

Искусство рисования «в приложении оного к ремеслам»

Санкт-Петербургская рисовальная школа и развитие декоративно-прикладного искусства (1839–1917)

Елена Боровская

В статье рассматриваются вопросы искусствоведческого подхода к исследованию проблем художественного образования и декоративно-прикладного искусства. На примере Санкт-Петербургской рисовальной школы прослеживаются особенности развития русского искусства середины XIX века, его стилистическая неоднородность. Привлекается ряд малоизвестных материалов по истории рисовальной школы, отмечается ее роль в творческом становлении художников и в формировании национального декоративного искусства.

Ключевые слова: история русского искусства, Санкт-Петербургская рисовальная школа, художественное образование, декоративно-прикладное искусство.

В развитии декоративно-прикладного искусства в России огромная роль принадлежит Рисовальной школе для вольноприходящих учеников, созданной в Санкт-Петербурге в 1839 году.

Школа была одним из первых и весьма немногочисленных художественно-промышленных учебных заведений России. Для ее организатора, а затем и попечителя Корнелия Христиановича Рейссига (ил. 2) это уже был далеко не первый опыт работы на ниве художественно-промышленного образования. Рейссигом в конце 1820-х годов была разработана программа «графических занятий» для студентов Санкт-Петербургского Технологического института – по сути это был первый в России (и едва ли не первый в Европе) учебный курс дизайнера для высшей технической школы. На основе этого курса при Технологическом институте были открыты рисовальные классы, которыми руководил Рейссиг. Успех рисовальных классов (программа их в меньшей мере была связана с инженерной подготовкой) заставил задуматься об от-

Ил. 1. Пахомов (преподаватель А. Малевский). Голова Зевса. Учебный рисунок. 1857. Фонд Санкт-Петербургского художественного училища им. Н.К. Рериха

крытии самостоятельного учебного заведения. Идея была поддержана министром финансов графом Е.Ф. Канкриним, который выделил для школы помещения в таможенном комитете на стрелке Васильевского острова. Здесь Школа проработала около 40 лет и под своим обиходным названием «Школа на Бирже» (оно встречается в литературе чаще, чем официальное) стала известна всей художественной России.

Рамки статьи не позволяют подробно остановиться на фигуре крупнейшего теоретика и практика отечественного художественного образования, основателя Школы на Бирже – К. Рейссига, чьи заслуги перед русской культурой остаются недооцененными. Отметим его брошюру «Об изучении искусства рисования и приложении оногo к ремеслам» (СПб., 1840), в которой содержатся важные методические положения и учебный план Школы. Знакомство с этим замечательным документом художественно-педагогической мысли дает богатейший материал для историко-художественного рассмотрения¹. Так, Рейссиг, бесспорно, привержен эстетическим и пластическим принципам классицизма, что едва ли отвечает представлениям о «передовых» художественных воззрениях середины XIX века. То же можно отнести и к общим основаниям педагогической концепции Рейссига, восходящих к идеям Просвещения и «веймарской классики» (широкое распространение образования, привитие художественного вкуса, привнесение эстетического начала в кустарное и ремесленное производство и т. д.).

Представляется уместным указать на некоторые особенности общественно-исторического и художественного процесса в России в первой половине и середине XIX в. Эпоха Просвещения, идейный пафос которой основывался на неприятии теократии и абсолютизма (или на вере в просветительный абсолютизм), в основном завершившаяся в Западной Европе с Французской революцией, в России не могла себя исчерпать в тех же хронологических границах. Историки искусства обычно пренебрегают этим обстоятельством, либо не придают ему существенного значения². Для историков философии и общественной мысли «продолгованность» Просвещения в России не подлежит сомнению. Если же принимать во внимание данную особенность отечественной истории, то и такой феномен русского искусства, как более долгосрочное, нежели в иных европейских школах, главенствующее положение классицизма, предстает вполне закономерным проявлением национальной специфики художественного процесса. Деятели русского просвещения, причем даже из лагеря будущих «революционных демократов», не всегда исповедовали нигилистическое отношение к классицизму, а тем более к античному наследию (что для историка искусства должно казаться особо знаменательным): «В 30–40-х годах XIX века обстановка вокруг классицизма не была еще столь напряженной, как в 60–70-е годы. И поэтому идеологи становившегося тогда русского просвещения, противостоя консервативно-романтическому наступлению на антич-



Ил. 2. А.С. Семёнов. Портрет основателя Рисовальной школы К.Х. Рейссига. 1853. Бумага, акварель. 31х26. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

ное наследие, не боялись выражать свое восхищение всем тем светлым и величественным, что они усматривали в античности, критикуя в то же время все, что казалось им темным и устаревшим... вглядываясь в античность, смотрели вперед. Это был их основной способ освоения античного наследия»³.

