приводила к репрессивным мерам, но интерес к политической сатире, потребность в ней в революционно настроенных массах была столь велика, что отказаться от создания таких рисунков, их распространения было невозможно. Самым удобным и относительно надежным средством распространения рисунков становится открытка<sup>2</sup>.

К началу XX века в России существовало значительное количество издательств, выпускавших художественные открытки, хотя этот вид почтовой связи только еще входил в обиход<sup>3</sup>.

Однако состоятельные и почтенные издатели не рисковали заниматься революционной пропагандой, и открытки с рисунками политического характера печатались чаще всего в малонизвестных, небольших издательствах или фотографиях анонимно<sup>4</sup>. С соблюдением особой осторожности изготавливались и распространялись открытки с сатирическими рисунками и карикатурами на Николая II: не только создание таких произведений, их распространение, но и хранение могло привести к строгим репрессивным мерам. И все же подобных рисунков было создано много. Нередко создавались они за границей, нелегально переправлялись в Россию, нелегально тиражировались и нелегально распространялись среди населения, главным образом среди прогрессивно настроенной интеллигенции. Границы их распространения ныне определить довольно трудно. В связи с этим заслуживает определенного интереса факт появления в городе Екатеринбурге сатирических открыток с карикатурами на Николая II, пунктуально засвидетельствованный в полицейских протоколах и в деле уголовного преследования редактора-издателя екатеринбургской газеты «Уральская жизнь» П. И. Певина<sup>5</sup>.

Петр Иванович Певин был типичным представителем либеральной интеллигенции начала XX века: сын мелкого священника, литератор, основным средством к существованию которого был личный труд. Формально он не принадлежал ни к одной из политических партий, но издаваемая и редактируемая им газета была в оппозиции к кадетскому печатному органу «Уральский край» и активно поддерживала революционные и демократические проявления в рамках возможностей подцензурного печатного органа. В типографии «Уральской жизни» начинали свой путь к читателю некоторые «крамольные» издания, направленные против самодержавия. Здесь, в частности, была напечатана брошюра С. Николаича (С. Н. Чернавина) «Шире дорогу, свободная Россия идет», за что автор и редактор-издатель привлекались к уголовной ответственности<sup>6</sup>.

Обыском, произведенным 12 июля 1906 года в типографии и редакции «Уральской жизни», была обнаружена целая библиотечка запрещенной литературы, в том числе «Что такое правовое государство», «Черная сотня» и листок, озаглавленный «Чего хотят люди, которые ходят с красным флагом»<sup>7</sup>. Полицейский протокол констатирует: «Листок этот представляет не что иное, как прокламацию, в которой помещены требования, изложенные в программе Российской социал-демократической рабочей партии»<sup>8</sup>.

Полицейские ищйки наткнулись и на пакет, полученный редакцией газеты из Петербурга в марте 1906 года, в который было вложено 12 открыток, «на коих в разных видах помещено кощунственное изображение Государя Императора»<sup>9</sup>.

Сами открытки, судя по записи в протоколах, были уничто-

жены, но надписи, которые сопровождали каждый рисунок, а то и описание рисунка, были тщательно зафиксированы в протоколе, что позволило отыскать аналогичные им в фондах Государственного музея Революции в Москве и в собраниях коллекционеров<sup>10</sup>.

Возможно, что подбор открыток случаен, но и в этих двенадцати рисунках отразилась целая эпоха борьбы русского народа против самодержавия. Большею частью это едкие карикатуры на императора, высмеивающие природную ограниченность последнего русского самодержца, обличающие кровавые злодеяния царизма в борьбе с народом, восставшим против социального гнета, произвола и насилия властей, предвещающие скорую гибель самодержавия.

Место издания большинства открыток не известно. На двух открытках воспроизведены рисунки, выполненные М. М. Чемодановым<sup>11</sup>, остальные принадлежат разным авторам, некоторые, возможно, даже зарубежным художникам, так как портретная характеристика Николая II совпадает с его изображением в ряде зарубежных сатирических журналов, например в рисунках О. Гильбрансона для журнала «Simplicissimus»<sup>12</sup>. Однако подписи к рисункам во всех открытках воспроизведены на русском языке.

Поражает широта авторами понимания процессов, протекающих в современной им действительности, убедительность характеристики явлений и образов.

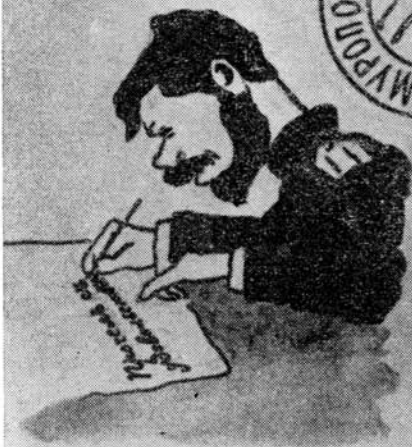
В рисунке «Миропомазанный штемпель» (ил. 1), представляя императора в карикатурном виде, художник несколько не погрешил против истины. Ограниченность Николая II, легкомыслие в решении многих вопросов, совершенная несостоятельность как правителя сделали популярной темой русской сатирической прессы. Громадная пропасть легла между русским народом, этим исполином, потенции которого были скованы самодержавием, и скудоумием самодержца, прикрытым напыщенными фразами и устаревшими формами феодальных традиций, титулом «Императора и самодержца Всероссийского... и прочая, и прочая, и прочая».

Страна переживает глубокий кризис, в который вверг ее царизм, сыны земли русской гибнут в окопах Маньчжурии, защищая интересы кучки обанкротившихся помещиков и фабрикантов, а их самодержец упражняется в составлении резолюций: «Прочел с чувством истинной радости и глубокого умиления» — вот оно, подлинное лицо русского самодержца.

Среди других открыток, присланных в редакцию «Уральской жизни», в пакете оказался анонимный рисунок, посвященный борьбе русского пролетариата против самодержавия. Полицейский протокол засвидетельствовал: «Картинка без слов. Солдаты расстреливают рабочих, а государь на это смотрит и ковыряет в носу»<sup>13</sup> (ил. 2).

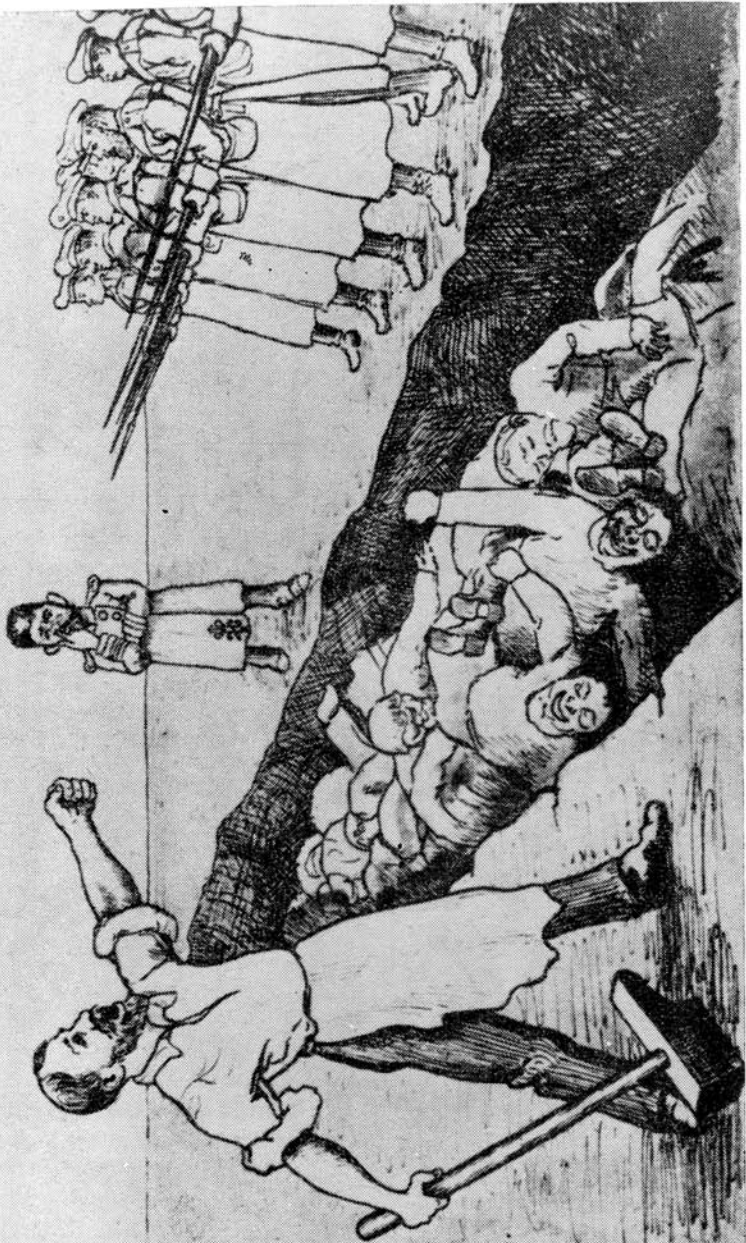
„Утѣшительно.“

„Скверное дѣло.“



Прочелъ съ удовольствіемъ. „Прочелъ съ чувствомъ истинной радости и глубокаго умиленія.“

Картинка безъ слезъ.







Посльдній портретъ  
посльдняго РОМАНОВА.  
Октябрскій снимокъ.



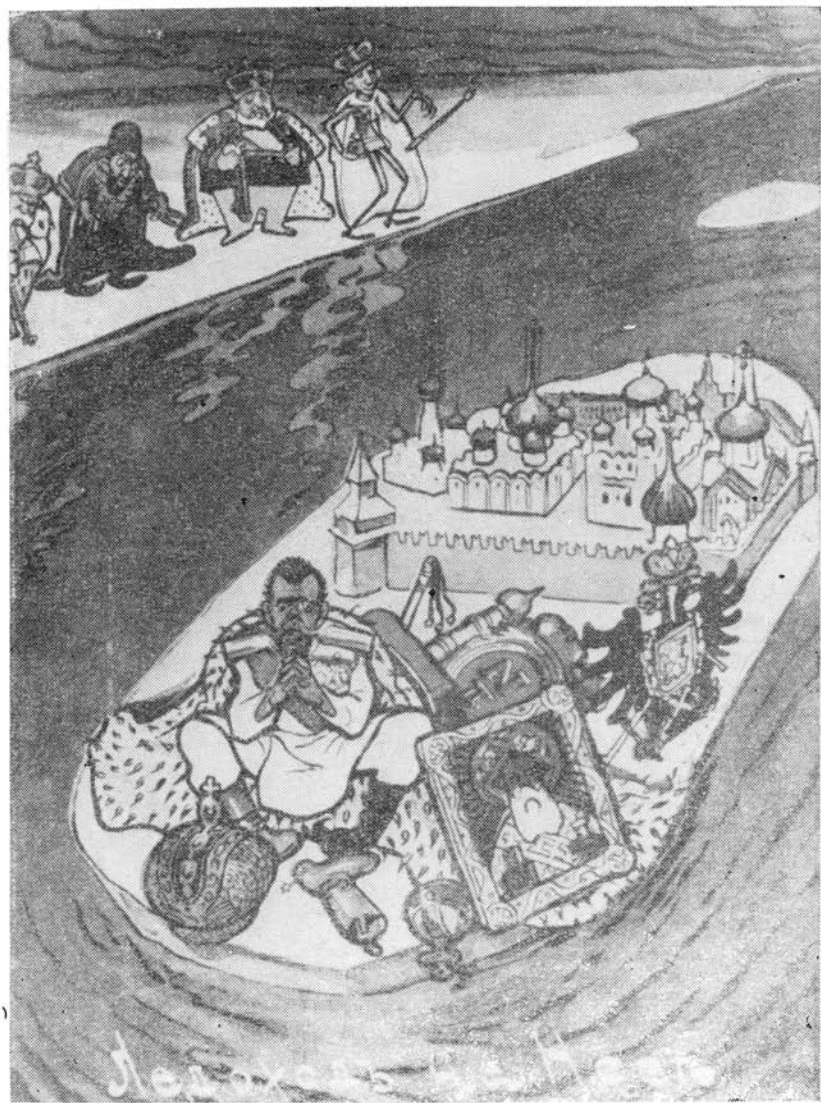
Крестный ходъ для прекращенія смуты и волнений на Св. Руси, въ близкомъ будущемъ













Царь и его войско отделены от рабочего глубоким рвом. У солдат в руках винтовки — орудие насилия и расправы, у рабочего — молот, который уже в то время выступал символом труда и обновления жизни. Ров заполнен трупами убитых крестьян. Сотни лет бунтовали они, отстаивая свое право на человеческое существование, право на жизнь, но борьба эта, как видно, не принесла существенных изменений: царизм оставался — оставались эксплуатация, насилие, жестокость. Рабочий, следовательно, выступает здесь как олицетворение новой силы, способной существенно изменить ход общественного развития. Самодержавие с его глупыми и тупыми монархами, несмотря на штыки, которые еще поддерживают его, обречено. Будущее за пролетариатом.

События октябрьских дней 1905 года убедительно показали, что самодержавие отживает свой век и царский трон обречен. Именно эта идея выражена в сатирическом рисунке «Последний портрет последнего Романова» (ил. 3).

Но старое, как известно, не уходит без борьбы, оно собирает под свои знамена все самое реакционное, не гнушаясь никакими, даже самыми низкими, средствами. Эта закономерность в громадном количестве конкретных событий и фактов проявилась в годы первой русской революции. Самодержавие какой-то момент держится на обмане, насилии, подкупе, концентрируя вокруг пошатнувшегося трона самые реакционные, самые гнусные силы, как это показано в рисунке «Крестный ход для прекращения смут и волнений на св. Руси в близком будущем» (ил. 4).

Императорскую семью, возглавившую «Крестный ход», окружают верные слуги царизма: Иоанн Кронштадтский — палач в поповском обличе, обер-прокурор Синода Победоносцев, обер-полицейский Трепов, премьер-министр («министр Клоун») Витте, ярый монархист граф Игнатъев, еще один обер-полицейский и ярый реакционер Горемыкин, слева в стороне издатель Суворин с реакционным «Новым временем», вдаль — полицейские ищейки, черносотенцы, конные казаки с нагайками. Затопив кровью русскую землю, царь бредет по трупам замученных, опираясь на скипетр («Слепой царь», ил. 5), или сидит среди моря крови. Смерть, порожденная самодержавием, подбирается, наконец, и к самому деспоту. «Кровь русского народа вопиет о мщении...» (ил. 6).

Идея неизбежной гибели самодержавия утверждается также в рисунке «Вещий сон» (ил. 7). Художник улавливает в современной исторической обстановке России общие закономерности и с историей Франции конца XVIII века. Такое сходство не раз отмечалось, со ссылкой на 1793 год, во многих зарубежных журналах этого времени<sup>14</sup>. Однако данный рисунок скорее всего создан русским художником. На это указывает как трактовка образа Николая, так и некоторые детали рисунка.



Революция 1905—1907 годов не только до основания потрясла русское самодержавие, она явилась предвестником гибели многих монархических режимов, еще достаточно сильных в то время. Именно этой теме посвящен рисунок «Ледоход на Неве» (ил. 8). В полицейском протоколе по поводу содержания рисунка записано: «Государь с треном, иконой и московским Кремлем плывет на льдине, а на берегу с ужасом на это смотрят монархи Испании, Англии, Турции и Австрии».

Размеры настоящей статьи не позволяют подробно остановиться на всех открытках, но следует хотя бы кратко отметить рисунки, выполненные М. М. Чемодановым. Рисунки этого художника затрагивали многие стороны борьбы народа против самодержавия. Достаточно хорошо известен его рисунок «Заяц на ловле», впервые опубликованный в большевистском сатирическом журнале «Жало»<sup>15</sup>, где художник наглядно показал роль рабочего класса в революции и подлинные устремления буржуазии.

В открытках, обнаруженных у Певина, воспроизведены рисунки М. М. Чемоданова «Смертный бой» и «Царская милость русскому народу и обуревающие его чувства». В первом рисунке показаны неиссякаемые силы народа, вступившего на путь борьбы против самодержавия: «...не миф, а действительность. На месте каждой отрубленной головы вырастет десяток новых».

Второй рисунок, созданный художником, вероятнее всего, в ноябре 1905 года, посвящен событиям августа-октября этого же года. Это был период первого крупного поражения царизма. «Страна замерла перед бурей...— писал В. И. Ленин,— и царское правительство в последнюю минуту пошло на уступку, сознав, что взрыв неизбежен, что одержать полную победу оно ни в коем случае и безусловно уже не в состоянии, а потерпеть полное поражение оно очень и очень может»<sup>16</sup>.

Два манифеста, подписанные Николаем: о созыве совещательной думы (от 6 августа 1905 года) и «даровании свобод» (от 17 октября 1905 года), оттянули взрыв всенародного возмущения, посеяли конституционные иллюзии в мелкобуржуазной и крестьянской среде.

Во многих выступлениях этого периода В. И. Ленин предостерегал трудящихся, партию: «Не будем же верить красивым фразам... когда словами, манифестами, посулами конституции одурачивают народ, стараются ослабить его силы, разрознить его ряды, побудить его к разоружению»<sup>17</sup>.

Во втором рисунке М. М. Чемоданова (ил. 9) показано отношение демократических слоев русского народа к тем иллюзорным «свободам» и «фиговой конституции», которую «даровал» самодержец. Рабочий класс, малоимущая интеллигенция, женское население презрением встретили эти «милости».

Революционные сатирические открытки, обнаруженные в типографии П. И. Певина и зафиксированные в полицейских

протоколах, были, конечно, не единственными в Екатеринбурге. Если бы полицейские ищейки заглянули в редакцию журнала «Гном» или квартиру его редактора-издателя В. С. Мутных, то, возможно, и там нашлось бы нечто подобное. В журнале «Гном» воспроизводились рисунки М. М. Чемоданова, клеймившие преступления царизма в отношении народа: карикатуры на Трепова и либеральную буржуазию, вступившую в сделку с царизмом<sup>18</sup>. Возможно, что Мутных получил эти открытки от Певина. Оба издателя находились в дружественных отношениях. «Уральская жизнь» систематически публиковала заметки о цензурных притеснениях и судебных преследованиях Мутных как редактора-издателя сатирического журнала. А в журнале «Гном» упоминается о том «внимании», которое полиция уделяла Певину. Особенно интересна серия рисунков сатирического характера под названием «При чрезвычайной охране». В трех сюжетах повествуется о том, как полиция разыскивала оружие, которое якобы хранится у Певина. «Прошу выдать мне оружие». — Приказывает полицейский чин. «У меня нет оружия». — Отвечает Певин. «А револьверы?» — настаивает представитель власти. «У меня нет револьверов, есть только охотничье ружье да два пулемета». «Ага, два пулемета!!» — и полицейский чин мчится докладывать начальству. В момент доклада входит Певин: «Два номера «Пулемета», — говорит он, представляя петербургские сатирические журналы»<sup>19</sup>.

Изучение русской провинциальной сатирической прессы позволяет косвенным путем установить другие районы распространения революционных сатирических открыток. Политические рисунки и карикатуры, воспроизведенные в них, нередко попадали на страницы прогрессивных сатирических изданий и становились достоянием более широких кругов демократически настроенной интеллигенции, рабочих и даже крестьян, становились активной формой агитации, мобилизующей массы на борьбу с самодержавием<sup>20</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Более подробно об этом см.: *Дульский П. М.* Графика сатирических журналов 1905—1906 гг. Казань, 1922; *Исаков С.* 1905 год в сатире и карикатуре. Л., 1928; Революция 1905—1907 годов и изобразительное искусство. Серия альбомов под общей научной редакцией В. Шлесева. М., 1977—1978, вып. 1—2.

