Е.Е. ДОКУЧАЕВА
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «История искусств и гуманитарные науки» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: dokuchaevaee@yandex.ru

E.E. DOKUCHAEVA
Candidate of art, professor of the department of arts history and humanities of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: dokuchaevaee@yandex.ru

РИСУНОК И ПРОЕКТ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЕТАЛЛЕ МОСКВЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

DRAWING AND DESIGN IN THE ARTISTIC METAL MOSCOW THE SECOND HALF OF XIX — EARLY XX CENTURY

В статье на примере художественного металла второй половины XIX — начала XX в. рассматривается совершенствование процесса создания образцов для художественной промышленности на этапе разработки проектов и исполнения рисунков. Проблема раскрывается в различных аспектах: участия профессиональных художников в проектировании, роли периодических изданий, авторского права на созданные рисунки, проекты и модели и др.

In the article on the example of art metal is considered relevant for the second half of XIX — early XX centuries the question of creating professionally executed drawings and projects for the art industry of Russia. The problem is revealed in various aspects: the participation of professional artists in the design, the role of periodicals, copyright on the created drawings, projects and models.

Ключевые слова: художественная промышленность России XIX века, рисунок в декоративно-прикладном искусстве, проектирование изделий, Строгановское Императорское училище, авторское право в начале XX века.
Keywords: art industry of the XIX century, drawing in arts and crafts, product design, Stroganov Imperial school, copyright in the early XX century.

Интенсивное развитие промышленности во второй половине XIX века в России со всей очевидностью выявило разрыв между проектированием высокохудожественных произведений декоративно-прикладного искусства и их исполнением в материале. В свою очередь, это отобразило проблему подготовки профессиональных художников для художественной промышленности, которые не только бы умели, руководствуясь историческими знаниями, художественным вкусом и пониманием стилевых задач современности создать проект изделия, качественно его изобразить, но и понимали бы с использованием каких технологий можно это произведение выполнить в материале.

Долгое время в среде профессиональных художников и архитекторов бытовало пренебрежительное отношение к созданию образцов для художественной промышленности. Считалось, что этим должны заниматься те, у кого недостало таланта для служения высокому искусству. В этой связи интересным будет привести классификацию искусств, данную С.В.Любецким в «Справочной книге для архитекторов, художников, скульпторов живописцев, рещиков и всех интересующих искусств», изданной в 1875 году. К изящным искусствам в это время относили так называемые образовательные и тонические искусства: архитектура, живопись, скульптура и искусство садов составляли образовательные, а музыка — тоническое искусство. «Искусства называются изящными потому, что предмет их есть — производить в душе ощущение прекрасного; зрение и слух суть проводники его к душе...» [16, с. 1]. Изящные искусства называют еще свободными, так как, по мнению автора-составителя, «...они не подчинены влиянию внешней цели; искусства же, имеющие целью только материальную пользу, называют ремесленными» [16, с. 3]. Ремесленные искусства еще называют утилитарными, так как их цель — улучшать быт и нести пользу. Автор пишет, что ремесленные (утилитарные) вещи могут иметь изящную форму, но они не имеют внутреннего содержания, «проникающего в душу», то есть не могут выражать высоких идеалов. Такое мнение сохраняется на протяжении всей второй половины XIX века.

В периодической печати середины XIX века отмечалось, что прежде, когда в Академии Художеств было ремесленное отделение, туда переводили учащихся, которые не показали хороших способностей к рисованию «...но они довольно бойко владели карандашом, хотя недостаточно для художника, следовательно, зная основные начала рисования,

легко овладевали наукой черчения и делались ремесленниками-художниками...» [20, с. 49]. Следует отметить, что такое отношение архитекторов, живописцев, скульпторов к проектированию изделий утилитарных надолго утвердилось в художественной профессиональной среде. Так в 1915 году М.М.Антокольский в статье «Прикладное искусство и художественная промышленность» писал: «Наши художники от самых гениальных до просто талантливых и способных всё ещё смотрят на себя как на "жрецов", всякое соприкосновение с "суетной толпой" считают скверной, а вплетение искусства в интересы этой толпы — неразборчивым кощунством. Все, что в их деятельности выходит за пределы "чистого" искусства, считается несерьезным уклонением в недостойную художественную область. С высоких чердаков молодые упорно созерцают "божественный мрамор Аполлона" и с олимпийским пренебрежением отворачиваются от пресловутого "печного горшка". Где уж тут возиться с промышленностью...» [19, с. 12]. Однако справедливости ради следует отметить, что во втором десятилетии XX века культурно-историческая ситуация была иной, так как искусство и художественная промышленность прошли за последние полвека достаточно серьезный путь, главные этапы которого мы постараемся рассмотреть далее.