Разумеется, сказанное касается, прежде всего, историко-философской, общественно-политической и литературной рефлексии русских просветителей, но во многом может быть соотнесено с проблематикой изобразительного искусства. Так что идейные основания педагогической и эстетической концепции Рейссига при внимательном рассмотрении оказываются не только не анахроничными, но и для своего времени вполне актуальными, а в отношении общественной и художественной ситуации в России даже опережающими эпоху. Сам Рейссиг, однако, никак не стремился обозначить принципиальную прогрессивность, организационную и педагогическую оригинальность своего начинания, но, напротив, во всех официальных документах позиционировал Школу как одно из обычных «практических» учебных заведений, которые в те годы множились в России. Такая скромность была более, чем разумной. Декларирование собственно творческих задач Школы вряд ли бы встре-

тило одобрение Академии художеств, а общеобразовательные цели и задачи, как и в целом просветительский пафос начинания Рейссига, могли войти в противоречие с интересами министерства народного образования, для которого важна была «реальная» компонента обучения (напомним, что тогдашний министр народного образования граф С.С. Уваров считается создателем системы реального образования в России).

Принятая в Школе на Бирже педагогическая концепция не ограничивалась начальным курсом изобразительной грамоты или обучением ремеслу. Рейссиг видел задачу Школы в «развитии вкуса», в эстетическом воспитании молодых ремесленников, которые поначалу составляли основной контингент учащихся. Собственно ремесленная компонента обучения находилась в тесной связи с общехудожественной, с навыками, прежде всего, «свободного рисования», а затем уже с «приложением одного к ремеслам». Особое внимание уделялось рисованию орнаментов. Однако к их изучению приступали тогда, когда ученики приобрели прочные навыки рисования, причем, не только копируя учебные рисунки (что тогда повсеместно было одним из главных методов обучения), но и рисуя с натуры – сначала геометрические тела, затем гипсовые торсы и головы. Преподавалось также техническое черчение и «лепление» из воска и глины.

Спектр художественных ремесел, в которых должны были специализироваться ученики, поначалу ограничивался резным и лепным делом, а также рисованием для текстиля. В брошюре Рейссига, наряду с общими методическими указаниями по рисованию, содержатся рекомендации, связанные с рисованием узоров для тканей, набоек и вышивания – насколько нам известно, это первое в России печатное руководство такого рода. Рисование для текстиля, а далее и ручное художественное ткачество на протяжении всей истории Школы были одним из самых успешных и востребованных направлений подготовки учащихся.

Деятельность учебного заведения существенно расширилась в 1842 году. Был открыт класс гальваноластики, которым поначалу руководил изобретатель метода – академик Б.С. Якоби, а затем видные технологи – А. Бриан и П.И. Евреинов⁴. Класс действовал как особое отделение Школы, курс обучения был предназначен в основном для уже работающих ремесленников, но также и для наиболее успешных учеников. С этого же времени в Школе на Бирже подробно изучают архитектурную орнаментику. Это имело практическую направленность: Россия переживала строительный бум – достаточно назвать сооружение Исаакиевского собора или храма Христа Спасителя с их колоссальным объемом художественно-декоративных работ. Возникла большая потребность в мастерах-исполнителях, владеющих не только собственно ремеслом в его прикладном аспекте, но и располагающих определенными знаниями в области архитектуры, имеющих хотя бы самое общее представление о художественных средствах зодчества. С 1840-х годов

Школа в значительной мере обеспечивала петербургское строительство кадрами квалифицированных исполнителей художественных работ⁵. Наличие мастеров, в свою очередь, позволяло архитекторам не ограничивать себя в использовании декора, что было весьма важно для позднего классицизма и нарождающейся эклектики, а ближе к концу века – и для модерна, столь существенных в архитектурно-художественном ансамбле Северной столицы. И этот – в прямом смысле очевидный – результат работы Рисовальной школы заслуживает специального упоминания, причем, не только исходя из естественного чувства благодарности предыдущим поколениям за их созидательный труд, но и в связи с тем, что художественный процесс в его многообразии не ограничивается лишь собственно творческим поиском художника, но включает в себя и широко понимаемую проблематику материальной, предметно-вещной среды и ее практическое формирование, в том числе и на «исполнительском» уровне. Такое синтетическое понимание задач искусства было свойственно педагогике Рисовальной школы.

Под руководством Рейссига был подготовлен атлас архитектурных ордеров, в большом формате, с подробной проработкой деталей. Напечатанный литографским способом (тиражом 500 экз.), атлас предназначался «для преподавания в Рисовальных школах ремесленникам и для выдачи в награду отличнейшим из учеников»⁶. Одновременно было выпущено и пособие по геометрическому черчению для ремесленников (также под редакцией и с предисловием Рейссига)⁷.

Важным событием в культурной жизни не только Петербурга, но и России явилось открытие в Школе на Бирже женских классов (1842). Как в учебной программе, так и в методике преподавания и уровне требований к ученицам женских классов были предусмотрены определенные изменения по сравнению с принятыми в Школе установлениями. В начале 1840-х годов отношение к женскому образованию во многом определялось предрассудками, касающимися в целом способности женщин к обучению. Женские классы Рисовальной школы функционировали как ее органическая часть и были элементом целостной педагогической системы. Среди учениц оказалось немало тех, кто посвятил свою дальнейшую жизнь изобразительному искусству и достиг серьезных успехов. Уже начиная с 1847 года в списках учащихся, удостоенных медалей Школы и подарков «за успехи», можно встретить имена учениц. Это учебное заведение открывало перед девушками возможность совершенствоваться в живописи и в дальнейшем подавать работы в Академию для получения звания художника. Одновременно в женских классах, большое внимание уделялось декоративно-прикладному искусству, в особенности традиционно «женским» направлениям (текстиль, керамика, а также акварель как станковая и декоративная техника).