<sup>2</sup> В 1974—1977 годах издательство «Изобразительное искусство» выпустило серию художественных открыток из четырех комплектов под общим названием «Из истории русской революционной открытки» со вступительной статьей и комментариями В. В. Шлесева. В серии воспроизводятся шестьдесят четыре открытки, которые были изданы в годы первой русской революции (1905—1907) и позднее (1917—1919).

<sup>3</sup> Первые открытки в России были изданы в ноябре 1895 года. См.: *Файнштейн Э. Б.* В мире открытки. М., 1976.

<sup>4</sup> В 1905—1907 годах изданные открытки революционного содержания осуществляли издательства В. А. Метельникова, Н. Нердера, А. Фрейнкеля

(Петербург), фотография Д. И. Песчинского (Москва) и некоторые другие.

<sup>5</sup> ГАСО, ф. 185, оп. 1, д. 64.

<sup>6</sup> *Бирюков В. П.* Уральская копилка. Свердловск, 1969, с. 117.

<sup>7</sup> ГАСО, ф. 185, оп. 1, д. 64, л. 21.

<sup>8</sup> Там же, л. 26.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Автор выражает благодарность работникам Центрального музея Революции СССР и ленинградскому коллекционеру Н. С. Таггину за предоставленную возможность ознакомиться с открытками и получить их фототренировку.

<sup>11</sup> *Чемоданов М. М.* (1856—1908). Врач, стоматолог по профессии, известный художник-карикатурист, сотрудничавший в большевистском сатирическом журнале «Жало» и других изданиях. В 1905—1907 годах он создал большое количество сатирических рисунков на политические темы, которые воспроизводились в открытках. О нем см.: *Файнштейн Э.* Русские революционные открытки (1905—1907).—Советский коллекционер, 1967, № 5, с. 83—90.

<sup>12</sup> «Simplicissimus» — прогрессивный сатирический журнал. Издавался в Мюнхене с 1894 года; оказал большое влияние на развитие сатирической графики конца XIX — начала XX века, в том числе и русской. Ввоз этого журнала в Россию был запрещен. См.: *Дульский П. М.* Графика сатирических журналов 1905—1906 гг. Казань, 1922.

<sup>13</sup> ГАСО, ф. 185, оп. 1, д. 64, л. 26.

<sup>14</sup> *Исаков С.* 1905 год в сатире и карикатуре. Л., 1928. В указанном издании приводится целый ряд сатирических рисунков из зарубежной прессы.

<sup>15</sup> Жало, 1905, № 1; см. также: Из истории русской революционной открытки. Комплект открыток. Автор-составитель В. Шлеев. М., 1974, вып. 1.

<sup>16</sup> *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 12, с. 28.

<sup>17</sup> Там же, с. 54.

<sup>18</sup> Гном, 1906, № 13; см. также: *Черепов В. А.* Графика Екатеринбургских сатирических журналов в годы первой русской революции.— В сб.: Из истории художественной культуры Екатеринбурга-Свердловска (к 250-летию города). Свердловск, 1974.

<sup>19</sup> Гном, 1906, № 2, с. 7.

<sup>20</sup> Например, журн. «Чилим», 1906, № 5, с. 8.



---

С. П. ЯРКОВ

## ***Первые шаги советской художественной школы на Урале***

**О**дним из величайших завоеваний Великой Октябрьской социалистической революции было грандиозное культурное обновление жизни всей страны. За прошедшие шесть десятилетий развития нашего общества успешно осуществлен ленинский план культурной революции.

Этот сложный и многогранный процесс приобщения трудовых масс к богатствам мировой культуры привлекает к себе внимание исследователей. В настоящее время изданы обобщающие работы по истории культурной революции в СССР в целом, а также по ее отдельным проблемам. Изучается культурное строительство территориальных регионов нашей страны, в частности Урала<sup>1</sup>.

Среди многих вопросов, связанных с культурной революцией, особое место у исследователей занимает история советской школы, всех ее звеньев — от начального до высшего. Здесь накоплен уже значительный материал. Есть он и по истории школ Урала<sup>2</sup>. Интерес к данному вопросу закономерен, ибо одной из главных задач Коммунистической партии в борьбе за строительство новой жизни была ликвидация неграмотности, организация системы народного образования. Однако при таком пристальном внимании к проблемам школьного образования приходится констатировать, к сожалению, что одна из сторон этого процесса — богатая история советской художественной школы совсем не изучена. Лишь в последние годы привлекли к себе внимание ее центральные звенья: Вхутемас — Вхутеин<sup>3</sup>. Появились статьи, в которых затрагиваются отдельные проблемы, изучаются отдельные исторические факты и деятельность педагогов. Художественные школы периферии представляют собой нетронутый пласт истории.

Изучение проблем культурной революции во всех ее аспектах имеет не только историко-познавательное значение, но и практическое. Это в полной мере относится и к изобразитель-

ному искусству, поскольку оно должно удовлетворять запросам нашего народа в плане создания высококачественных и высокохудожественных станковых произведений и одновременно участвовать в перестройке по законам красоты окружающей человека бытовой и производственной среды. И этот процесс активно идет. Он требует совершенствования системы подготовки художников, владеющих как художественными, так и техническими знаниями. Здесь история советской художественной школы, и в частности раннего периода, имеет немало ценного. Ее критическое освоение, несомненно, поможет более успешно решить проблемы сегодняшнего дня. Настоящая статья — одна из первых попыток показать процесс становления и развития художественной школы периферии. В апреле 1918 года декретом Совета Народных Комиссаров императорская Академия художеств как государственное учреждение была упразднена и на ее базе были созданы Петроградские государственные свободные художественные мастерские. Этот декрет лег в основу преобразования не только Академии художеств, но и всех художественных учебных заведений России. В Москве на базе Строгановского училища организуются I Государственные свободные художественные мастерские, а на основе Московского училища живописи, ваяния и зодчества — II Государственные свободные художественные мастерские.

База, на которой возникли московские художественные мастерские, определяла их профиль. Так, «I-е ГСХМ является теоретическим учебным центром декоративного искусства, имеющим свои задачи: во-первых, подготовку высококвалифицированных художников-практикантов и научных деятелей по декоративно-прикладному искусству, призванных обслуживать народную художественную промышленность в возможно широком государственном значении; во-вторых, содействие развитию художественного вкуса у населения и распространению общих и специальных научных и практических знаний, способствующих процветанию декоративного искусства в бытовой жизни народа; в-третьих, научную разработку вопросов как декоративного искусства вообще, так и технологии в особенности»<sup>4</sup>. «§ 1. II-е Государственные свободные мастерские есть высшее учебное заведение, имеющее целью всемерное развитие изобразительного искусства и насаждение высших форм художественной культуры. § 2. Художественные мастерские распадаются на три отделения, а именно: живописное, скульптурное и архитектурное»<sup>5</sup>. Конкретизация задач в зависимости от профиля Государственных свободных художественных мастерских не мешала им иметь общую организационную структуру. В основу их деятельности был положен принцип свободы преподавания, «так называемое трудовое начало, свободный выбор специальности, руководителей в порядке работ и самодисциплины»<sup>6</sup>. Каждая мастерская имела определенную автономию: «профессора мас-

терских избираются студентами, причем всем художникам предоставляется право выставлять свои кандидатуры»<sup>7</sup>, независимо от направления и принадлежности к той или иной группе художников, поскольку «всем художественным течениям обеспечивается место в мастерских»<sup>8</sup>. Для приглашения руководителя мастерской «необходимо и достаточно заявление учеников»<sup>9</sup>. Каждая мастерская вырабатывала свои правила внутреннего распорядка и программу занятий. Свободный выбор профессии позволял обучающимся переходить из мастерской в мастерскую (не более двух раз в год). Прием в мастерские всех желающих, не моложе шестнадцати лет и независимо от степени образования, проводился круглый год. Ограничения были лишь по классовому признаку: в первую очередь принимались те, кто имел рекомендацию отделов народного образования, партийных комитетов, профессиональных союзов или производственных организаций.

Подобные преобразования были положены в основу перестройки и школ периферии. В 1919 году Екатеринбургская художественно-промышленная школа также преобразуется в Екатеринбургские свободные высшие государственные художественные мастерские. Но до этого школа за короткий период (1917—1919) пережила немало сложных моментов.

Так, после установления Советской власти в Екатеринбурге старая администрация школы во главе с директором В. М. Анастасьевым воспротивилась нововведениям. На общем собрании учащихся, педагогов и общественности города в соответствии с положением Наркомпроса «О выборах преподавателей в средние учебные заведения» новым директором был избран А. Н. Парамонов. В мрачные времена колчаковщины все нововведения в художественной школе были уничтожены. Отступая под ударами Красной Армии, колчаковцы вывезли все ценности музея школы, библиотеку и архивы. В ноябре 1920 года на имя уполномоченного Екатеринбургских художественных мастерских пришла срочная телеграмма: «Прошу принять меры к возвращению имущества, принадлежащего Екатеринбургским художественным мастерским, вывезенного белыми: художественной библиотеки, музея, наглядных пособий, станков, машин, моторов ювелирной, гранильной мастерских, инструментов столярной, гранильной, резной, бронзолитейной, чеканной, ювелирной, мортировочной, эмальерной мастерских, оборудования физического, химического кабинетов, электрических фонарей, арматуры и прочего. Нарком по просвещению Луначарский»<sup>10</sup>. Согласно телеграмме, президиум Екатеринбургского губернского исполнительного комитета Совета рабочих, крестьянских и солдатских депутатов командировал учеников Художественных мастерских А. М. Тумбасова и П. М. Журавлева в Читу, где застряли эшелоны с вывезенным имуществом. Командируемые были снабжены соответствующими мандатами, в том числе

мандатом в правительственный Совет Дальневосточной Республики<sup>11</sup>.

По акту от 26 января 1921 года часть имущества Екатеринбургской художественно-промышленной школы, состоящего «из художественной библиотеки, музея, инструментов и технических приспособлений мастерских — ювелирной, гранильной, чеканной, столярной, резчицкой, эмальерной, приборов физического и химического кабинетов и хозяйственного инвентаря, запакованного в семидесяти шести ящиках с кратким перечнем содержимого ящиков и семнадцати предметов незапакованных, согласно тому же перечню»<sup>12</sup>, была возвращена, и школа начала функционировать в новом качестве.

Екатеринбургские художественные мастерские находились в ведении Уральского отдела ИЗО Наркомпроса, во главе их стояли предуполномоченные А. Ф. Боева и П. Е. Соколов.

В Екатеринбургских художественных мастерских также действовал принцип свободного обучения, «руководительская, а не преподавательская система объединения в работе всех направлений в искусстве на платформе строительства новой художественной культуры»<sup>13</sup>. Общий уровень подготовки абитуриентов Екатеринбургских мастерских все же требовал вступительных экзаменов. Они состояли «в выполнении испытуемыми работ по рисунку, лепке с поставленных для того моделей и композиций как по личному усмотрению испытуемых, так и по совету руководителя испытательных работ, преподавателя мастерских»<sup>14</sup>.

Свободные художественные мастерские на местах имели более конкретные задачи с учетом особенностей края. Так, мастерские на Урале должны были готовить «высококвалифицированных работников по различным областям художественного труда, как-то: высококвалифицированных маляров, живописцев вывссок, декораторов, художников-теоретиков, художников-педагогов, скульпторов, архитекторов, резчиков по металлу, дереву и камню, графиков и т. д.»<sup>15</sup> Исходя из этих задач, в Екатеринбург первоначально были организованы две живописные мастерские, одна под руководством Л. В. Туржанского, другая — П. Е. Соколова, а также декоративная, которой руководил А. Н. Парамонов, офортная во главе со Шмидтом и скульптурная, возглавляемая С. Д. Эрзей.

В сложившихся условиях полной свободы обучения большую роль играла личность педагога-руководителя. Методическое кредо А. Н. Парамонова четко определилось еще в дореволюционные годы<sup>16</sup>, имя Л. В. Туржанского, воспитанника К. А. Коровина в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, также было хорошо знакомо и уральским зрителям, и ученикам школы. Рядом с этими мастерами работали и художники новых направлений, среди них видное место занимали А. Ф. Боева<sup>17</sup> и П. Е. Соколов<sup>18</sup>. Одним из первых новых красных профессоров живописи на Урале был А. А. Лабас<sup>19</sup>, активно в те годы

на Урале работал С. Д. Эрзя (Нефедов). Пребывание Эрзи на Урале достаточно освещено в литературе<sup>20</sup>. Его произведения, созданные в Екатеринбурге, — мраморный бюст К. Марксу, монумент «Великому кузнецу мира», статуя «Свобода» — освещались печатью тех лет, о них есть публикации в наши дни, хотя единства в оценке не наблюдается и сегодня, несмотря на довольно большой отрезок времени с момента их создания. О педагогической деятельности Эрзи в публикациях есть неточности. Его роль как педагога преувеличена. Действительно, Эрзя принял предложение заведовать художественной частью школы и руководить скульптурной мастерской. Он проделал большую работу по восстановлению и оснащению мастерских школы. Однако занятый творческими делами и делами на гранитной фабрике, Эрзя не мог уделять достаточного внимания педагогике и вскоре оставил педагогическую работу. Это подтверждается и документами. Так, газета «Уральский рабочий» писала: «Скульптурная (мастерская) не функционировала ввиду занятости Эрзи, ее руководителем был приглашен скульптор Захаров»<sup>21</sup>. По той же причине не могли быть выставлены скульптурные работы учеников, когда «с 1 по 9 мая в помещении мастерских устроена была выставка работ учащихся (исключая скульптурную)»<sup>22</sup>. В отчете художественных мастерских записано: «Руководитель же скульптурным классом Эрзя, хотя и смог основательно оборудовать мраморную мастерскую, но не сумел заинтересовать учащихся и, лишившись их, должен был покинуть мастерскую»<sup>23</sup>. И все же сбрасывать со счета деятельность Эрзи в художественной школе было бы неверно. Дело в том, что С. Д. Эрзя свои монументальные работы исполнял в мастерских школы, на виду у ее учеников. Это не могло не оказать на них хотя бы косвенного влияния, если учесть при этом великолепное владение скульптуром техникой обработки мрамора и то обстоятельство, что непосредственной практике в процессе обучения придавалось особое значение.

На примере Екатеринбургских мастерских можно видеть, что круг задач всех Свободных художественных мастерских, организованных в те годы в нашей стране, был довольно широк. Они должны были содействовать развитию изобразительного искусства и художественного производства, способствовать распространению художественных познаний в широких народных слоях и «насаждать в жизни высшие формы художественной культуры». Мастерские выполняли заказы в области агитационного искусства и монументальной пропаганды. Это была первая попытка, говорил на открытии Петроградских художественных мастерских А. В. Луначарский, создать «коллективного автора». Помимо вышеназванных задач, мастерские являлись первой качественно новой формой создания учебного заведения для широкого выявления и развития талантов из среды трудящихся. В этом плане Свободные художественные мастерские



сыграли положительную роль: они сконцентрировали художественные силы молодой Республики Советов, открыли широкий доступ к искусству представителей трудового народа. Однако в силу своей структуры, способствовавшей широкому простору субъективного толкования методов обучения, Свободные мастерские не могли стать школой в полном смысле этого слова. В условиях «полной свободы» и индивидуальных методов обучения ученики не имели возможности постичь подлинную грамоту искусства.

Все эти вопросы, как и многие другие, стали предметом обсуждения в 1920 году на I Всероссийской конференции Свободных мастерских. Конференция подвела итоги деятельности мастерских и выработала рекомендации для их дальнейшей работы.

Среди многих проблем, обсуждавшихся на конференции, особое внимание обращалось на общее образование художника. «1. Художественное образование должно быть связано с другими видами образования <...>. 2. Художник всех видов искусства обязан быть широко образованным человеком, отдающим себе ясный отчет в своих общественно-политических убеждениях, вообще обладать стройным мировоззрением <...>. 4. Таким образом, художественное образование должно давать художнику профессионально-технические знания и навыки в области избранного искусства, в то же время базироваться на углублении и расширении общего образования, научного и социального, и на всестороннем знакомстве (техническом) по всем видам искусства»<sup>24</sup>.

В связи с этим немаловажное значение имела установка конференции на коллективную работу и коллективное руководство мастерскими. Однако в резолюции по секции ИЗО, где рассматривались проблемы станковых форм искусства, конференция постановила: «Учитывая настоящее состояние станковой живописи, конференция находит возможным временно допустить индивидуальные мастерские, объединенные общей программой»<sup>25</sup>.

Конференция затрагивала и материальную сторону жизни художественных учебных заведений; предлагалось, учитывая трудности времени, «недостаточность государственного снабжения учебных заведений, остро ставить вопрос о производственной деятельности художественно-профессиональных учебных заведений»<sup>26</sup>.

Главное внимание конференции сосредоточивалось на создании таких художественных заведений, которые должны готовить высококвалифицированных мастеров по оформлению и обработке предметов быта и тем самым способствовать на производстве повышению качества продукции. Художественная школа все больше брала крен в производственную сторону, что в общем диктовалось логикой развития народного хозяйства в новых исторических условиях. «Производственный уклон,— гово-

рил А. В. Луначарский,— задача громадной важности, и, нет никакого сомнения, чем дальше, тем больше нужны будут художники-производственники»<sup>27</sup>.

Основываясь на решении конференции, в Екатеринбурге упрядняются индивидуальные мастерские: теперь одной мастерской руководят Парамонов, Мацкевич, Лабас, Цицковский, а другой — Боева и Соколов.

Реорганизационный процесс художественной школы, начатый после конференции 1920 года, был закреплен в 1922 году постановлением Совета Народных Комиссаров об организации в Москве на базе I и II Свободных мастерских Высших художественных технических мастерских (Вхутемас).

Вхутемас как новое явление, рожденное революционным временем, было первым высшим многоотраслевым учебным заведением, которое готовило не только художников высшей квалификации в области живописи, скульптуры, архитектуры и графики, но и художников-конструкторов, художников-технологов для многих видов промышленности. Вхутемас готовил также преподавателей специальных художественных предметов, клубных инструкторов, школьных работников, одновременно с этим Вхутемас проводил большую работу по распространению «научных знаний среди широких пролетарских и крестьянских масс путем организации популярных лекций, курсов и студий по пространственным искусствам»<sup>28</sup>.

Поскольку такого объема задач художественное учебное заведение в России раньше не имело, то вполне понятно, что перед Вхутемасом встали проблемы разработки принципиально новых учебных планов, программ и методов обучения. К этой работе, как и в Свободных мастерских, были привлечены художники всех направлений, часто с резко противоположными взглядами на искусство. В этом плане Вхутемас представлял собой очень сложное явление, вместившее в себя множество различных течений.

Соответственно задачам времени была разработана и структура Вхутемаса: прежде чем приступить к специализации, студент проходил курс обучения на основном отделении, где получал основы художественной грамоты и теоретическую подготовку. Далее следовала учеба по специализации на избранных факультетах.