Уже с первых мануфактурных выставок стала ясна та важная роль, которую играли в производстве изделий декоративно-прикладного искусства профессиональные художники — архитекторы, скульпторы, рисовальщики. Однако имена их не всегда были известны широкой публике. Так в «Обозрении Санкт-Петербургской выставки русской мануфактурной промышленности 1861 года» об изделиях П.И.Сазикова М.Я.Киттары пишет: «Глядя на изящные изделия знаменитого нашего фабриканта, невольно рождается вопрос: кто же составлял рисунок, чья модель? — По всему видно, что это дело художников — и дело самое существенное, самое главное. Справедливо ли не означать их имени для знакомства с ними, для одобрения и поощрения талантов? А между тем ни одного имени, ни одной подписи нет; и это тем более несправедливо, что в законе представляется награда не только хозяевам, но и исполнителям» [6, с. 26].

Это замечание было учтено владельцами фабрик золотого и серебряного дела, и на мануфактурной выставке 1865 года уже появились имена некоторых профессиональных художников и скульпторов. Отмечалось, что П.И.Сазиков первым из владельцев ювелирных заведений

дал ювелирному мастерству новое художественное направление, привлекая к проектированию своих изделий художников — К.М.Быковского и И.П.Витали. Соединение профессионального художественного образования и доведенного до высокой степени совершенства мастерства дало свои результаты — фирма получила первую премию на Всемирной выставке в Лондоне в 1851 году. Наряду с Сазиковым, на выставке 1861 года была представлена фабрика С.И.Губкина, которая тесно сотрудничала с академиком И.Н.Борниковым.

Но один из сыновей Сазикова Павел Игнатьевич прекрасно рисовал и был отправлен своим отцом в 1838–39 гг. в поездку по странам Западной Европы, где должен был усовершенствовать свои способности и познакомиться с последними художественными и технологическими достижениями западноевропейских ювелиров. В поездке Павла Игнатьевича сопровождал академик М.Д.Быковский [7, с. 115]

Мануфактурная выставка, проходившая в Москве в 1865 году, стала важным этапом в понимании роли художников в проектной деятельности ведущих ювелирных фирм. П.А.Овчинников и Д.И.Орлов, впервые экспонировавшие на выставке свои изделия, также указали на большую долю труда в их успехе художников, с ними сотрудничавших. Это академик И.Н.Борников и художник Балашов, по их проектам были выполнены церковные вещи Д.И.Орлова. Скульпторы А.П.Жуковский и Н.А.Блистанов (1) [8, с. 407–408] выполнили модели для П.А.Овчинникова. Автор отмечает: «Примерное поощрение этих четырёх художников, как существенных двигателей отрасли, весьма важной и начинающей год от года выказывать большие успехи, тем более необходимо, что оно будет возбуждать к деятельности других лиц, готовящихся действовать на этом поприще» [8, с. 197].

Особая заслуга в этой области принадлежала уже упоминавшемуся академику И.Н.Борникову, который «более десяти лет посвятил изучению орнаментов в применении их к золотому и серебряному делу». Активно сотрудничая с фирмой Губкина, он заботился о повышении художественного уровня мастеров, возглавляя воскресные классы, учрежденные при фабрике. А.П.Жуковский в дальнейшем в течение 20 лет сотрудничал с фирмой П.А.Овчинникова, являясь ее главным скульптором, позже, по итогам выставки 1882 года он был награжден золотой медалью на Анненской ленте за постоянное стремление к улучшению производства «внесение новых форм и разнообразие мотивов» (2) [8, л. 229].

В отчете выставки отмечалось, что произведения П.А.Овчинникова и Д.И.Орлова «...тем именно обращают на себя внимание, что, представляя предметы церковной утвари, требующие по существу своему серьёзно обдуманного характера относительно формы, деталей, рисунка и самого исполнения, которое должно отвечать достоинству назначения предмета, — они вполне отвечают всем этим требованиям. Произведения гг. Овчинникова и Орлова, отмеченные печатью оригинальности, явно доказывают усилие к усовершенствованию стиля более благородного и вместе с тем национального, подходящего особенно к утвари православной церкви» [4, л. 196].

Подводя итоги выставки 1865 года, эксперты особое внимание уделяли проблеме подготовки художников-рисовальщиков: «Рисовальщик, от которого мы хотим создание рисунков, должен быть самостоятельным, развитым художником; он должен обладать тонким вкусом и развитой, облагороженной фантазией; одни карандаши и краски не смогут этого сделать; нужно, чтобы солидное и многостороннее общее образование подействовало на всю нервную систему человека...» [21, с. 119]. Понимая это, владельцы фабрик стараются не только привлекать к проектной деятельности профессиональных художников, но и воспитывать таких мастеров, которые могли бы реализовать эти проекты на практике, а также выявлять наиболее способных, которые могли бы сами составлять рисунки. Для этого при крупных фабриках организовывали школы, однако позволить содержать такие учебные заведения могли только крупные фабриканты, такие как П.А.Овчинников, А.М.Постников.