После ухода в отставку покровительствовавшего Школе на Бирже министра финансов Е.Ф. Канкрин, в чьем ведении находилось это учеб-

ное заведение, его преемники ограничивали развитие Школы, хотя число желающих учиться постоянно возрастало. Предложение Рейссига об учреждении филиалов в промышленных районах Петербурга было отклонено. Единственное, чего удалось добиться, – открытия класса ксилографии, и то при отказе в дополнительном финансировании. Обучение в Школе гравированию для нужд полиграфии оказалось очень успешным и востребованным.

С 1858 года Школа перешла под покровительство Общества поощрения художников (ОПХ) и прибавила к своему имени аббревиатуру общества (впоследствии – Императорского – ИОПХ). Председателем ОПХ была великая княгиня Мария Николаевна, она же являлась президентом Академии художеств и патронессой женских классов Школы на Бирже. Фактически Школа оказалась в ведении Академии художеств, которая воспользовалась ситуацией, чтобы несколько изменить свою систему обучения, вызывавшую к тому времени множество претензий. Учитывая высокий уровень преподавания здесь рисунка, Академия передала ей класс оригиналов (то есть копирования, которое было основой начального обучения в Академии). С одной стороны, это было признанием высокого уровня подготовки учащихся в Школе, а с другой – ставило ее перед угрозой утраты педагогической самобытности и самостоятельности. В Школе было открыто два отделения – общехудожественное (фактически приготовительный класс Академии) и ремесленное. Хотя равноправие этих направлений подготовки и декларировалось в новом уставе Школы, фактически академическое направление главенствовало. Однако Школе удалось сохранить художественно-промышленное направление подготовки, а со временем добиться гармонизации учебного процесса, причем подготовка «ремесленных художников» значительно расширилась.

Восстановление изначальных целей учебного заведения связано с избранием в 1864 году на пост секретаря Общества поощрения художников Дмитрия Васильевича Григоровича – видного литератора, общественного деятеля, художественного критика и теоретика искусства. (Ил. 3.) Григорович выступал за признание эстетической значимости декоративно-прикладного искусства, развитие художественной промышленности, что соответствовало реальным потребностям художественного процесса в России, мировым художественным тенденциям.

Со второй половины 1860-х годов поддержка художественной промышленности становится одним из приоритетных направлений в деятельности ОПХ. Соответственно, подготовке в Школе на Бирже мастеров декоративного и прикладного искусства уделяется первостепенное внимание. Принимается решение об открытии при Школе Художественно-промышленного музея, о создании библиотеки, организации постоянной выставки для показа и реализации работ декоративно-прикладного искусства, в том числе выполненных учащимися. В учебных мастерских



*Илл. 3. Д.В. Григорович. Гравюра В.В. Матэ
с портрета И.Н. Крамского*

велась работа над поступающими заказами, что было важным и с точки зрения приобщения учащихся к практической профессиональной деятельности, и для пополнения бюджета заведения.

В 1870 году Д.В. Григорович подготовил и издал брошюру «Рисовальная Школа и Художественно-промышленный музей в Петербурге», в которой была представлена широкая программа, касающаяся не только Рисовальной школы, но и развития декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности России. Григорович отмечал: «Нет такой отрасли знания, которая бы тесно не связывалась с искусством, по своей живучести и в бесконечном своем разнообразии, спешило всегда принимать все формы существовавшего и существующего в природе и в истории человечества»⁸. В работе также указывалось, что Россия значительно отстает от Западной Европы в сфере художественно-промышленного образования. В этом отношении, по мнению Григоровича, значение Рисовальной школы трудно переоценить, однако Школа нуждается в поддержке для расширения своей деятельности. Григорович

(как когда-то Рейссиг) видит Школу на Бирже центральным звеном в системе художественно-промышленного образования: «Художественное учреждение... и наполовину бы не достигало своей цели, если бы ограничивало свои действия только столицей; его обязанностью было бы входить в связь с промышленными городами губерний, посылать им учителей рисования, снабжать их рисунками и образцами всякого рода по предметам местного производства. Его устройство должно было бы служить типом для будущих учреждений того же рода»⁹. В связи с этим Григорович считал совершенно необходимым создание при ОПХ – прежде всего, для нужд Школы – музея и библиотеки, а также организацию постоянной выставки (в то время это означало выставку-продажу) с экспозицией работ современных художников, включающей раздел декоративно-прикладного искусства, в том числе предметы, созданные учащимися.

Представляет интерес данная Григоровичем характеристика состояния художественной промышленности в России. Он пишет, что в европейских странах «осознана необходимость развития не только производителей, но и потребителей», что повлияло на подъем промышленности, «тогда как у нас, даже в наиболее промышленных центрах, вроде Тулы, все есть налицо, кроме главного, т. е. специальных школ и музея, отчего мастера прибегают или к постоянному повторению одних и тех же, давно избитых уже мотивов, причем с каждым разом утрачивается еще что-нибудь из первобытного... типа, или к выписыванию моделей из-за границы». Григорович расценивает отставание художественного и художественно-промышленного образования как значительный пробел в общей системе просвещения – «при нем и общее образование будет неполным, и специальное не достигнет своей цели». В то же время на Западе, при всех различиях в «системах и способах умственного развития», существует единодушная убежденность «в пользе и необходимости художественного образования, как сильного элемента в деле общего просвещения»¹⁰. Секретарь ОПХ, отмечая, что хотя Рисовальная школа едва ли может в полной мере служить образцом для подражания («положение ее... далеко не привлекательно»), все же отводит именно этому учебному заведению ключевую роль в системе художественно-промышленного обучения и обозначает необходимые меры к тому, чтобы Школа в полной мере сыграла такую роль¹¹. В целом же брошюра Григоровича представляет значительный интерес с точки зрения истории развития декоративно-прикладного искусства в России и эволюции взглядов на «изящную промышленность», что могло бы составить предмет специального рассмотрения.