Разработки Вхутемаса, как структурного, так и методического плана, применяемые с учетом местных условий, лежали в основе деятельности периферийных художественных школ. Одной из особенностей художественных школ того времени была ориентация на производство, что находило выражение даже в названиях не только художественных, но и других учебных заведений, тогда широко употреблялось слово «практический». Так, в Екатеринбурге в декабре 1922 года Свободные художественные мастерские преобразуются в Уральский госу-

дарственный художественный практический институт, ректором которого назначается С. А. Шаховской<sup>29</sup>. В институте резко меняется профиль: если в Свободных мастерских преобладало живописное направление, то теперь определяющим стало скульптурное.

Однако разоренная гражданской войной материальная база художественной школы Урала, частая смена учебного профиля, не способствовавшая выработке стабильной программы, свободное толкование методов обучения, недостаток кадров<sup>30</sup> сказывались отрицательно на деятельности высшего учебного заведения. Положение усугублялось нездоровой обстановкой в коллективе. Посетивший в это время Екатеринбургскую художественную школу нарком просвещения А. В. Луначарский писал: «Не совсем удовлетворительное впечатление произвела на меня Екатеринбургская художественная мастерская. Я совершенно согласен: на Урале должна быть такая художественная мастерская. Урал — край литейщиков и каменотесов, тут возможны и большая монументальная продукция, и мелкая художественная промышленность из камня и металла. Поэтому очень хороший техникум или даже высшее учебное заведение, направленное в особенности на художественное литье и художественную обработку камня, было бы очень желательно. Но либо не сумели мне показать настоящей работы, либо учебное заведение действительно неправильно поставлено. Я видел очень много молодежи, которая сплошь занимается примитивным скульптурным кубизмом. Лепит с натуры, а потом заменяет все округлые формы гранями. Личное посещение школы произвело такое впечатление, что я просил ОХОБР тщательно проревизировать эту школу. Я боюсь, что мы имеем некоторую отрывку наших футуристических увлечений в школах изобразительного искусства»<sup>31</sup>.

По распоряжению Луначарского летом 1923 года была создана авторитетная комиссия из представителей местных общественных, партийных и советских организаций и представителей центральных учреждений<sup>32</sup>. Комиссия отметила положительные моменты в работе института: несмотря на тяжелое материальное положение и прочие неблагоприятные условия, Художественные мастерские проделали большую работу по оформлению учебного заведения, имеющего большое значение в уральских условиях, обеспечили себе пролетарский состав слушателей. Одновременно с этим выявлены были существенные недостатки как в учебной, так и в воспитательной работе: «Учебные планы и программы не были в достаточной степени связаны с местными производственными условиями, что привело к индивидуалистическому уклону, в результате чего с самого начала работы при выборе тем учащиеся были предоставлены сами себе, что выразилось в их пробных работах <...>. В части учебной не было достаточно поставлено подсобное к основному скульптурному отделению рисовальное мастерство»<sup>33</sup>.

Комиссия отметила также: «Объективные условия не дают возможности определить учебное заведение как вуз, скорее же оно приближается к типу повышенного техникума с основным скульптурным отделением, что и необходимо оформить по всей линии работы в будущем»<sup>34</sup>. На основании вышесказанного комиссия постановила: «1. Художественный институт преобразовать в художественно-производственный техникум со сроком обучения в 4 года <...>. 2. Считать необходимым вместе с основным скульптурным отделением и надлежащую постановку рисовального искусства. 3. Программу техникума построить по линии получения производственными мастерами, связанных с художественными навыками и мастерством, и получения возможности учащимися продолжать свое образование в художественных вузах республики. 4. В идейном направлении техникум должен взять твердый курс на производственное содержание, связанное теснейшим образом с уральским производственным процессом; учебные же работы должны быть тесно связаны идеей утилитарности, рабочим бытом и содержанием местного производства»<sup>35</sup>. Одновременно с этим комиссия рекомендовала «признать необходимым организацию керамической, бронзолитейной, яшмодельной и резной мастерской, вызываемую наличием соответствующего сырья на Урале»<sup>36</sup>. Настойчиво проводилась мысль: во-первых, «сохранить Екатеринбургский художественный техникум как единственное в РСФСР учебное заведение по данной специальности»<sup>37</sup>; во-вторых, техникум, взяв твердый курс на производственное содержание, должен приблизить свою работу к нуждам уральской промышленности, более широкому и современному использованию природных богатств Урала.

Тесная связь процесса обучения с местным производством лежала в основе создания художественной школы на Урале и в прошлом, в условиях же строительства новой жизни эта связь приобрела особое значение.

Реализация решений комиссии по художественной школе Урала проходила поэтапно. В 1923 году на базе Художественного практического института организовался Уральский художественный техникум (УХТ), который должен был готовить «квалифицированных художников, мастеров-скульпторов, хорошо знакомых со всеми видами обработки основных материалов уральской промышленности — дерева, камня, металла»<sup>38</sup>. Техникум имел одно скульптурное отделение и направлял свою работу «по двум главным руслам: скульптуры монументальной и скульптуры прикладной, производственной»<sup>39</sup>. Для успешного решения поставленных задач в техникуме работали мраморная, камнерезная мастерские и мастерская резьбы по дереву как составные части основного отделения.

Исходя из конкретных задач, обучение в Уральском художественном техникуме строилось следующим образом: первона-

начально учащиеся проходили курс испытательно-подготовительного отделения, где давались знания общеобразовательного характера и учащиеся психологически готовились к восприятию всего курса обучения специальным дисциплинам.

Большое место на первых порах занимал теоретический курс по таким дисциплинам, как геометрическое, проекционное черчение и начертательная геометрия. Учащиеся знакомились с линиями, геометрическими фигурами на плоскости в различных их сочетаниях, затем плоскостями, ограничивающими объемы в пространстве. Теоретический курс чередовался с изучением форм простейших предметов путем их обмера, изготовления чертежей, и одновременно эти же формы изучались в процессе визуального рисования с натуры. Кроме этого ученики делали первые упражнения по освоению более сложных форм и объемов растительного и животного мира, а также головы человека. «Занятия по рисунку и лепке имели своей целью путем практической работы ознакомление учащихся с основной программой школы и выяснение способностей учащихся к дисциплинарному художественному труду.

Темами работ по рисунку этой группы были простейшие формы мертвой природы, а в лепке — содержание исключительно простейших форм (барельеф и круглая скульптура)»<sup>40</sup>. При этом обращалось внимание на значение материала и техники в организации форм и пространства.

Освоив материал подготовительного отделения, учащиеся переходили на первый курс с двухгодичным сроком обучения. «Целью работы этого курса было освоение элементарного мастерства рисунка, объема, пространства, а вместе с тем знакомство с мастерством лепки основной массы образа предмета.

Темами работ был мир человека»<sup>41</sup>.

На втором курсе, который был также двухгодичным, учащиеся изучали формы на более сложной модели, какой является фигура человека. Особое внимание обращено было на преподавание скульптуры. «Задачей II курса было знакомство и выполнение в лепке торса человека. Знакомство с общей массой торса и начало приближения к работе с основной пластической анатомией. Выполнялся также конструктивный рисунок»<sup>42</sup>.

Внимание к конструктивному рисунку в советской художественной школе 20-х годов было всеобщим, в Уральском художественном техникуме оно диктовалось специфическими задачами подготовки «мастеров художественной формы, умеющих воплотить эту форму в любом материале»<sup>43</sup>. В выполнении данной задачи просматривается четкая последовательность. Начало этого процесса было положено, как указывалось выше, на подготовительном отделении. Оно заключалось в знакомстве с законами начертательной геометрии, с геометрическими формами и объемами как в рисунке, так и в лепке. «Линии, пространство, плоскость, объем в содержании сравнительного изучения

форм, во-первых, на основе обмера форм циркулем, во-вторых, на основе эмоционального восприятия их в пространстве»<sup>44</sup>. Далее этот процесс совершенствовали на следующем этапе — изучении тела человека.

Рисунок в Уральском художественном техникуме не играл самостоятельной роли и не преследовал цели академической законченности. Он рассматривался как средство нахождения, определения и построения плоскостей, объемов в пространстве. Не случайно он совмещался с чертежами и обмерами. Конструктивный рисунок не может быть единственным средством изучения жизни, так как любая схема, условность в изображении лишает учащегося возможности познать все тонкости и нюансы формы. Однако в УХТе, где все внимание сосредоточивалось на подготовке мастера скульптурной формы, задания по рисунку удачно сочетались с постановкой заданий по лепке и практическими работами в мастерских. Характерной особенностью в лепке было четкое определение большой конструктивной формы. Выполненная таким образом модель из глины переводилась в гипс, а в практической мастерской учащийся воспроизводил ее в мраморе или каком-либо другом материале. Работа в мастерских являлась конечным итогом занятий и по рисунку, и по лепке.

Надо отдать должное качеству преподавания в Уральском художественном техникуме: результаты учеников в практических мастерских были вполне удовлетворительными. Сохранившиеся фотографии с работ учащихся тех лет свидетельствуют не только о сознательном понимании формы модели, умении воспроизводить ее в избранном материале, но и о серьезных зачатках образного подхода к модели. Особенно выразительны были портреты.

Успехи Уральского художественного техникума во многом зависели от работы мастерских, а здесь-то как раз наиболее последовательно разрабатывались традиции Екатеринбургской художественно-промышленной школы. Иначе быть не могло, ибо носителями этих традиций являлись ее выпускники. Так, камнерезную мастерскую возглавлял П. М. Кремлев<sup>45</sup>, выпускник художественной школы 1907 года, о котором как о замечательном русском мастере в свое время писал академик А. Е. Ферсман. Деревообрабатывающей мастерской заведовал А. С. Пруцкий, окончивший также Екатеринбургскую школу. Немаловажную роль играли и другие мастера: в мраморной мастерской работал после окончания Екатеринбургских свободных мастерских А. И. Худяков, а мастер-формовщик А. М. Агафьин учился в формовочной мастерской Московского училища живописи, ваяния и зодчества.

Большая роль в налаживании учебного процесса, особенно в периоды перестройки, принадлежит руководителю. В связи с остротой положения при реорганизации практического инсти-

туда в Уральский художественный техникум и для усиления идеологической работы Главпрофобр счел необходимым передать руководство техникума коммунисту. По просьбе Главпрофобра Уралбюро ЦК РКП(б) назначило «заведующим Уральским областным художественным техникумом Быкова Виктора Михайловича с 20 февраля 1924 г.»<sup>46</sup>, активного участника революционной борьбы и культурного строительства на Урале. Ему принадлежит разработка проекта монументальной пропаганды на Урале. За короткий срок Быков сумел организовать дело так, что «школа взяла твердый курс на серьезную работу по изучению искусства»<sup>47</sup>.

По рекомендации Быкова заведовать Уральским художественным техникумом был послан из Москвы в порядке партийной командировки скульптор В. Е. Лямин, бывший заведующий рабфаком Вхутемаса. Лямин помимо административной и педагогической работы занимался и творческой деятельностью. Им был выполнен один из первых бюстфов Я. М. Свердлова, рельефы на фасад здания Делового клуба (ныне здание Свердловской филармонии).

Кроме Лямина в Уральском художественном техникуме работал целый ряд интересных скульпторов. Именно благодаря их усилиям в художественном техникуме частично получила осуществление идея Эрзы о создании Уральской академии скульптуры.

Колоритной фигурой в художественном техникуме 20-х годов был П. П. Шарлаимов. Окончив в 1914 году скульптурный класс Московского училища живописи, ваяния и зодчества, Шарлаимов работал преподавателем в высших учебных заведениях и гимназиях Москвы. Затем он организует народную художественную академию в городе Томске, где преподает скульптуру, заведует там же школой труда и искусства. В 1920 году он назначается Наркомпросом на должность профессора скульптуры и заведующим скульптурным отделением Екатеринбургских свободных художественных мастерских. Шарлаимова отличала широта творческого диапазона: он выполнил целый ряд декоративных скульптур для архитектурных сооружений Москвы, Симферополя, Екатеринослава, разрабатывал проект памятника труду для города Томска, там же он работал и театральным художником. Шарлаимов опубликовал несколько статей по проблемам искусства того времени. На Урале скульптор работал над памятником «200 лет Екатеринбург», удалое осуществить, однако, лишь фрагмент его: фигуру «Строителю Екатеринбурга» (рельеф, к сожалению, не сохранился); помимо этого Шарлаимов много сил отдал разработке памятника Я. М. Свердлову<sup>48</sup>.

Некоторое время в Уральском техникуме преподавал В. А. Синайский, известный советский скульптор, ученик К. К. Костанди в Одесском художественном училище, затем

А. Т. Матвеева — в Академии художеств<sup>49</sup>. Рисунок в Уральском техникуме вел выпускник Московских свободных мастерских Г. А. Стихин, черчение и начертательную геометрию начиная с 1922 года в течение многих десятилетий преподавал П. П. Хожателев.

В середине 20-х годов прошла еще одна реорганизация художественной школы, затронувшая принципиальные вопросы обучения. В 1926 году состоялась академическая конференция всех факультетов Вхутемаса, на которой развернулась острая дискуссия о принципиальной линии дальнейшего развития художественной школы. В ходе дискуссии выявились четко две полярные линии во взглядах как на искусство, так и на характер подготовки художников. Одни стояли за «чистое искусство», т. е. за развитие его станковых форм, другие за искусство как производство. Восторжествовала вторая точка зрения. Горячим ее поклонником выступил ректор Вхутемаса Н. И. Новицкий, который утверждал, что «искусство не есть цель, оно является средством для переустройства жизни <...>, художник помогает изменению быта, улучшает хозяйство, т. е. служит производству»<sup>50</sup>. Основная мысль его выступления сводилась к тому, что только то искусство имеет право на жизнь, которое опирается на производственную основу, станковые же формы, в частности живопись, не нужны, так как они не имеют утилитарной ценности. Вхутемас реорганизуется в Высший художественный технический институт (Вхутеин), где главным факультетом становится архитектурный, на нем предусматривалось также изучение видов искусства, тесно связанных с архитектурой. Большое внимание уделялось проблемам конструирования вещей, с этой целью был создан специальный металлический факультет. Создание этого факультета имело большое положительное значение, пока еще мало изученное, но полное забвение станковых форм искусства, бесспорно, являлось отрицательной стороной нововведений.

Реконструкция коснулась и среднего звена художественной школы, хотя не носила столь решительного характера. Во второй половине 20-х годов особое место занимают художественные техникумы. Они были двух типов: художественно-педагогические и художественно-промышленные. Художественно-педагогические техникумы готовили «преподавателей изобразительного искусства для школ 1-го центра: семилетки, соцвеса, ШКМ, ФЗУ и других школ соответствующего объема, а также художественных руководителей ИЗО, политпросветработников в клубах и т. п. культурных учреждений. Художественно-педагогические техникумы могут иметь не более двух отделений: а) художественно-педагогическое и б) клубно-инструкторское (или политико-просветительское)»<sup>51</sup>. Такой техникум на Урале был в Перми. Художественно-промышленные техникумы «имели своей задачей подготовку специалистов средней квалификации



для художественного оформления предметов широкого потребления»<sup>52</sup>, при этом профиль художественно-промышленных техникумов определялся конкретными видами местной промышленности.

В 1926 году УХТ переименовывается в Уральский художественно-промышленный техникум. Теперь он имеет два отделения: скульптурное и камнеобрабатывающее и пять мастерских: камнерезно-гранильную, ювелирную с мелким монтажом, мастерскую по обработке мрамора, дерева и формовочно-лепную. Изменения претерпела не только структура техникума, но и его направленность. Если в УХТе ставку делали на подготовку «мастеров формы» широкого плана, то теперь «целевая установка художественно-промышленных техникумов в целом должна заключаться в подготовке высококвалифицированных специалистов узкой специализации для тех отраслей промышленности и отдельных цехов ее, где это производство связано с искусством»<sup>53</sup>. Особое внимание было обращено на работу мастерских, где не только осваивались приемы обработки материалов, но и ставились задачи создания утилитарных вещей как для внутреннего рынка, так и на экспорт.

Помимо практических занятий непосредственно в мастерских школы, большое место занимала непрерывная практика на производстве как связующее звено обучения с производством, а с другой стороны, это была и определенная статья дохода учебного заведения. Например, камнерезы Уральского художественно-промышленного техникума проходили практику на Екатеринбургской гранильной фабрике. Большая работа проводилась учащимися под руководством педагогов по скульптурному убранству города: рельефы на фасаде Делового клуба выполнялись учащимися под наблюдением их автора В. Е. Лямина, кроме этого ученики художественного техникума участвовали в оформлении здания управления железной дороги, принимали самое активное участие вместе с преподавателями в разработке памятника Я. М. Свердлову. Широко практиковалась шефская работа на общественных началах по оформлению клубов, выставок, военных учреждений, выборных и посевных кампаний. Техникум участвовал в областной выставке народного хозяйства Урала.

Уральский художественно-промышленный техникум во второй половине 20-х годов набирал силу и добился определенных успехов. В 1929 году на Всероссийской конференции художественных техникумов отмечалось, что «Уральский художественно-промышленный техникум в связи с производством сделал надлежащие шаги. И с художественной стороны некоторые вещи вполне удовлетворительны. Техникум может дать такую продукцию, которая найдет себе место в жизни»<sup>54</sup>.

В Уральском художественно-промышленном техникуме сложился сильный состав преподавателей: из восемнадцати педа-

гогов шестнадцать было с высшим образованием, случай на периферии по тем временам исключительный. Многие научные предметы читались преподавателями высшей квалификации: историю искусств и литературу преподавал П. Ф. Гончаров, выпускник историко-филологического факультета Казанского университета<sup>55</sup>; физику, химию и технологию материалов читал Б. Н. Покровский, окончивший физико-математический факультет Петроградского университета; Ц. В. Малыгин, читавший также физику, окончил электротехнический институт. Историю культуры преподавали В. И. Бурдин, имевший диплом историко-филологического факультета Московского университета, и А. А. Берг, который окончил археологический институт. Преподаватель математики З. И. Владимиров получил образование в учительском институте; специальный курс по технологии обработки камня читал профессор Уральского индустриального института К. К. Матвеев.

Большую роль здесь сыграл директор художественного техникума И. И. Трёмблер. Он окончил Одесское художественное училище. После революции Трёмблер становится клубным работником в частях Красной Армии и рабочих организациях. В 1920 году Губрабис посылает его на учебу в Московские художественные мастерские, в 1925 году он заканчивает скульптурное отделение Вхутемаса. Солидные знания, полученные Трёмблером в мастерской А. С. Голубкиной, огромная жизненная энергия, широкие творческие интересы создали художнику авторитет среди учащихся техникума, не случайно и сегодня ученики вспоминают своего преподавателя.

Немало сделал для школы приехавший на Урал скульптор И. А. Камбаров<sup>56</sup>.

Наличие таких педагогических сил, активное их стремление приобщить к проблемам наук и искусства молодое поколение дали ощутимые результаты. Эти результаты воплощались в работе выпускников Уральского художественного техникума.

Нужно отметить, что советская художественная школа в целом в сложный период своего становления сумела достичь определенных успехов благодаря тому, что педагогикой занимались практически все ведущие художники. Одни из них прошли школу в дореволюционное время, другие получили образование уже в советской художественной школе. Творческие поиски художников-педагогов подкреплялись и проверялись в работе с молодежью, и, наоборот, педагогическая деятельность в школе помогала творческим исканиям художников. При этом важна была и тесная практическая связь педагогов и учеников, нередко работавших над произведениями вместе.