Как известно, эти задачи были определены еще в 1825 году С.Г.Строгановым, когда по его инициативе была организована Школа рисования применительно к искусствам и ремеслам. Но, по свидетельству автора статьи в художественном издании «Школа рисования» за 1859 год, «...в последние 20 лет входили ученики из Московской 2-й Рисовальной школы, учрежденной гр. С.Г. Строгановым, где обучают всем родам рисования, следовательно, для должности учителя, лучшего и желать нельзя; но как заведение оно основною целью имеет образовывать не учителей рисования, а рисовальщиков для фабрик...» (3) [21, с. 110]. Объединение в 1861 году двух рисовальных московских школ вселило надежду на то, что восстановленное училище будет решать и те задачи, которые стали причиной его организации в самом начале. Процесс подготовки художников для художественной промышленности

в Строгановском училище не был гладким, на протяжении всей второй половины XIX века приходилось решать различные вопросы организации учебного процесса, налаживать связи с существующими производствами, объединять теоретическую подготовку учащихся с практикой. Но результаты стали заметными уже в 70-е годы. На основании архивных источников нам удалось установить, что на фабрике Д.И.Орлова «составлением рисунков занимаются два художника из Строгановского училища Технического рисования и один из Академии художеств» [3, л. 5], к сожалению, имена этих художников в документе не указаны.

Тесные связи со Строгановским училищем были и у известной московской ювелирной фирмы И.Д.Чичелева. На Всероссийской мануфактурной выставке, проходившей в 1870 году в Санкт-Петербурге, особое внимание посетителей привлекали два головных украшения, представляющих венки, сплетенные из веток сирени и незабудок. Эти изделия были выполнены по рисункам учеников Строгановского училища Расторгуева, Козлова, Доброхотова [14, с. 227].

В 1870 году директор Строгановского училища В.И.Бутовский в брошюре «О применении эстетического образования к промышленности в Западной Европе и России в особенности» проводит глубокий анализ состояния художественно-промышленного образования на Западе, а также подводит своеобразный итог и намечает пути развития его в России. В частности, он затрагивает проблему воплощения проекта в материале: «...вещество нуждается не только в приспособлении к нашим потребностям; оно должно еще получать форму, а эта форма должна отвечать чувству изящного, которое присуще человеку наравне с чувством истинного и доброго. От множества изделий требуется не только прочности, удобства, дешевизны, но еще наружной красивой отделки» [1, с. 4].

Свидетельством того, что профессиональные художники начинают интересоваться декоративно-прикладным искусством, явились экспонаты Русского отдела Венской Всемирной выставки 1873 года. Здесь были представлены рисунки различной утвари Виктора Александровича Шретера, Льва Владимировича Даля, Андрея Львовича Гуна, Ивана Семёновича Богомолова. Михаил Алексеевич Макаров представил великолепный рисунок иконостаса [18, с. 168].

Одним из тех, кто начал разрабатывать основы русского стиля в орнаментации и декоративно-прикладном искусстве, был Лев Вла-

димирович Даль (1834–1878), к сожалению, рано ушедший из жизни. В процессе работы над проектами утвари для Храма Христа Спасителя в Москве — работы в этой области велись в 1870–1880-е годы. По его рисункам были выполнены кресты, дарохранительницы, кадила, блюда для просфор. Особо отмечалось серебряное золоченое с камнями и эмалями напрестольное Евангелие в византийском стиле, выполненное фабрикой П.А.Овчинникова. На среднике было изображено Распятие, на рукавах креста вычеканены евангельские сцены Благовещение, Крещение, Воскресение и Вознесение Христово. Само Распятие покрыто эмалью. В клеймах помещены, также эмалевые изображения 12 апостолов. Большое внимание Л.В.Даль уделял составлению орнаментов в национальном стиле.