В отчете ОПХ за тот же 1870 год¹² уже совершенно определенно идет речь о Школе как, прежде всего, художественно-промышленном учебном заведении, что подразумевает в том числе подготовку мастеров по многим направлениям декоративно-прикладного искусства. Хотя, как



Ил. 4. З.А. Горностаева. Два кувшина – гончарные изделия из русского отдела художественно-промышленного музея ИОПХ. Учебный рисунок. Лист из книги «Сборник художественно-промышленных рисунков». Санкт-Петербург, 1888

и ранее, выпускники общехудожественного отделения продолжали обучение в Академии, основная масса учащихся ориентировалась именно на поприще «ремесленного художника». Это было связано и с общей педагогической концепцией Школы, и с тем, что к началу 1870-х годов прикладное искусство приобрело более высокий, чем прежде, статус, а спрос на «ремесленных художников» все более возрастал с развитием промышленности.

1870 год можно также считать годом начала практической работы по организации художественно-промышленного музея. Будущая музейная коллекция стремительно пополнялась. (Рис. 4.) Начала формироваться и библиотека. Основными источниками музейного и библиотечного собрания Школы были пожертвования и приобретения. Рост музейной и библиотечной коллекций был весьма значительным в 1870-е годы. ОПХ даже издавало типографским способом списки пополнений музея и библиотеки. По этим спискам (они публиковались с 1871 по 1877 год) можно составить представление о коллекции художественно-промышленного музея, ныне практически утраченной¹³.

Ликвидация музея в советские годы, перераспределение и распыление его коллекции, исчезновение большого числа предметов – серьезная культурная утрата. Музей сыграл существенную роль в развитии

декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности России, в известной мере сам ход формирования музейного собрания явился отражением эволюции взглядов на прикладное искусство, систему его ценностей и приоритетов. Кроме того, музейная коллекция и библиотека обеспечивали в дидактическом отношении учебный процесс в Школе на протяжении ее дореволюционной истории. Сведения об их фондах значительно дополняют представления об организации и содержании обучения. Печатные материалы музея дают также возможность узнать имена меценатов, сегодня преимущественно забытые или известные лишь очень узкому кругу специалистов.

С 1870 года в Школе начал преподавать академик Иван Иванович Горностаев – видный археолог, архитектор, историк искусства. Он руководил двумя классами – классом фундаментального изучения орнамента и стилей и классом композиции «в ближайшем приложении знания рисунка к сочинению и исполнению предметов изящно-промышленного производства»¹⁴. С именем Горностаева связано начало серьезного преподавания в Школе курса истории искусств. Истории изобразительного искусства и художественной культуры и в дальнейшем уделялось значительно внимание в учебной программе, при этом отводилось большое место упражнениям на стилизацию (такой метод изучения истории искусства практикуется и ныне во многих художественных учебных заведениях). Класс же композиции был предназначен для развития самостоятельного творчества учащихся, которые предлагали собственные проекты художественных работ в различных видах декоративно-прикладного искусства.

Очень часто разработки учащихся находили практическое воплощение, их приобретали в качестве образцов ремесленники и различные художественные мастерские. Учебные работы не раз выставлялись на художественно-промышленных выставках в России и за рубежом и были отмечены премиями: почетной медалью Венской всемирной выставки 1873 года, золотым медалями на художественно-промышленных выставках в Москве (1882) и Екатеринбурге (1887) и др.

В обретении декоративным искусством в 1870-е годы полноправного художественного статуса (как в Школе, так и во мнении культурного сообщества России в целом) трудно переоценить роль Д.В. Григоровича и И.И. Горностаева. Первого – прежде всего как теоретика искусства и идеолога художественно-промышленного образования (в качестве секретаря ОПХ Григорович мог оказывать и оказывал реальное, практическое воздействие на художественный процесс и организацию работы Школы, хотя официально и не являлся ее руководителем). Второго – как педагога-практика, которому удалось поставить обучение «ремесленных художников» на солидную историко-художественную основу, показать прикладные направления изобразительного творчества в широком идейно-эстетическом контексте, во включенности в систему сти-

листических, пластических, образных исканий мировой художественной культуры.