Большая и серьезная работа над художественной формой в Уральском художественном техникуме 20-х годов, которая на первый взгляд казалась чисто формальной задачей, совмещенная с хорошим знанием материала, подкрепленная развитием

эмоциональных качеств при работе с натуры и солидными знаниями научных предметов, помогла выйти выпускникам техникума в большое искусство в разных его видах. Среди деятельных участников Свердловской организации художников 30—50-х годов выделялась группа скульпторов, графиков и живописцев, выпускников Уральского художественного техникума: А. А. Анисимов, О. Э. Бернгард, В. А. Буланкин, Е. В. Гилева, В. П. Зайцев, М. В. Заскалько, В. С. Зинов, К. Ф. Комарова, Т. А. Партина, Г. Г. Рудницкая, Г. М. Темникова. Хотя каждый из них имел и имеет свои любимые сюжеты, мотивы, свои пристрастия, главная тема — современный мир и современный человек остается ведущей в их творчестве. Некоторые из них продолжают и в настоящее время активно работать творчески<sup>57</sup>.

На рубеже 20—30-х годов осуществлена новая реорганизация всех звеньев художественной школы. Это было обусловлено целым рядом объективных причин. Обострение идеологической борьбы внутри страны, вызванное расширением фронта социалистического наступления, концентрация сил международного капитала для крестового похода против Республики Советов требовали политической зоркости и принципиальности в формировании у трудящихся марксистско-ленинского мировоззрения. Важное место в этой работе занимали все виды искусства, включая и изобразительное искусство. Время потребовало создания таких станковых произведений, в которых находили бы отражение в глубоких художественных образах и революционная борьба, и героика трудовых подвигов народа, строящего новую жизнь. Произведения героического плана создавались и в 20-е годы, они и поныне составляют гордость нашего искусства. Однако опасность состояла в том, что подготовке мастеров станковых видов искусства в высшем звене художественной школы — Вхутеинё не уделялось должного внимания.

Мы не можем также забывать, что надвигающаяся военная опасность со стороны международной реакции поставила первоочередную задачу — усиление мощи нашей страны, что требовало форсированных темпов индустриализации. Вполне понятно, что в этих условиях проблемы художественной промышленности отодвигались на второй план.

В начале 30-х годов вышел ряд постановлений ЦК ВКП(б) и СНК СССР: «О реорганизации высших учебных заведений, техникумов и рабочих факультетов» (23 июля 1930 года)<sup>58</sup>, «О плакатной литературе» (11 марта 1931 года), «О перестройке литературно-художественных организаций» (23 апреля 1932 года)<sup>59</sup>, которые были основными директивными документами в идеологическом и методическом плане при реорганизации учебных заведений.

Наиболее существенные изменения претерпело высшее звено художественной школы. На базе московского и ленинградского Вхутеинов были созданы самостоятельные отраслевые

институты, а живописные и скульптурные факультеты вошли в состав вновь организованной Всероссийской Академии художеств.

Направленность дальнейшего развития художественных техникумов четко обозначилась еще на конференции 1929 года, в ее резолюции было записано: техникумы должны ориентироваться на конкретное производство, «целесообразно переименовать художественно-промышленные техникумы в художественно-индустриальные»<sup>60</sup>.

В 1929 году Уральский художественно-промышленный техникум переименовывается в Уральский индустриально-художественный техникум. В нем продолжает работать камнеобрабатывающее отделение, конкретизируется направленность дерево-резной мастерской, она ориентируется на подготовку специалистов по производству мебели. Наиболее серьезные изменения происходят на скульптурном отделении: основной его профиль — подготовка мастеров декоративной скульптуры. Отделение носит название архитектурно-строительное.

В 1930 году Уральский индустриально-художественный техникум переименовывается в Свердловский архитектурный техникум (САТ) с двумя отделениями: строительным и камнеобрабатывающим. Вскоре происходит разделение и архитектурного техникума: строительное отделение стало самостоятельным Строительным техникумом, а камнеобрабатывающее положило начало Свердловскому техникуму ИЗО, а позднее Свердловскому училищу ИЗО.

С этого времени в истории художественной школы Урала начинается новый этап.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Эта проблема подробно рассматривается в кн.: *Чуфаров В. Г.* Деятельность партийных организаций Урала по осуществлению культурной революции (1920—1937). Свердловск, 1970. Автор приводит значительное количество публикаций по названной проблеме.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> *Абрамова А. В.* Наследие Вхутемаса.— Декоративное искусство СССР, 1964, № 4; *Она же.* Вхутемас — Вхутеин (1918—1930).— В кн.: Московское художественно-промышленное училище (б. Строгановское). 1825—1965. М., 1965; *Адашкина Н. Л.* Вхутемас. Его роль в формировании основных принципов художественной педагогики 1920-х годов.— В сб.: Вопросы русского и советского искусства. М., 1973, вып. 2; *Она же.* Вхутемас. Полиграфический факультет.— Там же, 1974, вып. 3; *Она же.* Из истории художественного образования в СССР. Вхутемас. 1920—1926. Автореф. канд. дис. М., 1975; *Она же.* Педагогическая система Петрова-Водкина.— В сб.: Очерки по русскому и советскому искусству. Л., 1974; *Бабичева Н.* Рабфак искусств (по материалам архива заведующего изобразительным отделением рабфака А. В. Бабичева).— Декоративное искусство СССР, 1965, № 7; *Гончаров А.* Вхутемас. О деятельности высших декоративно-технических мастерских (1921—1926).— Творчество, 1967, № 4; *Жадова Л. А.* Вхутемас — Вхутеин (страницы истории).— Декоративное искусство СССР, 1970, № 11; *Раки-*

тин В. Вхутемас. Традиции и эксперименты.— Творчество, 1970, № 12; Семёнова Е. В. Вхутемас. Леф. Маяковский.— Учен. зап. Тарт. ун-та. Тр. по русской и славянской филологии, 1966, вып. 184; Хан-Магомедов С. О. Творческие течения советской архитектуры 1917—1932 гг.— В кн.: Творческие проблемы советской архитектуры. М., 1970, вып. 11.

<sup>4</sup> Проект устава I Государственных свободных мастерских.— ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 25, л. 117.

<sup>5</sup> Общее положение о II Государственных свободных мастерских в Москве.— Там же, ед. хр. 10, л. 127.

<sup>6</sup> Там же, ед. хр. 25, л. 117.

<sup>7</sup> Там же, ед. хр. 10, л. 127.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же, ед. хр. 25, л. 118.

<sup>10</sup> Личный архив А. М. Тумбасова.

<sup>11</sup> «В Правительственный Совет Дальневосточной Республики. Екатеринбургский Губисполком просит Вас оказать возможное содействие ученикам Екатеринбургских Свободных Государственных Мастерских тов. Журавлеву и Тумбасову, командиремым нами в г. Читу для реэвакуации имущества бывшей Художественно-промышленной школы, увезенной туда при отступлении Колчака в 1919 году.

Одновременно с этим Губисполком просит об откомандировании в его распоряжение служащих бывш. Художественно-промышленной школы и ее преподавательский персонал.

Председатель Губисполкома Парамонов».— Личный архив А. М. Тумбасова.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Урал. рабочий, 1920, 7 сент.

<sup>14</sup> ГАСО, ф. 17-р, оп. 1, д. 829, л. 18.

<sup>15</sup> Урал. рабочий, 1920, 7 сент.

<sup>16</sup> См.: Из истории культуры Екатеринбурга-Свердловска. Свердловск, 1974, с. 20—21.

<sup>17</sup> Боева Анна Федоровна (1886—1974). Училась в Воронежской художественной школе у Л. Г. Соловьева и М. И. Пономарева. После окончания гимназии работала репетитором. Затем поступила в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где с перерывами училась живописи у К. А. Коровина, а скульптуре — у С. М. Волнухина. С 1910 по 1912 год Боева работает и учится в Италии и Франции, затем возвращается в Россию и заканчивает Московское художественное училище. В 1918 году Воронежский губернский отдел народного образования мобилизует Боеву для организации художественно-просветительской работы. В 1919 году Боева вместе с П. Е. Соколовым командировается как ответственный уполномоченный Отдела изобразительных искусств Наркомпроса на Урал, в Пермь, Екатеринбург для организации Государственных свободных художественных мастерских, а в 1921 году с этим же заданием Боева направляется в Пензу.

В течение 35 лет А. Ф. Боева работала преподавателем в московских школах. Одновременно она постоянно трудилась и как художник. Боева — член Союза художников СССР с 1937 года, она автор многих пейзажных рисунков, акварелей, офортов. Многие из них объединены в сюиту «Лес — чудо природы» и серию «Лес в обороне Москвы».

В 1971 году состоялась большая персональная выставка совместно с П. Е. Соколовым.

<sup>18</sup> Соколов Петр Ефимович (1886—1968). Учился в студии И. Машкова, затем в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Заканчивал учебу Соколов во II Свободных мастерских у П. Кузнецова. Обнаружив исключительные живописные способности Соколова, Кузнецов оставляет его ассистентом в своей мастерской. В 1919 году Соколов командировается вначале в Воронеж преподавателем, а затем вместе с Боевой — в Екатеринбург, Пермь и Пензу. П. Е. Соколов — автор интересных крымских пейзажей, видов Черного моря. В 1971 году вместе с работами Боевой демонстрируются на персональной выставке и произведения П. Е. Соколова.

<sup>19</sup> Лабас Александр Аркадьевич (1900). Родился в Смоленске, в семье служащего. В 1912 году поступил в Строгановское училище, где занимался под руководством Ф. Федоровского, С. Ноаковского и Д. Щербиновского. Затем учился в I Московских государственных свободных художественных мастерских у П. Кончаловского. В годы гражданской войны Лабас добровольно уходит в Красную Армию и находится на Восточном фронте. После демобилизации А. А. Лабас преподает в Екатеринбургских художественных мастерских. Здесь же он впервые выступает на выставке молодых художников в 1921 году. Затем Лабас уезжает в Москву, заканчивает Вхутемас и работает там профессором. Лабас — один из организаторов и активных участников ОСТА. Произведения А. А. Лабаса находятся в ГТГ, ГРМ и других музеях. Подробно см.: *Буторина Е. А.* Лабас. М., 1979.

<sup>20</sup> Об Эрзые см.: Воспоминания о скульптуре С. Д. Эрзые. Саранск, 1972; *Полевой Б. С.* Эрзыя. Саранск, 1969; *Сугеев Г. О.* Скульптор Эрзыя. Саранск, 1968; Степан Эрзыя. Альбом. Л., 1975; *Павловский Б.* Художники Свердловска. Л., 1960.

<sup>21</sup> Урал. рабочий, 1920, 7 сент.

<sup>22</sup> Там же, 2 сент.

<sup>23</sup> ЦГА РСФСР, ф. 1556, оп. 9, ед. хр. 372, л. 559 об.

<sup>24</sup> Там же, ед. хр. 78, л. 2.

<sup>25</sup> Там же, л. 15.

<sup>26</sup> Там же, л. 1.

<sup>27</sup> Луначарский об изобразительном искусстве. М., 1967, т. 2, с. 79.

<sup>28</sup> Положение о Вхутемасе.—ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 176, л. 33.

<sup>29</sup> Шаховской Сергей Александрович (1892). Родился в Калужской губернии Мочальского уезда, д. Князицево. В 1909 году окончил Московское реальное училище. В 1916 году окончил скульптурную мастерскую Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Член московского Союза скульпторов с 1917 года. В 1918—1922 годах — инструктор, заведующий уездным отделом политпросвета в г. Мосальске. Там же Шаховской поставил памятник К. Марксу. В 1922 году командирован Охобром Главпрофобра преподавателем скульптуры в Екатеринбургские мастерские, затем назначен ректором Екатеринбургского художественного практического института.

<sup>30</sup> «Служащие Уральского художественного практического института: ректор — Шаховской С. А., проректор — Шарлаимов П. П., зав. учебной частью и преподаватель научных предметов — Бурдин В. И., преподаватели научных предметов — Малыгин Ц. В., Гончаров П. Ф., Хожателев П. П., Владимиров З. И., мастер-мраморщик — Худяков А. И., зав. административно-хозяйственной частью, бухгалтер и кассир — Горохов Г. С., мастер-формщик — Агафьян А. М., секретарь — Добронравова А. И., зав. библиотекой и музеем — Мельникова Г. Г.».—ЦГА РСФСР, ф. 1556, оп. 9, ед. хр. 3749, л. 80б и 100б.

<sup>31</sup> *Луначарский А. В.* По Сибири и Уралу. Урал-Екатеринбург.—Урал. рабочий, 1923, 25 июля.

<sup>32</sup> «Члены комиссии: 1. Председатель Уралбюро ЦК РКП и Губкома Н. Новиков. 2. Эксперт по приглашению Губкома РКП П. Пашковский. 3. Председатель Губпросвета В. Дальский. 4. Представитель Губрабис Э. Васильев. 5. Зав. Губпрофобром Т. Огурцов. 6. Представитель Губкома РКП в Совете Уральского художественного института В. Быков. 7. Ректор института С. Шаховской. 8. Зав. учебной частью института П. Шарлаимов. 9. Зав. научной частью института П. Гончаров. 10. Члены Бюро коллектива РКСМ института студенты: Пузанов, Жуков, Зайцев».—ЦГА РСФСР, ф. 1556, оп. 9, ед. хр. 402, л. 75.

<sup>33</sup> Там же, л. 76.

<sup>34</sup> Там же.

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> Там же, л. 59.

<sup>38</sup> Уральский художественный техникум. Каталог. Свердловск, 1924, с. 3.

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> ЦГА РСФСР, ф. 1565, оп. 9, ед. хр. 372, л. 524.

<sup>41</sup> Там же, л. 524об.

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> Уральский художественный техникум, с. 3.

<sup>44</sup> Там же, с. 10.

<sup>45</sup> Кремлев Петр Михайлович. Ученик Т. Э. Залькална по Екатеринбургской художественно-промышленной школе. После окончания школы Кремлев был первым руководителем камнерезной мастерской ювелирной фирмы Фаберже в Петербурге, где работало двадцать мастеров. После революции 1917 года Кремлев работал на Урале как художник-практик и педагог.

Кроме Кремлева в разное время в мастерских художественного техникума работали опытные педагоги Екатеринбургской художественно-промышленной школы: столяр С. С. Спирidonов, ювелир А. Ф. Муравьев, камнерезы А. Ф. Гнидин и В. В. Шестнель, гранильщик А. В. Щекин, эмальер А. П. Петров, литейщик П. И. Михайлов, мортировщик В. М. Дорофеев.

<sup>46</sup> ЦГА РСФСР, ф. 1565, оп. 9, ед. хр. 372, л. 557.

<sup>47</sup> Там же, л. 548.

<sup>48</sup> Однако гражданские и человеческие качества Шарланмова вызывали серьезные возражения как администрации, так и его коллег-преподавателей. В Губпрофобр поступило заявление от заведующего художественными мастерскими В. В. Игнатьева о сдаче своих полномочий Шарланмову, на что Екатеринбургский губернский отдел народного образования ответил: «Сообщается Вам, что Губпрофобр не уполномочивал Вас на сдачу дел Художественных мастерских т. Шарланмову до получения ответа на посланное отношение в Центр». — ГАСО, ф. 17-р, оп. 1, д. 815, л. 2.

Когда же пришел ответ из Центра, то появился такой документ: «В Екатеринбургские художественные мастерские.

Губпрофобр сообщает Вам, что на основании постановления Объединенного собрания представителей Губпросвета, Горкома, Профсоюза Рабис и Губпрофобра решено, на основании предписания Центра, допустить к заведению мастерскими т. Шарланмова.

При этом Губпрофобр снимает с себя всякую ответственность за могущие произойти от этого последствия». — ГАСО, ф. 17-р, оп. 1, д. 815, л. 3. Этот документ подписан январем 1922 года, а в августе того же года заведенные мастерскими было передано Г. В. Сегалину. (Протокол президиума Губпрофобра от 14 августа 1922 года). — ГАСО, ф. 17-р, оп. 1, д. 815, л. 22.

<sup>49</sup> Синайский Виктор Александрович (1893—1968). Синайский выполнил первые памятники по осуществлению ленинского плана «моументальной пропаганды» — «Памятник Ф. Лассалю» (1918), «Памятник Генриху Гейне» (1918). Он автор памятников В. К. Рентгену, Н. А. Добролюбову, Ф. И. Шубину, станковых скульптур: «Осоавиахимовец», «Комсомолец», «Молодой рабочий». Синайский долгие годы работал профессором Художественного института им. И. Е. Репина в Ленинграде; см.: Сперанская В. С. Скульптор В. А. Синайский. Л., 1971.

<sup>50</sup> ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 177, л. 19.

<sup>51</sup> Там же, оп. 3, ед. хр. 248, л. 58об.

<sup>52</sup> Там же.

<sup>53</sup> Там же, л. 61.

<sup>54</sup> Там же, л. 48.

<sup>55</sup> П. Ф. Гончаров, связав свою жизнь с художественным техникумом, сыграл большую роль в его жизни 30-х годов.

<sup>56</sup> Камбаров Илья Алексеевич (1879—1958). Учился в Боголюбском рисовальном училище в Саратове, затем в школе Петербургского общества поощрения художеств у Бразы и Кардовского, позднее Камбаров занимался три года в скульптурном классе Академии художеств. Камбаров — автор мемориальных досок в Свердловске Н. Толмачеву и К. Либкнехту, рельефов на зданиях Дома офицеров и других зданиях. Он создал серию портретов, среди них великолепный бюст «А. С. Попов слушает радио».

О Камбарове см.: Выставка работ скульптора И. А. Камбарова. Каталог. Свердловск, 1955; Павловский Б. Художники Свердловска. Л., 1960;

*Серебрянников Н. Н.* Урал в изобразительном искусстве. Пермь 1959.  
<sup>57</sup> В 1976 году В. П. Зайцев закончил памятник героям Великой Отечественной войны для города Ревды; А. А. Анисимов, мастер анималистического жанра, создал немало сюжетных произведений.

Рядом с ним успешно работала и большая группа живописцев: В 30-е годы выступала на многих выставках Т. А. Партина, ее работы находятся в Свердловской картинной галерее и других музеях Урала. Имя живописца В. С. Зинова упоминается в каталогах выставок постоянно начиная с 30-х годов. Он автор целого ряда исторических полотен: «Надеждинские ходоки у В. И. Ленина», «Ленин у постели больного Свердлова», жанровых картин, в которых нашли отражение быт, счастливый отдых советских людей: «Снова на Родине», «Юность». Жанр портрета и по сей день привлекает художника, он с увлечением работает в нем. Лирические и индустриальные пейзажи О. Э. Беренгарда украшают многие местные музеи и Дворцы культуры. В 1977 году состоялась очередная персональная выставка Е. В. Гилевой, раскрывшая зрителям интересного графика, главной темой которого является мир детей, нашедший свое отражение в ее иллюстрациях и станковых листах. Активно работают выпускники 20-х годов и в других городах Советского Союза: Ахун Садри в Казани, Н. В. Михайлов в Ленинграде, З. В. Баженова и В. В. Адамчевская в Москве.

<sup>58</sup> Собрание законов СССР. М., 1930, № 38, с. 411.

<sup>59</sup> О партийной и советской печати, радиовещании и телевидении. М., 1972, с. 400—401; Там же, с. 413—414.

<sup>60</sup> ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 3, ед. хр. 248, л. 62.