Фабрика П.А.Овчинникова оказалась одной из наиболее жизнеспособных, являясь ведущей ювелирной фирмой Москвы на протяжении более чем пятидесяти лет. В течение всего этого времени Овчинниковы, привлекаясь к самым ответственным проектам, активно сотрудничали со многими художниками и архитекторами. Среди наиболее значимых, помимо уже упоминавшихся изделий для храма Христа Спасителя в Москве, следует назвать работы по оформлению интерьеров храма Христа Спасителя и часовни Спаса Нерукотворного в Борках на месте крушения поезда и спасения императорской семьи 17 октября 1888 года. Совместно с фабрикой И.П.Хлебникова Овчинников участвовал в оформлении храма иконы Черниговской Божией Матери в Гефсиманском скиту по проектам Н.В.Султанова. Литургическая утварь высочайшего художественного и технического уровня, по рисункам Р.И.Клейна была выполнена для храма-усыпальницы великого князя Сергея Александровича в Чудовом монастыре Московского Кремля. По рисунку В.М.Васнецова на фабрике П.А.Овчинникова из серебра был отлит и украшен эмалями великолепный иконостас для церкви св. Георгия в Гусь-Хрустальном при Мальцевских заводах.

Плодотворным было сотрудничество известных московских фабрик И.П.Хлебникова, П.А.Овчинникава, Н.В.Немирова-Колодкина с известным архитектором Н.В.Султановым. Султанов относился к тем зодчим, которые не считали зазорным проектировать произведения декоративно-прикладного искусства. Более того, он уделял этой сфере деятельности большое внимание. Опираясь в своем творчестве на глубокое научное исследование национального исторического наследия, Николай

Владимирович как истинный мастер историзма изучал и принципы формообразования и приемы декорирования произведений, а также технологии производства древности. По итогам своих исследований, он публиковал статьи в периодических изданиях, а в проектировании архитектуры, оформлении интерьеров, в проектах предметов, их наполняющих, он следовал методу археологического подобия, используя знания и исторические прототипы для создания стильных, современных произведений (4).





Рисунок 1. Каминский А.С. Рисунок большого подсвечника к образам для Вознесенского собора города Ельца. Из журнала «Художественный сборник работ русских архитекторов и инженеров», 1892–93 гг.

Рисунок 2. Проект, большого подсвечника к образам, созданный по рисунку А.С.Каминского. Из альбома фабрики А.М.Постникова

Высокий художественный уровень разнообразных золотых, серебряных и бронзовых изделий, выпускавшихся московскими фабриками в 1870–1880-х годах XIX века, поддерживался, благодаря сотрудничеству фирм с известными архитекторами. Одним из них был Александр Степанович Каминский (1829–1897), который создавал многочисленные проекты для художественной промышленности (5). Плодотворным была его работа с известными московскими фабриками А.М.Постникова и В.Т.Тихонова, исполнивших по его рисункам всю бронзовую утварь для Вознесенского собора города Ельца (ил. 1, 2).

Практически в это же время, то есть со второй половины 80-х годов, начинается оформление интерьера собора св. Владимира в Киеве, которое было закончено к 1896 году. Руководитель этими работами А.В.Прахов пригласил А.М.Постникова исполнить для собора всю бронзовую церковную утварь, а И.П.Хлебникова — серебряное облачение престола. Многочисленные бронзовые изделия были выполнены по проектам А.В.Прахова. В качестве примера можно привести рисунок

Прахова — больших паникадил, располагавшихся в восточных арках собора, и проект из коллекции А.М.Постникова, выполненный по его рисунку.

Среди архитекторов, уделявших большое внимание реставрационной и проектной деятельности в области церковного металла, необходимо назвать имя Д.И.Чичагова. В области реставрации древней архитектуры и произведений художественного металла, а также «за многолетнюю плодотворную деятельность на поприще искусства в приложении к промышленности, и в особенности в разработке "русского стиля"» по итогам выставки 1882 года был награжден орденом св. Станислава 2-й степени архитектор Д.И.Чичагов [15, с. 219].





Рисунок 3. Набоков Н.В. Проект люстры, 1874 г. Из альбома фабрики А.М.Постникова

Рисунок 4. Набоков Н.В. Проект кумгана из журнала «Эскизы архитектуры и художественной промышленности», 1875 г. СПб. Л. 21

Много внимания проектированию утилитарных изделий, преимущественно в русском стиле, уделял архитектор Николай Васильевич Набоков (ил. 3). В 1862 году он с Большой золотой медалью окончил Академию Художеств, получив звание классного художника 1-ой степени и право заграничной поездки. После пятилетнего пребывания за рубежом, Н.В.Набоков жил и работал в Петербурге. Сам он писал, что еще в Академии Художеств проявил интерес к декоративно-прикладному искусству и на протяжении всех последующих лет постоянно занимался проектированием различных произведений для художественной промышленности. Итогом этой деятельности явилось издание в 70–80-х годах XIX века альбомов под названием «Эскизы архитектуры и художественной промышленности». В них были опубликованы проекты бытовой и церковной утвари для отдельных отраслей художественной промышленности как самого Н.В.Набокова, так и проекты других известных архитекторов: В.А.Шретера, А.Л.Гуна, Штрома и др. (ил. 4). Это издание сыграло

важную роль в популяризации русского стиля в декоративно-прикладном искусстве, однако, следует отметить, что в рисунках, выполненных тщательно, с изображением разных проекций изделия и фрагментами декора, не передавались особенности материала и понимание техники декорирования. Было видно, что эти проекты делали профессиональные архитекторы. Предполагалось, что исполнители самостоятельно должны были применить те технологии, которые адекватно отображали форму и декор произведения.