Рамки настоящей статьи не позволяют подробно остановиться на анализе наследия Григоровича как критика и искусствоведа, на всей его деятельности на художественном поприще. Необходимо заметить, что теоретические взгляды Григоровича на искусство, его критические статьи, работа на посту секретаря ОПХ исследованы далеко не в полной мере. Причина тому, сколь ни парадоксально, в универсальной творческой одаренности этого выдающегося представителя русской культуры. Литературоведы, изучающие наследие Григоровича-писателя, активного участника литературного процесса 1840–50-х годов, обычно лишь фиксируют его последующий, почти двадцатилетний уход от собственно литературной деятельности. Даже в монографии В. Мещерякова¹⁵, к настоящему времени наиболее полно представляющей жизнь и творчество Григоровича, его работе на посту секретаря ОПХ и связям с изобразительным искусством посвящен лишь один, небольшой по объему, раздел.

Что же касается историков искусства, то их невнимание к личности и творческому наследию Григоровича легче всего было бы объяснить его известностью, прежде всего, как беллетриста, пользовавшегося в свое время значительной литературной славой, затмившей другие его творческие достижения и активность в иных сферах культуры. Однако это лишь одна сторона вопроса. Не менее существенны и те предубеждения и стереотипы, которые складываются в любом гуманитарном знании, а в особенности в области исторического изучения художественной культуры, образуя некие главенствующие клаузулы. Так, в соответствии с давно и основательно утвердившейся отечественной историко-художественной традицией, внимание исследователей русского искусства 1860–80-х годов преимущественно концентрируется на «бунте четырнадцати», на Артели художников и Товариществе передвижных выставок, противоборстве новых («демократических») тенденций искусства с консервативными («реакционными»), на преобразованиях в Академии художеств, на утверждении реализма, связи искусства с общественными движениями своего времени и т. д. Деятельность же ОПХ, возглавляемого в эти годы Григоровичем, не сопряжена очевидным образом с указанной проблематикой (по сути же связана с нею весьма тесно, но бесконфликтно), а работа Григоровича как художественного критика остается в тени более плодovitого и «громогласного», а главное, более тенденциозного В.В. Стасова.

Изучение истории искусства всегда сопряжено с проблемой полноты охвата художественной жизни, и понятно, что те или иные явления, те или иные деятели культуры и искусства на определенный период остаются в тени. Однако столь серьезные упущения, как в случае с Григоровичем, представляются совершенно недопустимыми. Даже если не

затрагивать художественный процесс в его полноте, то хотя бы в отношении истории русской художественной критики необходим серьезный пересмотр существующих представлений. Традиционно 1860–80-е годы принято считать «эпохой Стасова», что, не вполне справедливо, да и саму фигуру Стасова (который, кстати, с подчеркнутым почтением относился к Григоровичу и его деятельности) представляет в ложном свете.

Изучение наследия Григоровича как искусствоведа и художественного критика, его работы в качестве секретаря ОПХ, его многообразной включенности в события художественной жизни, дружеских и деловых связей с крупнейшими художниками, меценатами, коллекционерами – все это требует специального труда. Особого внимания заслуживает роль Григоровича в развитии художественной промышленности, прикладных видов искусства. В этом отношении история Рисовальной школы, работу которой он курировал, дает богатый материал для переосмысления многих явлений русской культуры, связанных с развитием декоративно-прикладного искусства.

С 1878 года Школа переезжает из помещений на Бирже в здание на Большой Морской, 38 (ныне дом Петербургского Союза художников), выделенное по царскому указу для ОПХ. Сооружение было специально перестроено с учетом нужд Рисовальной школы. Здесь разместились учебные классы, библиотека, музей, выставка. Ранее подобным комплексом помещений располагала лишь Академия художеств.

Расширение материально-технической базы Школы позволило выполнять значительно большее, чем прежде, количество заказов, поступавших от петербургских мастеровых и некоторых промышленных предприятий. Таких заказов «было уже так много, что едва доставало рук, чтобы окончить все к сроку»¹⁶. В 1879 году «главная доля заказов падала на рисунки по промышленной части для фабрикантов – их было исполнено 136, заказы же по другим отраслям распределялись таким образом: гравюр на дереве – 57, расписных гончарных предметов – 47, писанных эмалью портретов – 38, декоративных украшений (ширм, экранов, панно) – 31, резных из дерева вещей – 20, лепных изделий – 10, а всего – 339, на сумму 5 164 р. Из числа заказов, 172 – на сумму 3100 р. пришлось на мужское отделение, а 167 на сумму 2064 р. – на женское»¹⁷. Стоит отметить, что в выполнении заказов принимали участие не только ученики Школы, но и недавние ее выпускники. Это было для них существенной материальной поддержкой, но, что важнее, и своего рода последипломной практикой, которая позволяла усовершенствоваться в избранной специальности и служила началом дальнейшей профессиональной карьеры. Для учебного заведения это направление деятельности стало существенной статьёй пополнения бюджета; образовательный процесс оказывался сопряжен с реальными потребностями художественного ремесла и промышленности, давая возможность откликаться

на насущные запросы, связанные с явно выраженной тенденцией к эстетизации промышленной продукции и предметно-вещной среды.

В 1889 году Школа отмечала свое 50-летие. К юбилею была выпущена брошюра Н. Собко, в то время секретаря ОПХ, видного историографа русского искусства. Отмечая заслуги Рисовальной школы в подготовке художников традиционных академических специальностей, особое внимание автор уделил художественно-промышленному направлению работы Школы, подготовке мастеров декоративно-прикладного искусства: «Немного отыщется и крупных художественно-промышленных мастерских: серебряных изделий, бронзовых, деревянных, гончарных и проч., – где бы ни оказывалось учеников нашей Школы – в числе или рисовальщиков, или производителей, или, наконец, руководителей и управляющих. Достаточно назвать в этом случае такие крупные заведения, как серебряников – Овчинникова и Хлебникова, бронзовщиков – Шопена и Мельцера; наконец, Императорский фарфоровый завод и т. д. А сколько еще исполнено за последнее время руками учеников Школы всевозможных рисунков и предметов для императорских дворцов, художественных изданий, промышленных выставок...»¹⁸.