---

С. В. ГОЛЫНЕЦ

## ***Н. К. Рерих об уральских сказах<sup>1</sup>***

“**П**рислан редкий гость — «Новый мир», — четыре номера за этот год. Много ценного материала — этими словами начинается небольшой очерк, написанный Н. К. Рерихом осенью 1943 года. Как и другие дневниково-мемуарные записи, которые художник вел в Индии во второй половине 30-х — первой половине 40-х годов, он говорит о том, что, находясь вдалеке от Родины, Рерих не отделял себя от ее судеб, особенно в дни Великой Отечественной войны. С восхищением писал он о героизме советских людей, проявлял живейшее внимание ко всем сторонам культурной жизни нашей страны. Очерк печатался дважды, но оставался непрокомментированным<sup>2</sup>, не названы конкретные публикации журнала, вызвавшие отклик Рериха, в частности следующие строки: «Интересны Уральские сказы (...). Целина необъятной земли открывает несчетные сокровища. Сказочная хозяйка Урала знает, что пришло время возвысить народы, помыслившие об общем благе. Каменные, непреклонны лица трудовых народов. Мыслят о будущем. И сколько безымянного подвига проявляется каждодневно, ежечасно».

В первом номере «Нового мира» за 1943 год были опубликованы сказы П. П. Бажова «Иванко-крылатко» и «Веселухин ложок», а также рецензия М. Эссена на московское издание 1942 года «Малахитовой шкатулки», содержащая отрывки из «Дорогого мямька», «Каменного цветка», «Двух ящерок», «Ключ-камня», характеристику главных бажовских образов и прежде всего Медной горы Хозяйки<sup>3</sup>.

Урал привлекал Рериха взаимопроникновением европейской и азиатской культур, одним из свидетельств которого явились сказы Бажова. Неизвестно, удалось ли Рериху познакомиться с творчеством уральского писателя более основательно, но, бесспорно, оно заинтересовало его. При всем различии природы фантастического у художника-символиста и у толкователя горнозаводского фольклора отдельными гранями таланта они

оказываются близки друг другу. Образ Медной горы Хозяйки, заступницы и грозной судии, олицетворяющей непознанные тайны природы, не случайно произвел особое впечатление на художника, названного в свое время «рожденным от камня»<sup>1</sup>. Он увидел в Хозяйке нечто родственное тем мифологическим героям, которые населяют его горные пейзажи.

Не могла не imponировать Рериху картина патриархальной жизни «старых людей» и вся идея «Дорогого имячка». Возможно, в связи с этим сказом возникли следующие строки: «В дальних горах и пустынях ткется сложное сказание о богатырях, возлюбивших общее дело превыше всех своих житейских выгод». Близко Рериху пантеистическое восприятие природы, отразившееся в «Веселухином ложке», и протест против ремесленничества, натурализма в искусстве, прославление творческих дерзаний в «Каменном цветке» и «Иванко-крылатко».

Похвалив как-то одного из своих иллюстраторов за правдивое воспроизведение жизни горнозаводского Урала, Бажов заметил: «Но фантастические образы у него не удачны, он в эту сторону никогда не глядел. Он невольно обытовляет все. Примеры: приказчик, Хозяйка горы. Приказчик у него охотнорядский, и Хозяйка тоже не производит впечатления фантастического существа, это реальная женщина»<sup>5</sup>. Сложная проблема органического соединения реальности и фантастики встает перед каждым художником, воплощающим фольклорные образы. С этой проблемой связаны искания плеяды русских живописцев и графиков конца XIX — начала XX века: В. М. Васнецова, М. А. Врубеля, С. В. Малютина, Н. К. Рериха, И. Я. Билибина. Их опыт поучителен для мастеров советского изобразительного искусства, в частности интерпретаторов уральских сказов.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Настоящая статья является вариантом опубликованной ранее: *Голынец С.* Николай Рерих об уральских сказах.— Урал. рабочий, 1979, 25 янв.

<sup>2</sup> *Рерих Н. К.* Новый мир.— В кн.: Прометей. М., 1971, т. 8, с. 249—250; то же в кн.: *Н. К. Рерих.* Из литературного наследия. Листы дневника. Избранные статьи. Письма. М., 1974, с. 260—261.

<sup>3</sup> *Бажов П.* Уральские сказы о немцах.— Новый мир, 1943, № 1, с. 74—84; *Эссен М.* Малахитовая шкатулка.— Там же, с. 126—128. Внимание Рериха также привлекли следующие публикации: *Замошкин А.* Советская живопись в дни войны. (Рец. на выставку «Великая Отечественная война»).— Там же, с. 111—117; *Эренбург И.* Стихотворения. Из книги «Стихи о войне».— Новый мир, 1943, № 2—3, с. 34; *Толстой А.* Книга для детей.— Там же, с. 106—109; *Майский И.* Перед бурей. Отрывки из воспоминаний.— Там же, с. 84—104, № 4, с. 98—104. Стихотворения И. Г. Эренбурга, правда, не упомянуты художником, но его фраза: «Значительны, как всегда, статьи Эренбурга», по-видимому, вызвана ими, поскольку других публикаций Эренбурга указанные номера «Нового мира» не содержат.

<sup>4</sup> *Волошин М.* Арханзм в русской живописи (Рерих, Богаевский, Бакст).— Аполлон, 1909, № 1, с. 53.

<sup>5</sup> *Бажов П. П.* Избранные произведения. В 2-х т. Очерки, повести, публицистика, письма, дневники. М., 1964, т. 2, с. 331.

---

Н. П. ЯКИМОВА

## **Театральный художник А. А. Кузьмин**

**А**лександр Александрович Кузьмин принадлежит к плеяде крупных мастеров советского театрально-декорационного искусства. Этапы творчества художника тесно связаны с историей становления и развития сценического реализма в Свердловском драматическом театре, с историей театрального искусства Урала 30—50-х годов XX века.

Настоящая статья — одна из попыток осмыслить ценность наследия Кузьмина, автор ее не претендует на полноту анализа творчества театрального художника<sup>1</sup>.

Кузьмин прожил в искусстве сравнительно недолгую, но плодотворную жизнь. Родился он в 1904 году. Профессиональную подготовку получил в Ленинградском высшем художественно-техническом институте, который окончил в 1929 году. Затем несколько лет работал в театрах Магнитогорска, Перми, Челябинска, а с 1935 года становится главным художником Свердловского драматического театра и навсегда связывает свое творчество с этим крупнейшим из городов Урала.

К началу 30-х годов, когда Кузьмин впервые выступил как театральный художник, советское декорационное искусство уже обрело свое творческое лицо. Расцвет культурной жизни, наступивший после Великой Октябрьской революции, привел к возникновению большого количества театров, привлечших к себе художников самых различных направлений.

Ведущим в декорационном искусстве драматического театра стало направление, развивающее МХАТовские традиции, основанные на живописно-объемном построении декорации, на реалистическом воссоздании среды, в которой развивается действие. Большую роль в раскрытии художником драматического материала не только эпохи, затрагиваемой пьесой, но и характерных особенностей персонажей играл и вещественный мир.

В конце 50-х годов начинается новый этап в развитии театрально-декорационного искусства. На сцену приходят новые темы и образы, появляется стремление к поэтико-метафорическому обобщению. МХАТовские традиции продолжают разви-

ваться, но уже на качественно новой ступени. Если в классической «психологической» декорации Художественного театра детально разрабатывалась обстановка, в которой протекали события пьесы, то в конце 50-х годов все чаще можно видеть желание художника через изобразительную сторону спектакля дать некую обобщенную суть драматургического материала. Это является своеобразным свидетельством того, что образная ткань реалистической декорации включала в свою сферу многие приобретения художников различных направлений. Таким образом, можно, в известной мере, говорить о синтетической природе живописно-объемного метода в театральном декорационном искусстве рассматриваемого периода.

Мастерство Кузьмина формировалось и росло, совершенствовалось и обогащалось в русле общего развития советского театра. Тот факт, что он с самого начала своей деятельности заявил о себе как художник-реалист, очевидно, был обусловлен двумя обстоятельствами. С одной стороны, Свердловский драматический театр с самого начала своего существования встал на путь реалистических исканий, положив в основу своей деятельности «психологическую» школу К. С. Станиславского. С другой стороны, Кузьмин как художник был воспитан на завоеваниях именно этого направления.

Его первой крупной работой стал спектакль по пьесе А. Корнейчука «Гибель эскадры» (1935). Немногие сохранившиеся эскизы позволяют судить о нем как о мастере, тяготеющем к монументальным образам. «Трагический эпизод из истории молодой Советской страны приобретает здесь обобщенное патетическое звучание. Постановщики глубоко вскрыли острый социальный конфликт пьесы: представители двух классовых сил борются не на жизнь, а на смерть»<sup>2</sup>.

Декорационное решение выстраивалось художником через сложные контрастные цветовые плоскости, соотношение темных холодных оттенков и насыщенных горячих красных тонов. Подобная колористическая партия отвечала ощущениям романтической взволнованности и революционной приподнятости, к чему и стремились постановщики.

Творческий диапазон Кузьмина был необычайно широк — русская и зарубежная классика, современная советская пьеса. Видное место в его работе занимала драматургия Шекспира, Чехова, Островского, Л. Толстого, Горького, Мамина-Сибиряка. Критика постоянно отмечала, что Кузьмину свойственно прекрасное знание эпохи, умение сплавить воедино конкретный историзм с художественно-сценической образностью.

Кузьмин — художник большой культуры и высокого профессионализма. Это позволяло ему, в первую очередь, создавать цельный зрительный образ спектакля. На следующем этапе работы он шел от общего к частному, не только не разрушая, но усиливая цельность этого образа.

Такой подход определял и стиль работы художника. Как правило, он начинал с макета, который давал ему возможность представить будущую декорацию в условиях трехмерного пространства. Обдумывая и komponуя макет, Кузьмин обычно проверял, насколько планировка декорации, обстановка, каждая деталь интерьера соответствуют определенному моменту в развитии сценического действия. Характерным для него было при решении сценического пространства вводить самые различные геометрические фигуры, давая возможность действию развиваться одновременно в нескольких ярусах. Все это раздвигало способы построения мизансцен, вело к преодолению театральной статичности и стереотипа. Кузьмин смело деформирует сценическую площадку ради общей идеи спектакля. «Художник с очень смелой, решительной и какой-то, я бы сказал, энергичной выдумкой; он так щедро рассыпает множество решений — разбросанных, неожиданных, и в каждой пьесе есть какие-то «изюминки»... очень интересна пульсирующая мысль художника»<sup>3</sup>, — отмечал в своем докладе на обсуждении выставки «Театральные художники Свердловска» Н. Шифрин.

Кузьмину было свойственно умение передавать и настроение, т. е. эмоционально-психологическую среду, используя свето-цветовую моделировку. Эта сторона его таланта наиболее полно раскрылась в последних работах художника, в таких спектаклях, как «Гибель поэта».

Большую роль у Кузьмина играл не только интерьер, но и тщательно подобранные предметы быта, аксессуары костюма. Нужно отметить, что художник придавал особое значение костюму персонажей как необходимому компоненту зрительного образа спектакля.

Почти 30 лет проработал Кузьмин в Свердловском драматическом театре, оставив в памяти зрителей десятки самобытных сценографических образов. Умер он в 1963 году, в полном расцвете своего таланта.

Данная статья посвящена анализу только четырех работ художника, созданных в разные периоды его творчества. Автор сознательно ограничился этим выбором, так как различные по стилевым решениям спектакли — «Дядя Ваня» (1943), «Власть тьмы» (1961), «Гибель поэта» (1962), «Приваловские миллионы» (1963) — дают возможность познакомиться с различными сторонами творческого дарования Кузьмина.

«Дядя Ваня» был первым чеховским спектаклем на свердловской сцене. Чехов — один из сложнейших драматургов — предъявляет любому театру особые требования. Они заключаются в повышенной эмоциональности и глубочайшей психологичности спектакля, являющего собой новый тип сценического реализма. Отличительной особенностью пьес Чехова является то, что за кажущейся обыденностью сюжета, его внешней статичностью кроется динамизм психологического развития, за

неэффектными поступками и репликами персонажей спрятаны тончайшие, непередаваемые словами нюансы отношений, настроения, сложные подтексты.

«Играть на сцене Чехова должны не только люди,— его должны играть и стаканы, и стулья, и сверчки, и военные сюртуки, и обручальные кольца»,— писал Л. Андреев в одной из своих статей о театре<sup>4</sup>.

Режиссер Е. Бриль сумел оптимистически прочитать «Дядю Ваню». Сквозной мыслью спектакля стала мечта прозябающих в серой обывательщине Войницкого и Сони о более достойной человека жизни, о лучшем будущем. И что особенно важно отметить: эта мысль прозвучала в переломном году Великой Отечественной войны в городе, ставшем кузницей оружия победы.

На режиссерское понимание драматургического материала было ориентировано и декорационное решение. Прежде всего Кузьмину удалось создать такую внешнюю среду, такой бытовой предметный мир, который находился в тончайшей эмоционально-психологической связи с жизнью людей. Известно, какое громадное значение придавал Чехов вещественному окружению как одному из ведущих компонентов в раскрытии духовного мира персонажей. К. С. Станиславский так рассказывает об этом:

«Однажды А. Чехов узнал, что в провинции Войницкого играли опустившимся помещиком в мужицкой рубаше. Боже, что сделалось с А. П. от этой пошлости!

— Нельзя же так, послушайте. У меня же написано: он носит чудесные галстуки. Чудесные! Поймите...

И тут дело было не в галстукe, а в главной идее пьесы. Самородок Астров и поэтически нежный дядя Ваня глохнут в захолустье, а тупица профессор блаженствует в С.-Петербурге и вместе с себе подобными правит Россией»<sup>5</sup>.

Кузьмин в этом спектакле пользуется средствами пленерной живописи. Дворянская усадьба с покосившимися колоннами, ветхая лестница, густые кроны садовых деревьев— на всем лежит отпечаток древности. Время словно обошло этот мир стороной, часы остановились, и только существование людей тянется бесконечно уныло и однообразно. Заброшенный уголок русской провинции, с его приглушенными тонами световой палитры летнего дня, где преобладают зеленоватые, коричневатые, синие оттенки... Как одиноко и безрадостно здесь человеку!

И интерьер гостиной, где тянутся бесконечные разговоры героев о смысле жизни, о том, что нужно работать, «о грязи и воню» крестьянского быта, навеивает то же ощущение закосности и безысходности. Полинявшие обои, ветхий рояль, мебель, готовая в любой момент рухнуть, две-три рамы с картинами, на которых уже трудно что-либо разобрать,— и опять тусклые оттенки блеклых красок.

Но как в первой картине, так и в финальной художник вводит неброский штрих: лучи летнего солнца пробивают эти наслоения мрачных тонов. Они проникают сквозь листву сада, освещая сценическое пространство. И в комнату, где дядя Ваня опять садится проверять хозяйственные счета, а Соня произносит свой прощальный монолог: «Мы отдохнем, мы увидим небо в алмазах...», через раскрытое окно проходит пока еще не яркий свет раннего утра. Особая камерность и лиризм — главное достижение Кузьмина в этой работе.

По-иному подошел художник к созданию зрительного образа спектакля «Власть тьмы». Это сложное драматургическое произведение Л. Н. Толстого в известной мере отражает противоречивость идейного мировоззрения великого писателя: «Противоречия в произведениях, взглядах, учениях и школе Толстого — действительно кричащие. С одной стороны, гениальный художник, давший не только несравненные картины русской жизни, но и первоклассные произведения мировой литературы. С другой стороны — помещик, юродствующий во Христе. <...> С одной стороны, беспощадная критика капиталистической эксплуатации, разоблачение правительственных насилий, комедии суда и государственного управления, вскрытие всей глубины противоречий между ростом богатства и завоеваниями цивилизации и ростом нищеты, одичалости и мучений рабочих масс; с другой стороны — юродивая проповедь «непротивления злу» насилием. С одной стороны, самый трезвый реализм, срывание всех и всяческих масок; — с другой стороны, проповедь одной из самых гнусных вещей, какие только есть на свете, именно: религии, стремление поставить на место попов по казенной должности попов по нравственному убеждению, т. е. культивирование самой утонченной и потому особенно омерзительной поповщины»<sup>6</sup>.

Действительно, в этой пьесе мы видим реалистический показ мира забытых крестьян, но мы также видим, что тот нравственный вывод, к которому подводит своих героев Толстой: «бог-то забыли», является иллюзорным, мнимым выводом.

В известной степени прочтенные пьесы театром было, по отношению к самому Толстому, тенденциозным: режиссер А. Соколов сознательно стремился усилить социальную линию произведения, затушевывая его философскую основу. Он хотел дать на сцене лишь эпизод из жизни героев, показать то, что составляло дикость и мрак крестьянской жизни в России конца XIX века. Таким образом, идея спектакля заключалась в том, чтобы показать на сцене власть реально существующей социальной тьмы, «идиотизма крестьянской жизни».

Этот замысел точно оправдывался самим изобразительным решением спектакля. Художник, отталкиваясь от режиссерской идеи, выводит зрительный образ за пределы конкретного изображения избы Акима и Никиты. Он отказывается от нату-

ралистически достоверного интерьера и его наполнения предметами крестьянского обихода. Язык спектакля скуп, строг, предельно лаконичен.

Главной особенностью оформления стала фактура декораций — дерево. Монументально подчеркнутое художником, оно явилось основным средством создания зрительного образа: своды избы, пол, стены, лавки, стол — все это было грязно-серое, как бы состарившееся, производило крайне неприглядное впечатление, придавая каждой сцене ощущение убогости этой жизни, невозможности какого-либо выхода из нее.

Композиция центрального павильона такова, что усиливает зрительное восприятие замкнутости и придавленности крестьянского мирка, его вневременной консервативности. Нарочито мощный, чрезмерно опущенный свод избы, ее стены все из тех же бурых досок — наводят на отдаленную ассоциацию со сводами какой-то пещеры. Само сценическое пространство максимально стиснуто. В центре — грубо сколоченный стол, над которым тускло мигает единственная керосиновая лампа. Она скупо освещает избу, в углах которой как бы навеки застыл серый полумрак. Воистину перед нами — изба-пещера, в которой вечно царит тьма.

Такая композиция позволяла не только максимально выразить средствами сценографии идею спектакля, но и помогала строить каждую мизансцену на крупных планах, вследствие чего могла быть тоньше и многограннее представлена и психологическая канва произведения. Пожалуй, эта работа Кузьмина является лучшим свидетельством его яркого специфически театрального видения и профессионализма.

Значительным явлением не только в ряду работ Кузьмина, но и в жизни всего театра стал спектакль «Гибель поэта». Автор пьесы В. Соловьев, обратившись к трагическим событиям, оборвавшим жизнь А. С. Пушкина, рассматривал их под углом семейно-бытовой психологической драмы. Коллектив театра взял на себя смелость и большой труд пересмотреть позицию драматурга.

«В сценическом варианте удалось сместить акценты и заострить внимание зрителя на социально-психологической драме, — отмечал рецензент, — подчеркнув основной конфликт — столкновение вольнолюбивого поэта с самодержавным деспотизмом, с великосветской чернью»<sup>7</sup>.

Снимая излишний бытовизм драмы в пользу ее социального контекста, театр восполнял пробелы пьесы, поднимая постановку до уровня современного осмысления трагедии великого русского поэта. Режиссер В. Битюцкий и художник сумели в процессе этой работы найти монументально-многослойное образное выражение николаевской эпохи, одной из самых мрачных страниц отечественной истории.