Таким образом, в 70–80-е годы XIX века ситуация с созданием проектов и рисунков для художественной промышленности меняется, этому процессу стали больше уделять внимания профессиональные художники и архитекторы, но в то же время наметилась и еще одна важная проблема: воплощение проекта в материале. Ранее, как уже указывалось, главной задачей было овладение рисунком, в основном, художниками и мастерами, работающими при фабриках, которые были хорошо знакомы с технологией, но в начале XX века происходит все больший отрыв нарисованного проекта от процесса его перевода в материал. Именно поэтому, в связи с новыми формообразующими принципами модерна и стремлением к художественной стилевой целостности, понимание выразительных возможностей материала и технико-технологических особенностей изготовления изделия уже на стадии его проектирования выходит на одно из первых мест. В создании проектов для художественной промышленности проблема заключалась в том, что архитекторы, скульпторы, живописцы, будучи профессионально хорошо подготовленными и умеющими в рисунке передать во всех деталях свой замысел, тем не менее, не были знакомы с технологическими процессами изготовления и декорирования изделий. По этому поводу в журнале «Искусство строительное и декоративное» говорилось: «Можно дать рисунок, как основную тему, а при выполнении самые мастера сначала удивятся, потом возопиют, наконец, укажут благородный, нередко высокохудожественный выход из положения. И, вообще, не всегда можно определить, где кончается творчество художника и начинается искусство незаметного, но составляющего чуть ли не душу производства, мастера» [5, с. 20].

А в самом производстве слишком узкая специализация мастеров в изготовлении художественных предметов уже рассматривается как отрицательная. Даже при тщательной отделке в таком изделии чувствуется какая-то сухость, отсутствие органического единства и душевной

или духовной наполненности. Об этом писал в своей уже упоминавшейся ранее статье «Прикладное искусство и художественная промышленность» М.М.Антокольский. Он видел причину однообразия художественных форм в механизации самого творческого процесса, когда владельцы фабрик теперь превращаются во владельцев Торговых домов, которые раздают заказы мастерам, работающим на дому, если ему «…надо сделать такую-то вещь, в таком-то стиле, он обращается к специалистам: сперва к рисовальщику, затем к орнаменталисту и так далее. Но чем более предмет дробится на специальности, тем более проходит он через руки различных мастеров, тем менее в нём цельности, самостоятельного творчества. Истинное творчество должно вытекать непосредственно от одного и того же художника, всецело, как живой организм» [10, с. 4]. Собственно здесь автор ставит еще одну проблему, которая станет одной из важных в декоративном искусстве модерна — проблему единичного, уникального и массового. Однако в любом случае, создание проекта должно опираться на понимание технико-технологических процессов в изготовлении изделия.

Следует также отметить, что практика организации частных школ при крупных мастерских и фабриках в золотосеребряном и ювелирном деле к концу XIX века практически исчерпала себя повсеместно. Но это происходило не потому, что развитие художественной промышленности не совпадало с личными выгодами предпринимателей, а потому, что задача эта просто была не под силу частной инициативе. Залогом быстрого и прогрессивного развития этой области стали государственные меры — как в художественном образовании потребителей, так и по привлечению общественных и частных средств для улучшения состояния художественной промышленности. Строгановское Императорское училище в Москве в начале XX века начинает совершенствовать методику подготовки профессионалов для художественной промышленности, и, как показала практика, это должны были быть как мастера, владеющие всеми приемами обработки материалов с хорошей подготовкой художников-рисовальщиков, так и художники-проектировщики со знанием всех этапов технико-технологических процессов.