Школа являлась своего рода методическим центром декоративного искусства. С 1880 года департамент торговли и мануфактур министерства финансов установил ежегодный заказ в сумме 2250 рублей на выполнение рисунков-образцов (до 150 рисунков) для рассылки «в различные мануфактурные центры. В первом [1880] году рисунки эти предназначались преимущественно для парчового и гончарного дела. Всего же было исполнено в Школе по заказам 273 рисунка и, кроме того, образцов письма эмалью – 39, расписных и гончарных изделий – 35, резных из дерева предметов (рам и др. принадлежностей обмелбировки) – 15, причем в изготовлении всех этих работ участвовали 15 учеников и 21 ученица»¹⁹.

С 1885 года Школа начала выпускать для нужд промышленного производства литографированные «Сборники художественно-промышленных рисунков», в которые входили копии музейных предметов и оригинальные работы учащихся. Насколько нам известно, этот интереснейший материал не был предметом внимания искусствоведов, в то время как данные издания и предшествовавшие им рисунки-образцы представляют собою летопись стандартов декоративно-прикладного искусства и художественного ремесла на протяжении двух десятков лет. Рисунки демонстрируют достаточную творческую зрелость авторов, изрядное владение ремеслом и, вместе с тем, сохраняют обаяние юности художников. Особенно интересно по сборникам проследить эволюцию тех или иных черт модерна: поначалу в характерной орнаментальности, стремлении к подчеркнутой изысканности линии, прихотливом контуре, затем же – в общем строе пластической формы и специфической цветовой гамме, тяготеющей к палевым, серебристым, прозрачно-голубым тонам (скорее, гамме Борисова-Мусатова, нежели Врубеля).

Выпуск сборников был прекращен в 1898 году в связи с тем, что ОПХ готовило новый амбициозный проект – журнал «Искусство и художественная промышленность», в котором планировалось публиковать и работы учащихся Школы. Журнал просуществовал неполные три года, однако выпуск сборников ученических работ не возобновился в течение ряда лет.

Следует отметить, что в 90-е годы XIX века и в начале XX столетия работа Школы, в ее академическом направлении, не раз становилась предметом критики в художественной среде. Для этого имелись серьезные основания. Благополучная финансовая ситуация ОПХ позволяла осуществлять деятельность Школы, так сказать, экстенсивно, применяя прежние педагогические методы и приемы, в целом оправдавшие себя, но нуждавшиеся в развитии, чему уделялось явно недостаточное внимание. Изменившаяся к концу XIX века художественная ситуация определенно требовала соответствующей коррекции содержания учебного процесса. Однако изменения в деятельности Школы происходили с явным запозданием и касались в большей мере организационных вопросов, нежели учебно-методических. В художественно-промышленном отделении положение было намного благополучнее.

К середине 1890-х годов число учащихся Школы составляло, с учетом пригородных отделений, свыше тысячи человек. Успеху способствовало и то, что многие из ее учеников стали к этому времени известными художниками, заняли видное место в художественной промышленности, завели собственные художественно-ремесленные мастерские.

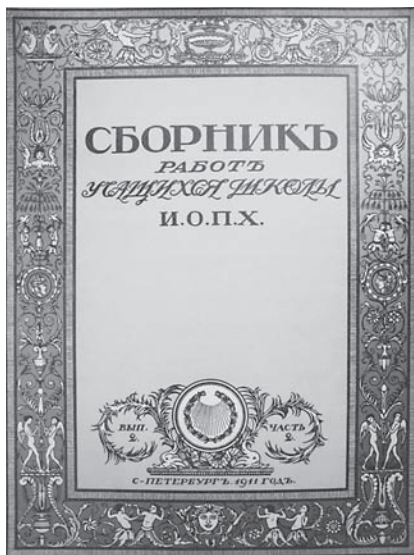
В отчете ОПХ за 1894 год содержатся чрезвычайно интересные данные, касающиеся выпускников Школы²⁰. В списке указаны наиболее известные художественные мастерские Петербурга, крупнейшие промышленные предприятия; спрос же на «искусство рисования в приложении оного к ремеслам», разумеется, не ограничивался столицей, да и профессиональные навыки выпускников Школы могли быть востребованы в самых разных сферах хозяйственной, культурной и общественной жизни.

Многие выпускники Школы поступали в Академию художеств или в иные художественные учебные заведения и в дальнейшем занимались станковым искусством и архитектурой. В их числе М. Опекушин, В. Верещагин, И. Репин, В. Васнецов, В. Суриков, М. Врубель, М. Месмахер, М. Добужинский, М. Шагал. Однако первоначальная концепция Рисовальной школы как прежде всего художественно-промышленного учебного заведения продолжала сохраняться.