Зрительный образ спектакля явил собой органический сплав



точно найденного пространственно-планировочного решения и лаконичной колористической структуры. Художник отказался от ярко выраженного жанрового оформления, предложив условно-образную трактовку.

Мы видим жесткие вертикали больших колонн, как бы пересекающих сцену и создающих иллюзию замкнутости пространства. В сочетании с задником и кулисами из черного бархата эти белые стволы, четко очерчивая сценическую площадку, вызывают ненавязчивые ассоциации с какой-то роскошной, но мрачной темницей (а чем, как не роскошной темницей, были для Пушкина царский двор и Петербург 30-х годов прошлого века!).

Нарочитые диспропорции в конструкции павильона создают удивительный сплав реальности со странностью, даже ненормальностью всего происходящего на сцене. Зрителю словно снится один из тех кошмарных снов, события которого он не в силах ни предотвратить, ни изменить.

Такое решение спектакля помогало сконцентрировать внимание зрителя на актерах и вызвать у него необходимое эмоциональное настроение.

Сквозное пространственно-планировочное решение, проходящее через все действия, дополняется и усиливается выразительностью картин. Уже первая картина представляет образ холодного казенного Петербурга: четко очерченной массой громаздится над зрителем серый парапет набережной Невы. Кузьмин сознательно вводит в декорациях ракурс снизу так, что над головой беседующих Пушкина и Жуковского нависают копыта вздыбленного коня Медного Всадника, его грозный силуэт на фоне мрачно несущихся туч. И как бы в противовес цветовой строгости первых картин дана пышная декорация одной из центральных сцен спектакля — великосветского бала. Решая ее в броских зрелищных тонах (яркие костюмы персонажей), художник словно вводит нас в какой-то бесовский маскарад: здесь все наполнено суетой и тщеславием, здесь действуют уже, собственно, не люди, а маски с их внутренней пустотой, цинизмом, ничтожеством. И в этом кругу — одинокая фигура Пушкина в строгом черном костюме. Такой контраст создавал ощущение скрытой борьбы, неминуемого столкновения двух непримиримых миров.

«Гибель поэта» — одна из последних работ Кузьмина. Здесь мы видим уже зрелого, сильного художника, умеющего виртуозно владеть сценографической палитрой. В этой работе, как нигде, раскрылась еще одна грань его мастерства: умение наполнить цветовой образ смысловым психологическим содержанием.

Для Свердловской драмы, как театра индустриального центра Урала, всегда было характерным обращение к жизни края и его историческому прошлому. И, пожалуй, одним из наиболее

интересных спектаклей на уральскую тематику стали «Приваловские миллионы».

Спектакль, поставленный режиссером В. Битюцким и художником А. Кузьминым, был решен в лучших традициях русской театральной классики. Удачная инсценировка вобрала в себя основные сюжетные линии романа, сохранив авторскую характеристику большинства персонажей, их самобытный язык. Все это позволило постановщикам создать острохарактерный спектакль большой жизненной правды.

Как известно, роман Мамина-Сибиряка отнюдь не сводится к рассказу о звериных нравах и грызне капиталистических хищников. Автор создает широкое полотно большой социальной силы, изобличая варварское ограбление природных богатств края, дикую эксплуатацию его тружеников, моральное разложение его промышленных магнатов и их холуйствующей челяди.

Заслугой режиссера и художника было верное прочтение этого авторского замысла. Чередуя картины патриархального быта дома крупного золотопромышленника Бахарева со сценами действительности уральского завода XIX века, выводя на сцену то колоритных персонажей-купцов и чиновников, то забитых «работных людишек», постановщики добились создания единого многогранного сценического образа. В значительной мере удачу предопределило то, что художник сумел найти главный изобразительный пространственно-планировочный стержень спектакля.

В целом изобразительная ткань многокартинного спектакля была построена на пестрой декоративной основе. В работе над декорациями Кузьмин шел от тщательного описания бытовых сцен, содержащихся в самом романе, поэтому он сумел богато насытить интерьер верными атрибутами, костюмы — аксессуарами, которые красноречиво «работали» на глубокое раскрытие характеров героев, их взаимоотношений.

Решение каждой картины давалось в ярко выраженном жанровом ключе. Одна сцена сменяла другую, и зрители видели то гостиную и кабинет расчетливого банковского дельца-выжиги Половодова, то разудалую толпу Ирбитской ярмарки. Театр, без внешнего акцентирования, как бы изнутри, позволял разглядеть разные грани мира толстосумов, мира социальной несправедливости.

Финальная сцена — последний, самый яркий штрих в этом изобличении. «Гремит, катится в диком разгуле Ирбитская ярмарка. Как в калейдоскопе мелькают перед взором зрителя перекошенные лица разгулявшихся купчиков, золотопромышленников, чиновников... Круг сцены делает полный оборот, напоминая в этот момент карусель, на которой катятся куда-то шальные, обезумевшие люди. И над всем этим поднимается голос Привалова, точно очнувшегося от забвения:

— Мерзость!»<sup>8</sup>.

Рассмотренные нами спектакли в полной мере позволяют говорить о своеобразии творческого метода художника в различных гранях его профессионализма.

«Во всех своих разнообразных работах Кузьмин выступает, прежде всего, как художник-режиссер. Его эскизы и декорации всегда привлекают внимание чрезвычайно энергично выраженной самостоятельно режиссерской мыслью... Даже когда Кузьмин работает над темой, имеющей уже «устоявшиеся» традиции оформления на сцене наших театров, он стремится внести что-то новое, по-своему увиденное и понятное»,— писала о Кузьмине М. Н. Пожарская еще в 1954 году<sup>9</sup>.

И если в «Дяде Ване» А. Кузьмин предстал мастером декорации «настроения», впервые открытой МХАТом, то уже во «Власти тьмы» налицо стремление художника дать многослойный образ через введение совершенно новых для него изобразительных средств, каковым является, например, фактура дерева. Если в «Приваловских миллионах» видна усложненная структура «психологической декорации», то в «Гибели поэта» А. Кузьмин приходит к условно-образному осмыслению сценорафии спектакля. Эта работа стала новой, более высокой ступенью в творчестве художника, в декорационной стилистике которого уже стали проявляться черты следующего периода в развитии советского театрално-декорационного искусства.

Суммируя вышесказанное, мы приходим к мысли, что творчество этого художника, оставшегося в целом неосвещенным нашей художественной критикой, заслуживает более пристального внимания. Бесспорно, А. А. Кузьмин — крупнейший театралный художник Урала, своим искусством всемерно способствовавший, говоря словами К. С. Станиславского, «воссозданию жизни человеческого духа» на сцене.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Павловский Б. В. Художники Свердловска. Л. 1960; Тяжелых В. Г. Художники театра.— Урал, 1973, № 10.

<sup>2</sup> Панфилов А. Театральное искусство Урала. Свердловск, 1963, с. 91.

<sup>3</sup> Шифрин Н. А. Моя работа в театре. М., 1966, с. 179.

<sup>4</sup> Андреев Л. Письма о театре. Письмо второе. Спб., 1914, кн. 22, с. 251.

<sup>5</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. М., 1958, т. 5, с. 338.

<sup>6</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 209—210.

<sup>7</sup> Кусков В. Успех поиска.— Вечерний Свердловск, 1962, 14 мая.

<sup>8</sup> Бухарцев Р. Возвращение к теме.— Вечерний Свердловск, 1963, 30 сент.

<sup>9</sup> Пожарская М. Н. Театральные художники Свердловска.— Театр, 1954, № 7.



---

Т. М. ТРОШИНА

## **Французский рисунок в собрании Свердловской картинной галереи**

**В** собрании Свердловской картинной галереи хранится ряд первоклассных рисунков западноевропейских художников, представляющих большую художественную ценность. В последние годы проводится работа по изучению этой коллекции. Она имеет целью уточнить историю собрания и отдельных его листов, дать подробный разбор составляющих его рисунков (проверка атрибуций, подлинности произведений, их анализ и стилистическая характеристика, датировка или определение места данных произведений в творчестве их авторов, уточнение сюжетов и т. д.). Настоящая статья является одной из попыток выявить путем подробного изучения рисунков истинную ценность собрания, ввести каждый рисунок в круг сходных с ним явлений соответствующего этапа развития искусства.

Собрание западноевропейского рисунка в периферийном музее — большая редкость, поэтому прежде чем приступить к его разбору, необходимо сказать несколько слов о его истории. Рисунки, о которых идет речь, были приобретены галереей из собрания свердловского коллекционера Константина Николаевича Клопотова. Они являются частью бывшей коллекции князя П. А. Путятина<sup>1</sup>. До этой закупки западноевропейские рисунки в галерею почти не поступали, если не считать купленной в 1941 году акварели Е. Манби «Вилла Франше»; пастели «Молящийся монах», поступившей в 1955 году из собрания профессора О. М. Веселкиной с атрибуцией «круг Мурильо», которая была определена в 1971 году Ю. И. Кузнецовым как произведение Джулии Лама; акварельной копии Эмиля Ровильона с фрески Рафаэля и двух рисунков неизвестных художников. Здесь, на Урале, находили замечательные произведения искусства в составленных до революции, часто успевавших почти растеряться коллекциях уральских промышленников и купцов. Это была живопись, гравюра, предметы прикладного искусства, скульптура, но рисунков западноевропейских худож-

ников в их коллекциях, по-видимому, не было. Такое положение совершенно закономерно. Настоящий интерес к собиранию рисунков в России появился только в прошлом веке. В начале XX века в России, по словам А. Н. Бенуа, «был десяток знаменитых коллекционеров данной отрасли, но они занимались этим между прочим, обращая больше внимания на картины и гравюры — более доступные и более разработанные области собирания»<sup>2</sup>. В антикварнатах рисунков не встречалось, только аукционные продажи позволяли им переходить из рук в руки. Собрания западноевропейского рисунка составлялись преимущественно за границей, откуда привозились в Россию. Отдельные листы собрания СКГ хранят на себе штампы, надписи, наклейки, сообщающие о том, что рисунки приобретены в Вене, Лейпциге, Нанси. Имена владельцев коллекций западноевропейских рисунков в России начала XX века хорошо известны. В это время в журналах впервые появляются статьи, посвященные западноевропейскому рисунку (П. Марселя, А. Бенуа, С. Яремича и др.). Бенуа и Яремич постоянно указывают на неблагоприятное состояние собирания и изучения рисунка в России. «У нас вообще нет любви к рисунку, — пишет С. Яремич, — два-три любителя и обчелся»<sup>3</sup>.

Среди немногих коллекций, которым А. Бенуа собирался посвятить ряд статей в «Старых годах», он упоминает коллекцию князя П. А. Путятина<sup>4</sup>. К сожалению, статья об этой коллекции не появилась, и трудно сейчас представить, какова она была (в архивах А. Н. Бенуа нет никаких ее черновиков).

В 1966 году в собрание Свердловской картинной галереи были включены рисунки с марками этой коллекции. Бывший владелец рисунков К. Н. Клопотов (1888—1950), экономист по образованию, принадлежал к числу коллекционеров, которые собирают все. В его собрании не было особой системы, но оно обладало целым рядом ценных произведений искусства. Здесь было много картин русских и западноевропейских художников, рисунки и гравюры, миниатюры, предметы прикладного искусства, силуэты. Собрание рисунков князя Путятина попало к Клопотовым случайно. Старые петербуржцы, они были свидетелями того, как в первые годы после Октябрьской революции на «рынок» было выброшено множество предметов искусства. «Какой-то полужнакомый человек принес папку с предложением купить. На вопрос — откуда? — он ответил, что из коллекции князя Путятина», — рассказывала Л. Н. Клопотова о приобретении рисунков<sup>5</sup>. Конечно, к этому времени папка была уже неполна. Еще несколько лет после этого в Петрограде и в Москве изредка всплывали разрозненные части этой и других коллекций, составленных до революции, и очень немногое из них попадало в музей<sup>6</sup>. К сожалению, каталога собрания Путятин не сохранилось, поэтому мы сейчас не можем установить полный состав коллекции. В 20-е годы Клопотовы уехали из

Петрограда, жили на Украине, в Москве, в конце 30-х годов они перебрались в Свердловск. За время этих переездов папка не пополнялась и не убывала. В этом составе она была передана в галерею.

Рисунки Клопотова принимались в галерею комиссией сотрудников отдела рисунков Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, после чего их отправили на реставрацию в Центральные художественные реставрационные мастерские им. И. Э. Грабаря, а затем передали в Свердловскую галерею. Отдельные рисунки включались в экспозицию галерей, существенно дополняя отдел западноевропейского искусства. Сейчас в собрании масса настолько существенных пробелов, что говорить о какой-либо цельности его нельзя. Наиболее полно представлены итальянская и французская школы, остальные школы (голландская, фламандская, немецкая, английская и испанская) — небольшим количеством случайно подобранных листов, отдельные из них имеют большую ценность.

В данной статье речь пойдет об исследованиях лишь французских рисунков. Эта часть собрания привлекает большим разнообразием представленного материала. В большинстве рисунки из нашего собрания принадлежат к главным направлениям развития французского искусства XVII—XIX веков и наглядно раскрывают эволюцию этого вида искусства. Они дают возможность наблюдать процесс обогащения и изменения выразительных средств, формирования графического языка, новых типов рисунка на разных этапах развития французского искусства.

Начиная с XVII века французская национальная школа становится одной из ведущих в искусстве рисунка, а XVIII — начало XIX века считается периодом особого его расцвета. Отдельные листы нашего собрания подтверждают высокий художественный уровень французского рисунка этого времени и дают возможность судить более точно о сложности процессов развития изобразительного искусства во Франции.

Рисунки XVII века представляют главное направление во французском искусстве того времени — классицизм. Они показывают его путь от раннего классицизма, стиля, сложившегося в эпоху национального подъема, к академизму, соединению приемов классицизма и барокко, их отражение (применение) в прикладном искусстве.

Наиболее ранние среди них принадлежат интересному мастеру — Себастьяну Бурдону (1616—1671). Стиль рисунка Бурдона сложился под влиянием Пуссена. Восемнадцати лет, приехав в Италию, он сразу попадает под покровительство Пуссена. Так же, как у Пуссена, большую часть его рисуночного наследия составило изображение античности в копиях памятников и в композиционных рисунках. Рисунки из нашего собрания выявляют эту сторону творчества художника. Один из них,

судя по наклейке, был приобретен П. А. Путьтиным в 1896 году у известного немецкого аукциониста Карла Хирземана. В аукционном каталоге фирмы Хирземана<sup>7</sup> лист имеет название «Рисунок натурщика». У Путьтина он получил название «Натурщик с воздетыми руками». Другой рисунок, чрезвычайно близкий к первому по манере исполнения, называется «Коленопреклонный натурщик с серьгой». В подобной манере выполнены некоторые портреты Бурдона.

В первую очередь было установлено, что рисунки выполнены с античных статуй. Первый изображает статую «Танцующий сатир» (III в. до н. э.), хранящуюся ныне в галерее Боргезе в Риме<sup>8</sup>, второй выполнен со статуи «Скиф, оттачивающий нож» (III в. до н. э.), хранящейся в галерее Уффици во Флоренции<sup>9</sup>. Известно, что Бурдон часто использовал позы статуй для фигур в композиционных рисунках и картинах. Кроме того, в рисунке «Крещение Христа» из собрания Эрмитажа (инв. № 396)<sup>10</sup> была найдена фигура в позе, близкой к позе скифа на нашем рисунке. Все это подсказало, что рисунок является одной из штудий со статуй, которые Бурдон часто использовал в композициях. То же можно сказать и о втором рисунке.

Существование у Бурдона таких рисунков говорит о наличии в его творчестве двух разных стилей исполнения. Так же, как Пуссен, он, исполняя композиционные рисунки, менее всего заботится об их законченности, набрасывает их быстро, живо, подчиняя фигуры динамике движения. Во многих таких рисунках он подражает Пуссену. Менее зависим от стиля Пуссена художник в штудиях со статуй. Наши рисунки выполнены сангиной и мелом с тщательной проработкой всех форм. Эти рисунки демонстрируют восприятие античности Бурдоном вне зависимости от других мастеров, и в этом их главная ценность. Сильная пластика фигур, полновесность объемов достигаются в обеих работах благодаря ясности форм воплощения. Оба листа являются примерами так называемого «рисунка в несколько карандашей», который именно французская школа рисовальщиков довела до совершенства. Тщательно прорисованы в них все детали фигур, и вместе с тем все подчинено большой форме. Разнообразие штриха передает в каждом из рисунков разнообразие формы. В обоих случаях угадан момент движения. В законченности рисунков, выдержанности их в тоне отразилась свойственная XVII веку забота о внешней красоте рисунка.

Рисунки дают наглядное представление о методе классицизма, о заимствовании поз и жестов античных статуй. Virtuозно владея техникой рисунка, художник как бы оживляет статуи, чтобы потом, возможно, использовать их в композициях.

Рисунок академического направления представлен в нашем собрании листом Шарля Лебрена (1619—1690), художника, в творчестве которого складывался стиль времени.

Так же, как и Бурдон, Лебрен испытал влияние Пуссена,

но в его рисунках оно почти не отразилось. Здесь Лебрен — самостоятельный мастер, создавший индивидуальный стиль. В рисунках он значительно превосходит многих художников своей эпохи. Как отмечалось в статьях И. Н. Новосельской<sup>11</sup>, за последние годы интерес к творчеству Шарля Лебрена значительно усилился. Еще более очевидным стало значение Лебрена-рисовальщика. Лист Лебрена из нашего собрания подтверждает высокое качество рисунка мастера.

Рисунок выполнен сангиной, углем, карандашом и белилами. При поступлении он имел название «Смерть Ифигении». И. В. Линник определила сюжет рисунка как «Смерть Лукреции». Это обстоятельство позволяет сделать предположение, что рисунок является эскизом к несохранившейся картине Лебрена «Смерть Лукреции», о которой упоминается у Жуэна<sup>12</sup> и Пиглера<sup>13</sup>. В центре листа — сидящая на краю ложа женщина придерживает лежащее у нее на коленях тело Лукреции. Слева — фигуры женщин с заломленными руками, ниже — брошенный меч. В правой части — фигуры воинов. Один из них протирает руки к телу.

Рисунок отличает большое техническое мастерство и широта манеры. Красиво построена динамическая, несколько театральная композиция. С большим мастерством моделирована каждая фигура. Все они живут в выразительных позах, получают эффектные жесты. Рисунок выполнен в сложной технике, которой отлично владеет художник, наделяя рисунок пластической и цветовой выразительностью. В каждой фигуре эскиза чувствуется опыт работы с натуры. Фигуры первого плана выполнены с большой законченностью. Тело Лукреции в центре композиции представляет собой отличный этюд с натуры. Остальные фигуры, изображенные здесь, встречаются в других рисунках Лебрена. Так, например, фигура сидящей женщины напоминает одну из фигур «этюда группы», воспроизведенного в книге А. А. Сидорова «Рисунки старых мастеров»<sup>14</sup>, и фигуру в «эскизе обморока» из Лувра<sup>15</sup>. Вероятно, этому образу предшествовал такой же точный этюд с натуры. В построении фигур открывается точное знание формы, умение ее почувствовать и передать.