В начале XX века в Строгановском училище была введена двухмесячная практика, которую учащиеся проходили на московских заводах, фабриках и в мастерских. Например, в 1900 году летнюю практику (с 15 июня по 15 августа) на фирме Фаберже проходили Сергей Вашков

и Павел Смирнов; на фабрике О.Ф.Курлюкова — Николай Ивлев; на фабрике серебряных изделий П.П.Милюкова — Михаил Степанов. Владельцы предприятий дали положительную характеристику всем практикантам. В начале XX века многие московские фабрики активно сотрудничали со Строгановским Императорским училищем. Дмитрий Лукич Смирнов — владелец фабрики золотого и серебряного дела, специализировавшийся на производстве церковной утвари, также обращался к художникам Строгановского училища. Например, на первой Всероссийской выставке монастырских работ и церковной утвари он представил оклады икон: св. Георгия Победоносца, Казанской Божией Матери с эмалевой ризой и венцом и св. Троицы. Два образа были исполнены по проектам выпускников Строгановского училища [2, с. 7–8].



Рисунок 5. Проект напрестольного креста ученицы Строгановского Императорского училища

В Строгановском училище периодически устраивались выставки ученических работ, с 1896–97 учебного года выставка стала постоянной. Это было сделано, чтобы фабриканты могли в любой момент ознакомиться с лучшими рисунками учащихся по всем отраслям художественной промышленности (ил. 5). Для этого был учрежден Совет, который занимался управлением делами выставки. В него, помимо директора, входили пять избираемых Советом училища фабрикантов, а в качестве экспертов могли приглашаться другие лица, сведущие в области художественной промышленности. Рисунки можно было приобрести, а можно было тут же заказать по ним изделие в материале. Для этого учащимся выдавались определенные суммы. Совет выставки устраивал также вечера, концерты, лекции для сбора средств на содержание выставки. Предполагалось организовывать выездные выставки рисунков учащихся Строгановского училища в крупных кустарных центрах России [15, с. 159].

Однако без хорошо оснащенной собственной производственной базы Строгановское училище не могло развиваться дальше: «Для того чтобы в промышленности возможно скорее были восприняты новые формы, вводимые художником-рисовальщиком или художником-масте-

ром, необходимы мастера-рабочие, которые их понимали бы. Техническое образование, даваемое в художественно-ремесленных мастерских, совместно с учениками училища… художественное образование, получаемое ими по той же, только изменённой программе, вполне достигает такой цели» [13, л. 1–8]. Таким образом, была окончательно оформлена идея подготовки художников-рисовальщиков, художников по прикладному искусству и мастеров исполнителей по различным специальностям прикладного искусства. Например, в архивном документе, обосновывающем организацию ювелирной мастерской, говорилось о том, что: «… ювелирное дело настоятельно необходимо и согласуется с серебряно-чеканным и эмалевым отделениям, что учащиеся, работающие в последних мастерских, в изучение будущей специальности в области художественной промышленности, должны быть ознакомлены хотя бы с первейшими техническими приёмами по ювелирному делу…» [11, л. 2].

В процессе обучения учащиеся должны были знакомиться и с различными сопутствующими специальностями, которые могли им пригодиться в дальнейшей профессиональной деятельности. Методика обучения была направлена на подготовку художников-универсалов в выбранной художественно-промышленной области (6) [22, с. 37–43].

Понимая всю важность соединения теоретической и практической подготовки художников для художественной промышленности, особенно в развитии национального стиля, руководивший в начале XX века Строгановским Императорским училищем Николай Васильевич Глоба писал: «…Строгановское училище считает необходимым особенно озаботиться о том, чтобы поощрять…непосредственное применение труда и знаний наших художников-специалистов в промышленности. Это поощрение <…> может и должно указать фабрикантам, заводчикам и промышленникам на тот путь, на котором русская художественная промышленность может конкурировать смело с иностранной; это поддержка и развитие русского национального элемента в прикладном искусстве; если русскому производству в этой области суждено перешагнуть через границы нашей родины, то это возможно при совершенно оригинальных и исключительных даже формах производства нашей художественной промышленности; слава Богу, у нас есть для этого неоценимый материал, созданный вековым творчеством русского народа — наш стиль, бережно развиваемый и поощряемый в наших художественных школах» [12, л. 5].

С пониманием ценности профессионально составленного рисунка или модели, появлялась настоятельная потребность в регулировании взаимоотношений между художниками и фабрикантами. Необходим был закон об авторском праве, который появился в российском законодательстве в 1896 году. В статье 199 говорилось о том, что автор рисунка или модели, предназначенных для воспроизведения в заводских, фабричных или ремесленных заведениях, может обеспечить себе право исключительного пользования на определенный срок. Если этот рисунок или модель какое-либо лицо приобрело законным путем, то оно теперь является владельцем и может иметь исключительное право на его использование.