К началу XX века Школа становится признанным центром подготовки мастеров декоративно-прикладного искусства. Традиционные направления подготовки постоянно обогащались, претерпевали трансформацию. Так, класс живописи по фарфору стал классом керамики и живописи по фарфору и фаянсу, класс ксилографии – классом гравирования на дереве и литографии, расширилась работа лепного

класса и т. д. Все это потребовало и организации соответствующих мастерских, в которых, как и ранее, выполнялись не только учебные работы, но и многочисленные поступающие в школу заказы на выполнение либо конкретных произведений, либо оригиналов и моделей для нужд художественной промышленности и художественных ремесел. В рамках работы мастерских велось и обучение художников-исполнителей. Одной из них была декоративно-малярная мастерская, где осуществлялась подготовка высококлассных маляров-альфрейщиков (об уровне подготовки можно судить по тому, что мастерской руководил такой серьезный живописец, как Н. Химона). Некоторые направления подготовки открывались на непродолжительное время, когда возникала такая потребность. Несколько лет в Школе работал класс письма по эмали (затем он слился с классом живописи на стекле), а также класс тиснения по коже. С закрытием специальных классов эти направления были не упразднены, а объединены с другими²¹.

Особо богат поисками и новациями период, когда Школу возглавлял Н.К. Рерих (1906–1917). В это время появляются новые классы и мастерские. Назовем лишь некоторые. Например, класс исполнения декораций, класс медальерного искусства, класс рисования с живых цветов и стилизации (для художников по текстилю), класс рисования с животных, мастерская рукоделия и ткацкая, мастерская чеканки. В 1909 году была открыта иконописная мастерская, в рамках работы которой подробно изучалось древнерусское искусство. Следует заметить, что в годы директорства Н. Рериха освоению истории искусства в целом, а русского в особенности уделялось огромное внимание. Ученики ездили на экскурсии по русским городам, копировали фрески, делали архитектурные обмеры и зарисовки памятников зодчества (эта работа проводилась совместно с Императорской археологической комиссией). С начала 1910-х годов Школа возобновила выпуск литографированных сборников ученических работ, издания готовились силами учащихся и печатались в собственной литографской мастерской. Особо обращает на себя



Ил. 5. Обложка книги «Сборник работ учащихся Школы ИОПХ». Санкт-Петербург. 1911. Выполнена по эскизу ученицы А. Вестфален (класс графики, преподаватель И.Я. Билибин)

внимание декоративное и дизайнерское начало в работах учащихся, поощавших классы А. Щусева, В. Шуко, И. Билибина. (Ил. 5.)

История Рисовальной школы в первые десятилетия XX века представляется особо значимой с точки зрения ее сопряженности с развитием отечественного искусства – и в отношении безусловных достижений, и тех неминуемых потерь, которыми сопровождается культурный процесс в периоды социальных потрясений и преобразований в сфере художественного творчества. Реализация обширных планов Рериха по развитию учебного заведения, превращения его в Народную академию искусств была приостановлена сначала Первой мировой войной, а затем событиями 1917 года. Работа Рисовальной школы прервалась, но уже с 1918 года деятельность была возобновлена – правда, Школа утратила свое первоначальное название и пережила многочисленные трансформации. В настоящее время наследником и продолжателем художественно-педагогических традиций Школы является Санкт-Петербургское художественное училище имени Н.К. Рериха.

Сегодня, обращаясь к истории этого учебного заведения, нельзя не признать огромную роль Санкт-Петербургской рисовальной школы для вольноприходящих (Рисовальной школы ИОПХ) в развитии отечественной художественной культуры и, особенно, в развитии декоративно-прикладного искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Брошюра Рейсига sporadически упоминается в работах по истории художественного образования, однако она не стала предметом серьезного искусствоведческого анализа.
- 2 Так, Д.В. Сарабьянов хотя и считает, что такой взгляд «дает пищу для размышлений», все же воздерживается от дальнейших рассуждений по этому поводу. См.: Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980. С. 34.
- 3 Пустарнаков В.Ф. Философия Просвещения в России и во Франции: опыт сравнительного анализа. М., 2001. С. 186. Поясним, что о становлении просвещения речь идет как о становлении в философском смысле, а «консервативный романтизм» – это философская школа, связанная с именами Штирнера и Шопенгауэра.
- 4 По их методу золочения и серебрения выполнялось много гальванопластических работ в XIX веке, в том числе такие масштабные, как золочение куполов Исаакиевского собора.
- 5 В 1845 г. преподававший в Рисовальной школе скульптор Д. Иенсен открыл собственную мастерскую по производству архитектурной лепнины; в мастерской работали многие выпускники Школы.