Часто Лебрен удачно найденные позы, ракурсы и жесты повторяет в разных рисунках. Так, поза женщины с заломленными руками на нашем рисунке напоминает позу фигуры, держащей коня в рисунке Лебрена «Переправа через Рейн»<sup>16</sup>. Лицо воина, склонившегося над телом Лукреции, совпадает с лицом воина в рисунке «Поражение турок в Венгрии от войска короля»<sup>17</sup>. Важное место в произведении занимает рисунок голов: выражения лиц соответствуют знаменитым этюдам мимики Лебрена, изображая недоумение (третья фигура справа), отчаяние (четвертая фигура справа), боль (первое лицо справа)<sup>18</sup>. Проведенное сравнение рисунка с другими работами



Лебрена позволяет уточнить атрибуцию и наглядно разобрать его систему работы над композиционным рисунком.

Стиль Лебрена характеризует до 60-х годов известная идеализация, в последующие годы он все больше приобретает черты парадности и помпезности. В этом плане наш рисунок ближе к первому периоду. Обращаясь к римской легенде, Лебрен выбирает в ней самый трагический момент и стремится в передаче его к наибольшей экспрессии, включая в произведение изображение аффекта, трагических эмоций, что знаменует движение стиля в творчестве Лебрена к началу разложения. С другой стороны, такое стремление к ясности, наглядности в выражении чувств требует высокого уровня техники рисунка, который характерен для данного листа.

Основное применение рисунок академистов во Франции XVII века получает в декорации. Строительство Версаля и других загородных дворцов оказало огромное влияние на развитие прикладного искусства. Художественная промышленность во Франции второй половины XVII века достигла высокого расцвета. Организация художественного производства наряду с системой академического образования привела к значительному стилевому единству в художественной промышленности. Произведения прикладного искусства обычно входили в общий архитектурно-художественный ансамбль и являлись неотъемлемой частью «высокого стиля». Большими художественными достоинствами обладают, в частности, французские изделия из серебра. В нашей коллекции хранятся два листа с акварельными эскизами серебряных предметов, исполненные известным художником Жаном Лепотром (1618—1682). Рисунки, не говоря уже об их собственно высоком качестве, интересны как модели для художественной промышленности.

Среди мастеров-орнаменталистов Версаля Жан Лепотр пользовался большой известностью. Художественная деятельность его разнообразна: он создавал гравюры со сценами празднеств в Версале, декоративные композиции, модели ваз, сосудов.

По стилю и образному строю наши рисунки совпадают с моделями декоративных сосудов, которые гравировал Лепотр<sup>19</sup>. Правда, в гравюрах предметы, изображенные художником, приобретают более статичный характер. В рисунках же сама техника, легкая, непринужденная, подчеркивает динамику отдельных деталей. В гравюрах Лепотра постоянно встречаются те же детали, что и в сосудах, изображенных на наших рисунках: фигура Наяды; отдельные элементы предметов в форме лепестков; каннелюры, закручиваясь, создают динамическую форму; фигурки тритонов висящие, ползущие, распластанные по низу сосудов; лев, заглядывающий внутрь чаши; сидящий на выступе вазы фавненок. В стиле предметов есть стремление к монументальности и в то же время к пышности, нарядности, формы имеют массивный характер.

Трудно говорить о принадлежности этих вещей к Версалю (в литературе о Версале они не упоминаются), хотя можно утверждать, что они имеют большую близость к его декоративному оформлению. Те же мотивы и фигуры встречаются в оформлении фонтанов Версаля. Безусловно, это произведения «большого стиля» — стиля, выразившегося с особой полнотой в Версале и оказавшего влияние на развитие искусства многих стран. Увлечение этим стилем продолжалось в XVIII веке. Существуют, например, у Дж. Б. Тьеполо эскизы декоративных ваз, чрезвычайно близкие к этим рисункам.

Во время кризиса века Людовика XIV идеализирующее искусство Академии постепенно оттесняется новыми художественными исканиями, но в начале XVIII века влияние академической школы было еще сильным.

Один из наиболее талантливых художников академического направления этого периода — Франсуа Лемуан (1688—1737) представлен у нас рисунком итальянским карандашом, изображающим быка. Работая преимущественно над мифологическими сюжетами, Лемуан достиг большого мастерства в изображении природы. Рисунки с изображением быка редки в творческом наследии Лемуана. Наш лист представляет собой этюд с природы, возможно, использованный потом в композиции. В частности, он обнаруживает сходство с фигурами быков в рисунке Лемуана «Геракл и Какус»<sup>20</sup>, правда, здесь животные изображены в движении. В нашем листе внимание привлекает подлинная жизненность, простота и вместе с тем большое техническое мастерство художника. Ярко проявляются здесь рисовальные приемы Лемуана: быстрая линия, энергичная моделировка форм, реалистическая меткость изображения природы. Заботясь о красоте штриха, художник стремится одновременно к верности изображения.

Другой мастер этого времени — Фердинанд Деламонс (1678—1753) представлен в собрании листом «Мадонна с коленопреклоненным Генрихом IV». Рисунок выполнен пером, кистью быстро, подцвечен акварелью, является, по-видимому, эскизом алтарной композиции.

Творческий облик Ф. Деламонса складывался в начале XVIII века. С 1710 года он жил в Париже и делал, в основном, рисунки архитектуры. Но примерно в середине 1710 года он уезжает в Италию, где живет довольно долго, и только около 1731 года возвращается во Францию. Таким образом, творчество художника испытало влияние итальянского искусства первой трети XVIII века. Искусство рисунка в Италии этого времени менее всего академично. Оно развивается на основе декоративных приемов и достижений барокко, а не на базе академических традиций. В итальянских композиционных рисунках преобладает в это время стремление к декоративности, подвижности и динамике. Вместе с тем искусство становится

несколько поверхностным, а рисунок приобретает характер быстрого, нарочито незаконченного наброска.

В рисунке Деламонса, вероятно, в результате переработки этого стиля преобладает впечатление прозрачности и декоративной легкости. По манере исполнения, технике, образному строю рисунок перекликается со многими другими работами Деламонса. Большую близость он обнаруживает с рисунками этого мастера из собрания Лувра «Поклонение Мадонне с младенцем» и «Рождение святого Иоанна»<sup>21</sup>.

Все образы в произведении объединены общим эмоциональным состоянием, лирической взволнованностью. Однако в композиции все подчинено академическому треугольнику.

Перечисленные качества рисунка указывают приблизительно на время его исполнения — скорее всего, после 1731 года, когда художник, вернувшись во Францию, ведет постоянную деятельность в качестве архитектора и декоратора и обращается, в частности, к созданию церковных росписей. Для одной из них, возможно, выполнен рисунок.

Обрамление на паспарту, включающее надпись «Ferdinand de la Moise», выполнено, по-видимому, другим художником. позднее. По стилю оно более строго и тяжеловесно. По манере исполнения более скрупулезно, статично и вяло.

В 40—50-е годы, в связи с распространением идей просветительства, во французском искусстве с новой силой проявляется интерес к античности, намечаются новые тенденции в рисунке, которые в 60—70-х годах приведут к развитию и утверждению классицизма.

Ближе других в собрании к этому времени рисунок «Геракл и Омфала». Атрибуция рисунка, приписывающая его живописцу Филиберу Деларю, вряд ли верна. В рисунке можно отметить прежде всего поиски чисто декоративные. Элемент античности здесь служит лишь оболочкой сюжета. Подчеркнутая скульптурность форм, линейность контуров сочетается с декоративностью композиции. Рисунок похож на эскиз барельефа или гризайльной росписи расположением теней, плоскостным решением фона, условностью в раскрытии сюжета и мало напоминает работу живописца. Лист обнаруживает большую близость к рисункам французских декораторов этого времени и среди них, прежде всего, Луи Феликса Ларю (1731—1765).

Л. Ф. Ларю известен как скульптор, гравер и рисовальщик. Излюбленные темы в творчестве Ларю — вакханалии, игры детей и амуров. Рисунок из нашего собрания выполнен в присущей Ларю манере — это сочетание первого рисунка бистром с легкой проработкой кистью в тенях. Характерно для Ларю преобладание в композиции и очертаниях округлых линий, приземистость фигур, своеобразие типов лиц. На принадлежность рисунка Ларю указывает также его сходство с рисунками этого художника из собрания Лувра: «Вакханалия», «Этюд для ба-

рельефа»<sup>22</sup>. Все перечисленные качества рисунка позволяют предположить, что мы имеем эскиз барельефа, выполненный Л. Ф. Ларю.

С 40—50-ми годами XVIII века во французском искусстве также связано формирование реалистического направления. Борьба передовых сил общества с отмирающим феодальным строем отразилась на всей культуре этого времени. Одновременно с реалистической тенденцией в литературе и театре под влиянием бурного развития критики возникает новое направление в изобразительном искусстве. В рисунках художников, принадлежавших к нему, возрастает значение реализма. Одним из основателей морализаторского течения реализма стал Жан-Батист Грез (1725—1805). Сдерживаемая в картинах Греза мелодрамой и напыщенностью реалистическая тенденция ярко проявилась в его портретах и рисунках.

«Портрет неизвестного» из нашего собрания характеризует эту важную сферу творчества Греза. Надпись по-французски под портретом гласит, что перед нами Буржуа, автор опер. Надпись на обороте по-русски поясняет: Буржуа (N), бас, автор музыки балетов, живший в 1675—1750 годах. Даты жизни указывают на то, что имеется в виду, вероятно, Луи Тома Буржуа, французский композитор. Но уже простое сопоставление дат жизни Буржуа и Греза убеждает в том, что на портрете изображен другой человек. В год, когда Грез родился, Буржуа было уже пятьдесят лет. Самая ранняя дата исполнения, которую здесь можно предположить,— 1750 год, первый год пребывания Греза в Париже. Действительно, портрет характеризует некоторая архаичность в композиции и образном строе. Но в 1750 году Буржуа было уже семьдесят пять лет, чего не скажешь по нашему портрету. Это наблюдение заставляет пока изменить название рисунка на «Портрет неизвестного».

В своем творчестве Грез не раз обращался к изображению деятелей искусства. Наш портрет по образному строю восходит к портрету художника Э. Жора, написанному Грезом в 1760 году<sup>23</sup>. (Кстати, и обликом и внешностью человек, изображенный на нашем рисунке, несколько напоминает Э. Жора). Грез создал образ художника, немного уставшего, изобразив его в домашнем наряде, он тем не менее не стремится к интимности образа. Портретируемый пристально смотрит вперед, но взгляд его рассеян, он погружен в какие-то свои раздумья. Во всем образе есть некоторая отстраненность и многозначительность состояния. Техника итальянского карандаша и сангины имеет здесь особую живописную выразительность, отдаленно напоминая французский карандашный портрет XVI века. Портрет носит законченный характер как технически, так и в плане характеристики. Лист дает представление о некоторых чертах рисуночной манеры Греза. С отдельными приемами рисования, которые он здесь применяет, можно встретиться в других его рисун-

ках. В листе «Голова молодой женщины» из собрания Лувра очень похож рисунок рук и черт лица, легкий, малорельефный, несколько смягчающий форму. В этюде для картины «Отцовское проклятие» привлекает внимание близкая нашему портрету трактовка пальцев рук, аналогичные приемы штриховки, одинаковое решение светотени. В эскизе портрета герцога Орлеанского<sup>24</sup> — сходны приемы рисунка деталей, одежды. Сравнение нашего портрета с этюдами позволяет еще раз убедиться в значении Греза-рисовальщика, базирующегося на изучении натуры, хотя здесь он далек от экспрессии, которая характеризует его этюды с натуры.

Одновременно с Грезом в рассматриваемый период работает Жан-Оноре Фрагонар (1732—1806) — ученик и последователь Буше. Рисовальное творчество Фрагонара ярко и своеобразно. В собрании галереи Фрагонар представлен двумя рисунками. Один из них является эскизом многофигурной композиции (рисунок карандашом). Первоначальное название «Верховный жрец Корез» было дано этому рисунку, вероятно, случайно, по аналогии с названием известной картины Фрагонара. Такие ошибки уже были с рисунками Фрагонара. (Так, рисунок «Введение во храм»<sup>25</sup> назывался «Корез и Калирия»). Сцена, изображенная на рисунке, действительно, напоминает жертвоприношение. Она торжественна и патетична. Монументальна и в то же время таинственна фигура в центре, изображающая, по-видимому, жреца. Перед ней на возвышении изображен непонятный предмет, напоминающий птицу. На заднем плане справа — голова быка. Фигуры, стоящие вокруг, выражают полную поглощенность происходящим. Головные уборы двух центральных фигур напоминают тюрбан, в котором Фрагонар изображал пашу в рисунке «Представление паше»<sup>26</sup>. В левой части рисунка — фигура мужчины в тунике, закрывающего лицо руками: фигура очень выразительна — в движениях рук ясно читается отчаяние. Остальные фигуры, изображенные в этой части рисунка, охвачены волнением и страхом. В правой части рисунка, напротив, господствует спокойная статика.

Трудно что-либо сказать о времени создания рисунка. Этому мешает в первую очередь неясность сюжета. Фрагонара часто привлекали патетические и экзотические темы, но картин на такие сюжеты он почти не писал, и все замыслы, вероятно, ограничивались рисунками. В разные годы им были выполнены рисунки «Воскрешение Лазаря»<sup>27</sup>, «Введение во храм»<sup>28</sup>, «Прерванное жертвоприношение», «Поклонение идолу»<sup>29</sup>.

Такая, как в нашем рисунке, манера исполнения встречается у Фрагонара довольно редко, в разное время и в разных сюжетах: в рисунках «Ребенок и коза», «Дама на лошади», в эскизе медальона<sup>30</sup>, в отдельных рисунках к «Неистовому Роланду» Ариосто<sup>31</sup> — такие же пересекающиеся штрихи карандаша, в отдельных местах носящие беспорядочный характер, такой же

рисунок ног, рук, одежды, лиц. Небольшое количество таких рисунков у Фрагонара по сравнению с другими объясняется, вероятно, тем, что они являются черновыми эскизами, подготовкой к другому рисунку, более точному и законченному, либо мгновенно запечатленными замыслами художника. В нашем рисунке главное — поиск композиционного решения расстановки отдельных фигур. Две фигуры в центре очень похожи, возможно, это один и тот же персонаж, изображенный в разных местах в одной композиции. Художник в этом рисунке ищет выразительные жесты, мимику, позы, стремится изобразить движение фигур — крайней слева и крайней справа, движение читается в складках одежды, в сдвоенных и смещенных линиях, изображающих руки и ноги. Художник стремится придать всей композиции ощущение трагизма и таинства: оно в выхваченном из толпы, исполненном любопытства взгляде персонажа слева, в акценте на центре композиции — возвышении перед жрецом, в преобладании вертикальных линий в рисунке.

Пейзажный рисунок XVIII века представлен, помимо Фрагонара, работами Симона Матюрена Лантара (1729—1778). Э. Б. Шавиньори писал о нем как о художнике, уловившем неповторимое во французской природе, художнике, творчество которого оказало влияние на пейзаж XIX века, в частности на Теодора Руссо<sup>32</sup>. Несколько лет спустя Эжен Фромантен в знаменитой книге «Старые мастера» писал: «...без особого ущерба для французской живописи можно обойти молчанием Лантара»<sup>33</sup>. Такая разноречивость оценок творчества одного и того же художника объясняется отчасти тем, что первый рассматривает творчество Лантара в целом, Фромантен же говорит о живописи Лантара и рассматривает его в ряду представителей классического пейзажа. Действительно, Лантара не оставил яркого следа в пейзажной живописи XVIII века. Работал он в живописи неинтересно и вяло. Рисунки Лантара несколько проясняют его отношение к пейзажу.

При рассмотрении рисунков Лантара из собрания Свердловской галереи становится ясно, прежде всего, что классический пейзаж, к которому художник стремился в своих картинах, не был ему близок по взгляду на природу, он далек от его понимания красоты. Выходец из демократической среды, не получивший специального художественного образования, в рисунках он бесконечно далек от тех формул классического пейзажа, которым стремился следовать в своем живописном творчестве. Рисунки выгодно отличаются от живописи Лантара своей непринужденностью и самостоятельностью, привлекают хорошей техникой исполнения.

Все четыре рисунка выполнены карандашом и представляют собой маленькие этюды различных мотивов природы, причем каждый рисунок просто фиксирует природу реальной, живой, выбирая в ней, по-видимому, наиболее характерное. Здесь все

конкретно и достоверно: холмы, контуры деревьев, за которыми угадывается даль, свет и воздух. В рисунках нет надуманности, свойственной иногда живописным работам Лантара, нет нарочитой торжественности.

На обороте одного из рисунков — два ряда разнообразных профилей. Вероятно, это упражнение в поисках типов лиц для жанровых картин, которые иногда писал Лантара. На обороте другого рисунка — беглый набросок пейзажа. Наличие набросков на обороте рисунков указывает на то, что они являются, по-видимому, рабочими эскизами художника. Их композиционная и техническая завершенность говорит о том, что они были выполнены зрелым мастером и могли быть использованы для гравюр.

С середины XVIII века во французском искусстве наблюдается «возрождение античности». В 60—70-х годах сближение интересов буржуазии и дворянства в области идеологии выразилось в повышенном интересе ко всему культурному наследию XVII века. В литературе и театре выросло увлечение трагедией и драмой, в живописи укрепился авторитет классицистических традиций.

К этому периоду принадлежит рисунок рельефа с античного саркофага Жана Батиста Юэ (1745—1811). Характерно, что античность на данном этапе привлекает внимание мастера, больше известного своими пасторальными и изображениями птиц и животных.

Лист Юэ поступил в галерею с названием «Декоративный античный мотив». В процессе работы выяснилось, что рисунок выполнен с рельефа на античном саркофаге из музея Капитолино в Риме<sup>34</sup>. На рисунке изображен фрагмент рельефа, посвященный Прометею. Прометей в центре держит в руках фигуру человека, Минерва простирает над человеком бабочку — символ жизни. Рядом с Минервой ее символ — сова. Ниже — фигурка Танотоса и щит с изображением Горгоны-Медузы. Справа от Прометея полулежит Церера, держащая рог изобилия. На заднем плане: изображение глобуса, астролог, составляющий гороскоп, парки с прялками в руках, колесница.

Приемы рисунка, особенно ясные в технике пера (бистр), чрезвычайно характерны для Юэ и демонстрируют его манеру рисования, преподанную им, в частности, в книге «Принципы рисования всех жанров»<sup>35</sup>. Такая же трактовка обнаженного тела, рук, ног, черт лица, фигурок пугти деревьев, так же нарицательные лошади встречаются во многих местах этой книги и в других рисунках Юэ<sup>36</sup>. Только в нашем рисунке все гораздо яснее, приемы упрощенные. Обрамление рисунка также выполнено Юэ. Оно совпадает по стилю и манере исполнения с обрамлением гравированного им женского портрета из монографии Габилло о художниках семьи Юэ<sup>37</sup>.

К античности Юэ обращается довольно редко, обычно

только в орнаментальной графике и книжной иллюстрации. Роже Порталис называет Юэ среди ведущих иллюстраторов того времени<sup>38</sup>. Несколько рисунков Юэ, трансформирующих античные образы и формы, воспроизведены в монографии Габилло («Декоративный фриз», «Этюды ваз», «Декоративное панно», «Композиция для десюдепорта»<sup>39</sup>). Рисунок из нашего собрания предназначен для воспроизведения в гравюре. Он зеркально отражает композицию рельефа, и его линии как бы подготовлены для резца. Обрамление делает композицию особенно завершенной. По времени лист ближе к 70-м годам и отражает характерный для этого периода несколько стилизаторский подход к античности.