Для обеспечения права владения рисунком или моделью автор или покупатель должны были до поступления его в продажу обратиться с прошением в Департамент Торговли и Мануфактур, а в Москве — в Московский отдел Совета Торговли и Мануфактур с приложением «... подлинного рисунка или модели, или, смотря по удобству, чертежа или образца оных в двух экземплярах. При сем заявляющий должен объявить, сам ли он изобретатель или владелец изобретения другого» [17, с. 216]. Прошение заносится в книгу, где указывается имя, фамилия и место жительства владельца и место нахождения фабрики, год, месяц и число предъявляемых образцов, срок, в течение которого предоставляется владельцу право исключительного пользования рисунком или моделью. Один экземпляр оставлялся в Департаменте, а другой с казенной печатью и свидетельством выдавался просителю. Если рисунок или модель уже были использованы, и изделие было выполнено в материале, то заявление просителя не рассматривалось. Не рассматривались также подделки или копии с иностранных изделий. Хранение рисунков, моделей, чертежей и образцов было сосредоточено в Москве при Московском Отделении Совета Торговли и Мануфактур. Они могут предоставляться для осмотра желающим, но только по истечении одного года со дня заявки. Срок хранения держится в тайне, с согласия предъявителя он может быть продолжен, но не свыше трех лет. На всех изделиях, исполненных по данному рисунку или модели, должна быть особая пломба, на которой помещали знак, утвержденный Министерством Финансов, на пломбе указывалось время, на которое владельцу было предоставлено право исключительного пользования рисунком или моделью. О передаче исключительного права другому лицу необходимо было сообщать в

Департамент Торговли и Мануфактур, где заявка была оформлена. Срок исключительного права на владение рисунком или моделью может продолжаться по желанию от 1 года до 10 лет.

В начале XX века были предприняты попытки организации некой посреднической структуры между художниками и промышленниками. Правление Русского Художественно-Промышленного общества взяло на себя функции по продаже оригинальных рисунков, проектов, чертежей, моделей для всех видов художественной промышленности. Свои проекты могли присылать не только профессиональные художники и архитекторы, но и все желающие. Каждый проект, предназначенный для продажи, должен сопровождаться полной информацией об авторе и ценой. Все проекты рассматривало специальное жюри, допущенные к продаже, распределялись по отраслям промышленности и оформлялись в виде альбомов. Общество брало на себя обязательство извещать промышленников о новых поступлениях и всячески содействовать внедрению проектов в производство. С указанной цены после продажи с членов общества отчислялось 10%, с посторонних лиц — 15% [22, с. 11].

Таким образом, с середины 60-х годов XIX века Россия активно включается в общеевропейское движение за обновление художественной промышленности. В периодической печати начинают активно обсуждаться вопросы совершенствования художественно-промышленного образования и подготовка высокопрофессиональных художников-мастеров, организации музеев декоративно-прикладного искусства, выставок и лекториев по истории искусства, создание обществ художественной промышленности, обеспечивающих посредничество между промышленниками и художниками. На этом этапе одной из главных оставалась задача по подготовке мастеров и художников-рисовальщиков для художественной промышленности. Хорошо, грамотно составленный рисунок с пониманием стилевых особенностей проектируемого в рамках историзма изделия являлся характерным для данного периода. В 1870–1880-е годы такие проекты создавали, в основном, профессиональные архитекторы. Следует отметить, что это были не только уникальные произведения декоративно-прикладного искусства, которые они выполняли в комплексе с архитектурой, особенно культовой, но и типовые, публикуемые в специально издаваемых альбомах.

Со стилем модерн перед проектированием и выполнением произведений декоративно-прикладного искусства встали новые зада-

чи. Синтез искусств в модерне, основанный на принципе проектирования «изнутри — наружу», предполагал и иное отношение к материалу и технико-технологическим особенностям изделия. Это мы видим в проектах известных архитекторов модерна — Ф.Шехтеля, Л.Кекушева, которые преподавали в Строгановском Императорском училище. Уже на начальном этапе создания проекта автор должен был понимать, какие материалы и техники будут наиболее адекватно выражать его художественный замысел, поэтому в конце XIX — начале XX века необходимым условием в образовании художников для художественной промышленности станет объединение теоретической и практической подготовки профессионалов для художественной промышленности России. И, как писал директор Строгановского Императорского училища Н.В.Глоба, «как ни важно положение художественного замысла в прикладном искусстве, одного его далеко недостаточно. Необходимо проведение этого замысла в жизнь, необходимо воплощение его в конкретные формы, иначе отличнейшие рисунки, остающиеся в папках магазинных контор, никакой пользы принести не могут, ни на йоту не улучшат положение художественной промышленности» [12, л. 14 об.].

Примечания:

1. Блистанов Николай Александрович в конце 50-х — начале 60-х годов XIX века учился в МУЖВЗ у Н.А.Рамазанова. В 1861 году за скульптуру «Пастушок» получил от Академии Художеств большую серебряную медаль. В 1864 году — звание классного художника 3-й степени (Библиографический словарь «Художники народов СССР». Т. 1. М., 1970).