- 6 Рейссиг К.Х. Пять ордеров колонн по системе древних и новейших строителей. СПб., 1845.
- 7 Рейссиг К.Х. Чертежи для употребления в чертежных классах Рисовальной школы для вольноприходящих и Воскресных рисовальных школах с таблицами и пояснительными текстами. СПб., 1843.
- 8 Григорович Д.В. Рисовальная Школа и Художественно-промышленный музей в Петербурге. СПб., 1870. С. 11. Интересным представляется, что брошюра вышла двумя тиражами, отмеченными 1870 годом: в типографии А. Краевского и типографии А. Траншеля. Ссылки приведены по первому из указанных выпусков.
- 9 Там же. С. 17.
- 10 Там же. С. 3–4.
- 11 Там же. С. 6.
- 12 Отчет о действиях Комитета Общества поощрения художников за 1870 год. СПб., 1871. Отчеты ОПХ принадлежат перу самого Григоровича. Хотя это преимущественно подробные материалы о практической деятельности Общества, в них также содержатся собственные суждения Григоровича о фактах и явлениях художественной жизни, небезынтесные для историка искусства (в частности, характеристики творчества ряда художников, например И. Репина, Ф. Васильева и др.).
- 13 Художественно-промышленный музей. Описание предметам искусства, приобретенным Художественно-промышленным музеем, учрежденным Обществом поощрения художеств в 1871–1876 годах. СПб., 1872–1877.
- 14 ОР РНБ (Отдел рукописей Российской Национальной библиотеки). Ф. 708 (фонд Собко). Ед. хр. 25. Л.106.
- 15 Мещеряков В.П. Д.В. Григорович – писатель и искусствовед. Л., 1985.
- 16 ОР РНБ. Ф. 708 (фонд Собко). Ед. хр. 25. Л. 139.
- 17 Там же.
- 18 Собко Н.П. Краткий очерк Рисовальной Школы Императорского Общества поощрения художеств. 1839–1889. СПб., 1889. С. 2.
- 19 ОР РНБ. Ф. 708 (фонд Собко). Ед. хр. 25. Л. 144.
- 20 «По сведениям, собранным Директором школы, из окончивших в ней за последние годы учеников и учениц, около 80-ти лиц нашли приложение своих знаний в собственных и чужих мастерских (в качестве руководителей и старших мастеров), равно у разных архитекторов, и, наконец, при различных учебных заведениях, а именно, как рисовальщики – Никонов (державший экзамен на право производить постройки), А. Михайлов (раб. у архит. Набокова и гр. Сюзора), Н. Гаврилов (раб. у гр. Сюзора и Мельцера), И. Воротилов и Тамберг (у Мельцера), Бельчик (у Порше), Екимов и А. Леман (у серебр. Хлебникова, Грачева, Фаберже), Комаров (у Овчинникова), Глухов (у Болина), Васильков (у бронзовщ. Шопена и Штанге), Семенченко (у слес. Винклера), Пилонтовский (на Балт. судостроит. заводе), Геденсук (завед. чертежными мастерскими при Варшавской ж. д.), Ренн (в Экспед. заготовл. госуд. бумаг), Юрасов (в картограф. завед. Ильина), Роман (на Импер. Фарфор. заводе), Шишкин (в столяр-

ной мастерской своего отца), В. Степанов (служ. библиотекарем в Обществе), И. Васильев (реставратор); как граверы – А.И. Зубчанинов (им. собственную мастерскую), Верёвкин, Н. Никачев и Сухих (служ. в Экспед. заготовл. госуд. бумаг), Г. Грачев, Ек. Фурние, Кононов, Творожников, И. Павлов (раб. для разных изданий); как резчики – Игуменев, Ситников, Овчинников и Шутов (им. собственные мастерские), С. Кондратьев (раб. у Шутова, Долгополова, Кликса), В. Соколов (у Свирского), В. Александров (у Свирского, Мейера, Ловитона), А. Рачков (у Ловитона, Порше, Мельцера, Волковисского); как лепщики – Матвеев и А. Забелин (им. собственные мастерские, последний раб. от Садикова в Зимнем Дворце), Лантанс (раб. у Овчинникова), Тимус, Сергеев (у Овчинникова, Хлебникова, Фаберже), формовщик Шарунин (в Экспед. Заготовл. Госуд. Бум.); как декоративные живописцы – Александровы (раб. в Маринском театре и заним. подрядами по декоративно-малярному делу, другой – им. мастерскую вывесок), Моранд (раб. в Париже), Лейферт (раб. у отца, антрепренера балаганов), Быков (заним. подрядами), Капралов (пиш. вывески); как иконописцы – Алабышев (раб. в провинции), Распопин и Г. Степанов (им. собственные мастерские), Беляев (раб. у отца); как живописица по эмали – М.В. Елисеева (заним. частными заказами); как обойщик – Смирнов (раб. у отца), как худож. слесаря – С. Назаров (им. собственную мастерскую), И. Александров (раб. у отца); как преподаватели рисования – Смирнов и Языков (в начальной школе при училище бар. Штиглица), Филоненко, Вахтер, Зволянская, Ренненкампф (в Рисов. Школе Общества), Стеткевич, Варша, Григорова (в пригородных отделениях той же Школы), Штрам (в приюте Принца Ольденбургского), Ляликова-Борисова, Редковская, Повало-Швыйковская, Гердсфельд (в женских гимназиях: Маринской и Рождественской в Петербурге, Тверской и Рижской); как подготовленные к Акад. Художеств – Воротилов, Орехов, Порфилов, Райлян, Андреев (оконч. с 1-й зол. мед.), Барсукова (оконч. со 2-й зол. мед.) и к Инстит. гражд. инженеров – Афанасьев и др.» Отчет Императорского общества поощрения художеств за 1895 год. СПб., 1896. С. 11–12.

- 21 См.: Макаренко Н.Е. Школа Императорского Общества поощрения художеств. 1839–1914. Пг., 1914. С. 39 и сл.