В музее Версаля есть рисунок Ж. Л. Давида, изображающий фигуру Минервы с того же рельефа (№ 3242). Рисунки Давида характеризуют новое направление, возникшее во французском искусстве конца XVIII века с появлением этого мастера. Еще с 60-х годов во французском искусстве происходит возрождение старого классицизма и одновременно появление нового, который подводит искусство вплотную к эпохе революции.

Рисунок «Смерть и жизнь», приписываемый Жаку Луи Давиду (1748—1825), восходит ко времени развития классических идеалов во французском искусстве. Он наделен особенностями построения образа, характерными для Давида конца 70—начала 80-х годов. Идея рисунка, должно быть, навеяна Пуссоном. Здесь звучит та же мысль, что и в «Аркадских пастухах», мысль о неизбежности смерти, о необходимости философски спокойного отношения к ней. Основная идея рисунка выявляется аллегорическим сюжетом. Носителями этой общей идеи художник делает несколько схематичные образы Амура, который, увидя надпись «Смерть и жизнь» на плите, собирается сломать свои стрелы, и прекрасной женщины, останавливающей его. Этот образ, как и образ женщины в картине Пуссена, призван быть олицетворением стоической мудрости. В рисунке еще нет конкретной оценки действительности, современной художнику, но есть высокая идея. Он утверждает способность трезво оценивать мир и его неопровержимые законы. Рисунок представляет своего рода художественный афоризм, знак идеи.

Формально-изобразительные приемы в данном случае условны так же, как сюжет. Рисунку присуща простота и ясность контуров, лаконизм. Как и другие работы Давида этого периода, его характеризует недостаточное внимание к передаче глубины пространства. Правда, оно отчасти обозначено лежащим якорем и темным фоном. Яркий и темный фон — элементы, не характерные для Давида. Они ставят под сомнение авторство Давида, хотя можно предположить, что они появились позднее и выполнены другим художником, на что указывает также различие манеры исполнения фигур и якоря. Фигуры в рисунке



образуют излюбленную Давидом замкнутую группу. Такой рисунок мог быть выполнен мастером в конце 70 — начале 80-х годов. В нем — любование античностью и стремление к высокой идее, нежелание ее выразить слишком конкретно. Рисунок близок к работам Давида из итальянского альбома, близок по теме, по стилю, манере и технике исполнения, по эмоциональному ритму. Отдельные образы многих набросков Давида перекликаются с фигурами на этом листе. Например, в рисунке «Триумф французского народа»<sup>40</sup> рядом с колесницей есть похожая на нашу группа, то же в рисунке «Итальянская сцена»<sup>41</sup>. Совпадают отдельные детали рисунков Давида из итальянских альбомов и нашего рисунка: в названном рисунке «Античная сцена» почти то же движение фигуры женщины, в рисунке «Диана»<sup>42</sup> так же нарисован развевающийся шарф. Рисунок рук и ног, деталей одежды и ее складок совпадает с манерой Давида в эскизе к «Клятве Горациев» из музея в Лилле. Такой же рисунок сандалии в листе «Сидящий философ»<sup>43</sup>. Похоже расположение одежды в более позднем рисунке женской фигуры для «Сабинянок». Большинство рисунков Давида этого периода выполнено в технике отмывки бистром или сочетания пера и отмывки, как наш рисунок. Акварельный фон, очевидно, был сделан позднее другим художником.

Композиция рисунка могла быть подсказана Давиду античной камеей или рельефом. Фигура женщины с развевающимся шарфом довольно часто встречается на античных рельефах. Возможно, рисунок сделан в качестве подготовки к композиции для медальона. Об этом роде деятельности Давида упоминается в статье к каталогу выставки Давида и его учеников 1913 года<sup>44</sup>, но в ней, к сожалению, ничего не говорится о темах медальонов.

Ученики Давида (Изабе, Жерар) делали иногда круглые и овальные композиции, но это обычно конкретные образы античных сюжетов («Даная» Жерара), далекие от нашего рисунка. В их решении отчетливо проявляются чисто декоративные поиски.

Органичнее, чем у других учеников Давида, поиски новых тем и новых форм сливаются в творчестве Антуана Гро (1771—1835). Гро — один из художников, сделавших главной темой своих произведений современность и нашедший для ее изображения новый образный строй.

У нас в собрании Гро представлен рисунком, который носит название «Наполеон после битвы при Арколе осматривает раненых». Но некоторые моменты указывают на то, что перед нами рисунок на другую тему, выполненный в другое, более позднее время. Прежде всего бросается в глаза ярко выраженное стилистическое сходство нашего листа с рисунком «Наполеон среди зачумленных на Яффе»<sup>45</sup>. В обоих рисунках одинаково нарисованы лицо и фигура Наполеона, но поза Наполеона

на нашем рисунке ближе к позе в картине Гро «Наполеон среди зачумленных на Яффе» (1804). Оба рисунка выполнены в одинаковой технике, в строгой манере. Совпадает в рисунках трактовка отдельных действующих лиц, их поведения. В центре изображен Наполеон, на заднем плане — солдаты, обратившие наполненные интересом и опасением взгляды на Наполеона и приближающихся к нему людей. Обращает на себя внимание в нашем рисунке жест солдата, который приподнимает прядь волос (или повязку) на голове человека, приближающегося к Наполеону. Жеста этого нет в рисунке из Лувра, но в картине Гро один из героев приподнимает прядь волос на своей голове. Жест этот, вероятно, имеет целью продемонстрировать последствие болезни — выпадение волос. Этот момент также наводит на мысль о близости рисунка к «Зачумленным на Яффе». И, наконец, надо отметить, что после битвы при Арколе (1796), после только что совершенного подвига, было бы странно обращение Гро к такой теме, как осмотр раненых. Трипье в биографии Гро<sup>46</sup> сообщает о том, что во время битвы при Арколе Гро присутствовал вблизи сражения и делал наброски, но он ничего не говорит о зарисовках осмотра раненых. (То же самое у Делектра<sup>47</sup>).

Рисунок выполнен в манере, довольно редкой у Гро. Ясный и строгий, прорисовывающий все детали рисунок дает точное ощущение формы. Большая ценность его в том, что он демонстрирует уже начавший складываться в те годы в творчестве Гро метод работы. Его характеризует почти документальный подход к событию, конкретное продумывание сюжета с учетом характерных деталей. Композиция рисунка рациональна. Трактовка формы вещественна и реалистична. Все эти черты сближают Гро с позднейшими реалистическими исканиями во французском искусстве. Своим стремлением в произведении приблизиться к действительности, придать ему характер личного отклика на нее Гро близок будущим романтикам, которые считали его учителем и предшественником нового романтического искусства.

Романтизм представлен в нашем собрании рисунком Ари Шеффера (1795—1858) «Неутешное горе». Ари Шеффер принадлежал к числу художников, примкнувших к романтизму в самом начале, и если говорить о романтизме как о стилистическом течении, то он нашел отражение в творчестве художника особенно в период с начала 20-х до середины 30-х годов. Черты этого стиля ярко выражены в рассматриваемой работе. В ней сразу обращают на себя внимание новые средства выразительности, ярко индивидуальный графический почерк, выразительный образный строй. Проявившееся здесь драматическое мироощущение художника характерно для романтизма.

Шеффер обращается к одной из любимых романтиками тем — трагедии, страданиям. Мотив смерти, потери близкого человека

часто встречается в творчестве мастера («Смерть матери» из музея в Дортрехте, «Смерть Жерико» из Лувра и др.). Лист расчерчен на квадраты, следовательно, является эскизом к картине. Но, к сожалению, ничего не известно о существовании у Шеффера подобной картины. Для раскрытия темы художник выбирает новую форму — повышенно эмоциональную, напряженную. Он драматизирует рисунок, придавая технике туши широту и свободу. Наряду с линией и светотеневой моделировкой в работе большое значение получает мазок, пятно, тонкая градация тонов, передача света и воздуха. Применяя прием свободного рисунка кистью, художник облегчает себе переход от графического эскиза к картине. По манере изображения рисунок стоит ближе к периоду с середины 20-х до начала 30-х годов, в частности к эскизам «Фома Аквинский, проповедующий терпение» (1824), «Развалины Миссолунги» (1825), «Маргарита за прялкой» (1830)<sup>48</sup>. Таким образом, рисунок «Неутешное горе» можно отнести к лучшему периоду творчества Шеффера. Правда, здесь все же чувствуется несколько поверхностный подход к теме, неопределенность содержания, черты, которые особенно сильно проявляются в творчестве этого мастера в период после революции 1830 года, когда романтизм становится все более реакционным течением.

Один из листов XIX века в собрании принадлежит к орнаментальной графике. Это «Декоративный фриз» Виктора Адама (1801—1866). В. Адам известен прежде всего как литограф. В своих произведениях, обычно посвященных быту и нравам буржуазии, он часто обращается к орнаментике в заставках к рисункам, в виньетках, в обрамлении портретов. Орнаменты эти состоят из самых разных предметов, часто не имеющих отношения к сюжетам литографий, которые они украшают. Таким образом, например, орнаментированы листы серии литографий «Добро и зло»<sup>49</sup>.

Интерес к орнаментике и знание декора В. Адам унаследовал от своего отца Жана Адама, гравера архитектуры. В мастерских Реньо и Мейнье, где учился художник, он воспринял пристрастие ко всякого рода историческому антуражу.

Отдельные признаки указывают на время создания произведения. Такой рисунок мог быть выполнен не позднее 20-х годов XIX века. Об этом говорят черты стиля ампира, проявившиеся, во-первых, в подборе предметов, образующих фриз. Это — лежащие щиты, связки стрел, копьё, ликторские знаки, трезубцы, мечи, носы кораблей, мачта с канатами, якорь. В общей композиции фриза, чрезвычайно насыщенной и несколько громоздкой, также очевидны черты этого стиля.

В рисунке ярко выражены интерес к объемной форме и замкнутость композиции, которые обычно не типичны для В. Адама. Предметы у него располагаются несколько свободнее; и, как правило, в его композициях не бывает такой насы-

щенности. Рисунок В. Адама обычно более плавный и мягкий. Редко встречается у этого мастера техника отмывки сепией. Все перечисленные признаки указывают на то, что рисунок мог быть выполнен художником на раннем этапе творчества, скорее всего, под влиянием гравюр Жана Адама и представляет образце редкой у В. Адама чисто декоративной композиции.

Подводя итоги, необходимо отметить, что в статье рассматриваются далеко не все, а лишь наиболее интересные листы собрания. Они подтверждают высокий уровень искусства рисунка во Франции. Эти произведения расширяют представление о творчестве отдельных художников. Кроме того, в собрании есть ряд ценных листов, принадлежащих крупным мастерам, чьи произведения в Свердловской картинной галерее отсутствуют. Но не только большие мастера определяют уровень собрания. Интересны некоторые рисунки, принадлежащие художникам менее известным. Они дают возможность судить более точно о сложности процессов развития изобразительного искусства Франции. Многие рисунки собрания являются достойными опубликования и интереса широкого круга зрителей, искусствоведов и художников.

В процессе научной обработки собрания мы старались основываться на методике атрибуции, выработанной в последних работах И. В. Линник, Ю. И. Кузнецова, И. Н. Новосельской, оказавших помощь в работе своими советами и консультациями. Итоги работы нашли отражение в каталоге французского рисунка, куда вошли все новые данные, полученные в результате исследований.

#### ПРИМЕЧАНИЕ

<sup>1</sup> Путьтин Павел Арсеньевич (1837—1919), археолог и антрополог.

<sup>2</sup> Бенца А. Н. Собрание рисунков С. П. Яремича.— Старые годы, 1913, нояб., с. 48.

<sup>3</sup> Яремич С. П. Собрание рисунков в Эрмитаже.— Старые годы, 1910, № 3, с. 51.

<sup>4</sup> Бенца А. Н. Собрание рисунков С. П. Яремича, с. 48.

<sup>5</sup> Из разговора с Л. Н. Клопотовой в ноябре 1971 года.

<sup>6</sup> О коллекции Путьтина упоминается в кн.: Сидоров А. А. Записки собирателя. Л., 1969.

<sup>7</sup> На обороте рисунка наклеен текст из каталога фирмы Хирземана 1896 года.

<sup>8</sup> Академия художеств СССР. Отдел слепков. Каталог. Л., № 1, с. 51.

<sup>9</sup> Там же, № 1, с. 53.

<sup>10</sup> Избранные рисунки из собрания Эрмитажа. Коллекция Брюля. Каталог выставки. Л., 1971, № 18, с. 12.

<sup>11</sup> Новосельская И. Н. Рисунки Шарля Лебрена в Эрмитаже.— Тезисы докладов на юбилейной научной сессии Гос. Эрмитажа. Л., 1964, с. 48—57; Она же. Рисунки Шарля Лебрена в Эрмитаже.— В сб.: Западноевропейское искусство. Л., 1970, с. 119—129.

<sup>12</sup> Jouin H. Charles le Brun et les arts sous Louis XIV. P., 1885, p. 509.

<sup>13</sup> Pigler A. Barockthemen. Seine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Budapest, 1959, Bd. 1, S. 389.

- <sup>14</sup> Сидоров А. А. Рисунки старых мастеров. Техника, теория, история. М.—Л., 1940, с. 227.
- <sup>15</sup> Guiffrey J., Marsel P. Inventaire general des Dessins du musée du Louvre et du musée de Versailles. Ecole française. P., 1914, vol. 8, p. 32, N 6139. (Далее — Guiffrey J., Marsel P. Inventaire.)
- <sup>16</sup> *Ibid.*, vol. 7, p. 121, N 5821.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, N 5828.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, vol. 8, p. 87, N 7251, 7252, 7254.
- <sup>19</sup> Воспр. в альбоме: Jean le Pautre. Album de gravure des compositions décoratives. P., s.a.
- <sup>20</sup> Dessin français du XVIII siècle. Amis et contemporains de P.J. Mariette. Exposition. P., 1967, N 25.
- <sup>21</sup> Guiffrey J., Marsel P. Inventaire. 1914. vol. 7, p. 93, N 5618, 5624.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, p. 101, N 5670, p. 102, N 5685.
- <sup>23</sup> Воспр. в кн.: Normand Ch. Jean-Baptiste Greuze. P., 1892. p. 32.
- <sup>24</sup> Guiffrey J., Marsel P. Inventaire. 1913, vol. 6, p. 62, N 4584, 4585; p. 58, N 4546.
- <sup>25</sup> Ananoff A. L'oeuvre dessiné de Fragonard (1752—1806). Catalogue-raisonnés. P., 1961, vol. 3, N 667.
- <sup>26</sup> Guiffrey J., Marsel P. Inventaire. 1911, vol. 5, p. 102, N 4058.
- <sup>27</sup> *Ibid.*, p. 99, N 4030.
- <sup>28</sup> Ananoff A. L'oeuvre dessiné de Fragonard (1752—1806), vol. 3, N 667.
- <sup>29</sup> Portalis R. Fragonard, sa vie et son œuvre. P., 1889, vol. 2, p. 52, 75.
- <sup>30</sup> Ananoff A. L'oeuvre dessiné de Fragonard (1752—1806), vol. 1. N 20, 227; vol. 2, N 641.
- <sup>31</sup> Mongan E. J. Fragonard. Drawing for Ariosto. N.Y., 1945.
- <sup>32</sup> Chawignerie E. B. Recherches historiques, biographiques et littéraires sur le peintre Lantara. P., 1852.
- <sup>33</sup> Фромантен Э. Старые мастера. М., 1966, с. 175.
- <sup>34</sup> Robert K. Die antiken Sarcophag-Reliefs. Berl., 1909, Bd. 3, S. 335.
- <sup>35</sup> Huet J. B. M. Principes de dessin de tous les genres. P., s.a. C. 2, f. 2; C. 3, f. 4, N 355.
- <sup>36</sup> Guiffrey J., Marsel P. Inventaire. 1913, vol. 6, p. 69, N 4886, 4885, 4888.
- <sup>37</sup> Gabillot C. Les Huet. P., 1892, p. 70.
- <sup>38</sup> Portalis R. Les dessinateurs d'illustration au dix-huitième siècle. P., 1877.
- <sup>39</sup> Gabillot C. Les Huet, p. 38, 46, 70, 75.
- <sup>40</sup> Речи и письма живописца Луи Давида. М.—Л., 1933, с. 101.
- <sup>41</sup> Guiffrey J., Marsel P. Inventaire. 1910. vol. 4, p. 82, N 3215.
- <sup>42</sup> Holma K. David, son évolution et son style. P., 1940, p. 81.
- <sup>43</sup> Guiffrey J., Marsel P. Inventaire. 1910, vol. 4, p. 77, N 3199.
- <sup>44</sup> Exposition "David et ses élèves". 7 avril — 9 juin 1913. P., 1913.
- <sup>45</sup> Guiffrey J., Marsel P. Inventaire. 1913, vol. 6, p. 66, N 4613.
- <sup>46</sup> Tripie F. Histoire du baron Gros. P., 1880.
- <sup>47</sup> Delectre G. Antoine-Jean Gros (1771—1835). P., 1954.
- <sup>48</sup> Muséum Ary Scheffer. Katalog der Kunstwerke. Dordrecht, 1934, N 21, 33, 45.
- <sup>49</sup> Le Bien et le Mal, sujet composé et littographié par Victor Adam. P., s.a.



---

## Содержание

А. М. Раскин.	Атрибуция памятников архитектуры классицизма Верх-Исетского завода . . . . .	3
А. Е. Волков.	Художественные решетки Екатеринбурга . . . . .	17
Е. Ф. Шумилов.	Творчество архитекторов Камских заводов начала XIX века и зарождение профессионального искусства в Удмуртии . . . . .	26
А. В. Елисеева.	Истоки мастерства златоустовских оружейников . . . . .	38
Г. Б. Зайцев.	Трилогия А. И. Корзухина «Перед исповедью», «Отъезд из монастырской гостиницы», «Трапеза в Задонском монастыре» . . . . .	40
В. А. Черепов.	Революционные сатирические открытки в Екатеринбурге . . . . .	60
С. П. Ярков.	Первые шаги советской художественной школы на Урале . . . . .	76
С. В. Голынец.	✓ Н. К. Рерих об уральских сказах . . . . .	97
Н. П. Якимова.	Театральный художник А. А. Кузьмин . . . . .	99
Т. М. Трошина.	Французский рисунок в собрании Свердловской картинной галереи . . . . .	108

**ИЗ ИСТОРИИ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
КУЛЬТУРЫ УРАЛА**

**Редактор А. С. Торощина**  
Технический редактор  
**Э. А. Максимова**  
Корректоры  
**В. П. Ворошилова, Т. С. Непряхина,**  
**В. И. Попова**

Допплан 1980, поз. 111.

Сдано в набор 24.08.80. Подписано в печать  
27.11.80. ИС 34688. Формат 60×90<sup>1/4</sup> л. Бумага  
типографская № 3. Гарнитура литератур-  
ная. Печать высокая. Объем усл. печ. л. 8.  
Уч.-изд. л. 8. Тираж 600 экз. Заказ № 399.  
Цена 1 р. 20 к.

Уральский ордена Трудового Красного Зна-  
мени государственный университет им.  
А. М. Горького. Свердловск, пр. Ленина, 51.  
Типография издательства «Уральский рабо-  
чий». Свердловск, пр. Ленина, 49.