2. За выставку 1865 года А.П.Жуковский был награжден серебряной медалью на Станиславской ленте для ношения на груди; серебряной медалью за усердие, также на Станиславской ленте, для ношения на шее, и золотой медалью на Станиславской ленте для ношения на шее за мануфактурную выставку в Антверпене 1870 года (РГИА. Ф. 40. Оп. 1. Д. 35).

3. Подробнее о подготовке художников для художественной промышленности в Строгановском училище, см.: Зубец В.М. Этапы развития художественно-промышленного образования // Искусство и образование. 2009. № 3. С. 125–137; Докучаева Е.Е., Исаев П.Н. К вопросу о художественно-промышленном образовании в России. Организация обучения в золотом и серебряном деле Москвы второй половины XIX — начала XX вв. // Строгановские чтения. Материалы межвузовской конференции. М., 2009; Докучаева Е.Е. Организация

практического обучения и создание учебных мастерских в Строгановском императорском художественно-промышленном училище // Учителя и ученики: материалы международной научной конференции к 190-летию МГХПА им. С.Г. Строганова. М., 2016.

4. Творчество Н.В.Султанова достаточно хорошо исследовано. Это фундаментальная монография Савельева Ю.Р. («Николай Владимирович Султанов». СПб., 2009); его же статьи, посвященные различным сторонам деятельности этого архитектора. Например, касающиеся его работы в области ювелирного искусства: Н.В.Султанов как мастер русского стиля в ювелирном искусстве // Ювелирное искусство и материальная культура. Вып. 8. Изд. Государственного Эрмитажа. СПб., 2001. С. 109–116. Об этом же писали: Коварская С.Я. И.П.Хлебников в Кремле, или Торжество русского стиля // Мир музея. 1999. № 5. С. 19–27; Малинина Т.А. О некоторых произведениях декоративно-прикладного искусства, исполненных по проектам архитектора Н.В.Султанова // В тени «больших стилей». Материалы VIII Царскосельской научной конференции. СПб., 2002. С. 244–250.

5. Несколько альбомов А.С.Каминского с проектами оформления интерьеров, а также архитектурного металла, разнообразной утвари, тканей, хранятся в Государственном историческом музее.

6. Подробнее об организации учебных мастерских в Строгановском Императорском училище см.: Докучаева Е.Е. Организация практического обучения и создание учебных мастерских в Строгановском Императорском художественно-промышленном училище // Учителя и ученики. Материалы международной научной конференции к 190-летию МГХПА им. С.Г.Строганова. М., 2016.

Библиография:

1. *Бутовский В.И.* О приложении эстетического образования к промышленности в Европе и России в особенности. СПб., 1870.

2. Вестник первой Всероссийской выставки монастырских работ и церковной утвари. СПб., 1904. № 11.

3. ГИА Москвы. Ф. 16. Оп. 24. Д. 2019.

4. Журнал мануфактур и торговли. 1865. Т. V. № 8.

5. Искусство строительное и декоративное. СПб., 1903.

6. *Киттары М.Я.* Обозрение Санкт Петербургской выставки русской мануфактурной промышленности 1861 года. СПб., 1861.

7. *Лукьянов Е.А.* «Русский Бенвенуто Челлини». Павел Игнатьевич Сазиков и его роль в истории отечественного золотого и серебряного дела // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2010. № 4.

8. О выставке мануфактурных произведений в Москве в 1865 году. СПб., 1867.

9. Отчёт о Всероссийской мануфактурной выставке 1870 года в Санкт-Петербурге. СПб., 1871.

10. Профессор М.М.Антокольский о художественной промышленности // Художественно-промышленный журнал. 1898. № 1.

11. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 2. Д. 112.

12. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 2. Д. 188.

13. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 2. Д. 42.

14. РГАЛИ. ф. 677. Оп. 2. Д. 53.

15. Ремесленная газета. 1897. № 20.

16. Справочная книга для архитекторов, художников, скульпторов, живописцев, рещиков и всех интересующих искусств / С.М.Любецкий. Вып. 1 (А – Ж). М., 1875.

17. Справочная книга для фабрикантов, заводчиков и владельцев промышленных заведений. Составлено В.П.Алексеевым. М., 1896.

18. Указатель русского отдела Венской Всемирной выставки 1873 года. СПб., 1873.

19. Художественная промышленность. Журнал прикладного искусства. Вып. 1. М., 1915.

20. Школа рисования. 1859. № 8.

21. Школа рисования. 1859. № 18.

22. Ювелир. 1913. № 1.