

The background is a complex, abstract cubist painting. It features a dense arrangement of geometric shapes, primarily triangles and rectangles, in various shades of brown, olive green, and ochre. A central, circular, bowl-like form is rendered in warm orange and yellow tones, contrasting with the darker, more muted colors of the surrounding composition. The overall effect is one of dynamic tension and fragmented perspective.

бои на фронте искусства

евгений
алексеев

екатеринбургские свободные
художественные мастерские. 1919–1923

Евгений Алексеев
Бои на фронте искусства.
Екатеринбургские
свободные художественные
мастерские. 1919–1923

*http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=72072184
Бои на фронте искусства. Екатеринбургские свободные
художественные мастерские. 1919–1923:
ISBN 9785605171799*

Аннотация

В 1919–1920 годах в небольшом пространстве Екатеринбургской художественно-промышленной школы, стремительно преобразованной в Свободные государственные художественные мастерские, столкнулись мастера с различными творческими позициями и установками. С одной стороны: уже получивший европейское признание скульптор Степан Эрзя, тонкий живописец Леонард Туржанский, преподаватель «старой школы» Александр Парамонов, с другой – «ниспровергатели»: Анна Боева, Петр Соколов, Александр Лабас.

Далеким от проблем «революционных преобразований в искусстве» горожане негодовали по поводу памятника «Освобожденный труд» (мраморная статуя обнаженного

мужчины) работы Эрзы и не принимали полотна кубистов, футуристов и супрематистов.

Так, в экстремальных условиях Гражданской войны, разрухи и голода, в консервативной провинциальной среде, при отсутствии заинтересованных зрителей и поддержки местных властей в кратчайшие сроки создавался центр художественного авангарда на Урале. И пусть период мощного напора сторонников «футуристической революции» был кратким, последствия противостояния еще долго ощущались в художественной жизни города.

Содержание

Приказ по армии искусства. Вместо предисловия	7
Глава 1. Екатеринбургская художественно-промышленная школа – цитадель декоративно-прикладного искусства Урала. 1902–1917	19
Конец ознакомительного фрагмента.	58

Евгений Алексеев
Бои на фронте искусства.
Екатеринбургские
свободные художественные
мастерские. 1919–1923



GARAGE

Мы старались найти всех правообладателей и получить разрешение на использование их материалов. Мы будем благодарны тем, кто сообщит нам о необходимости внести исправления в последующие издания этой книги.

На обложке: Петр Соколов. Беспредметная композиция.

1920. Екатеринбургский музей изобразительных искусств

Все права защищены.

© Музей современного искусства «Гараж», 2025

© Евгений Алексеев, текст, 2025

* * *

Приказ по армии искусства.

Вместо предисловия

*Прочь с дороги, палачи искусства! Подагрики,
вам место на кладбище. Прочь все те, кто
загонял искусство в подвалы. Дорогу новым силам!
Мы, новаторы, призваны жизнью в настоящий
момент отворить темницы и выпустить
заключенных.*

*Ал. Ган, А. Моргунов, К. Малевич. Задачи искусства
и роль душителее искусства. 1918¹*

Утверждают, что с легкой руки Александра Бенуа, использовавшего в полемическом задоре слово «авангард», термин, ранее связанный с военным ремеслом, вошел в отечественную художественную жизнь². Если это так, то невозможно не удивиться, насколько точно знаменитый деятель Серебряного века обозначил зарождающееся явление, мастера которого ошеломили обывателей лозунгом: «Прошлое тесно.

¹ Ган Ал., Моргунов А., Малевич К. Задачи искусства и роль душителее искусства // Анархия. 1918. № 25. 23 марта.

² Создателем термина был знаменитый художник и критик Александр Бенуа. Весной 1910 г. в рецензии на выставку Союза русских художников он разделил всех участвовавших в ней живописцев на авангард, центр и арьергард. См.: Вакар И. Первое объединение раннего авангарда // Третьяковская галерея. 2005. Специальный выпуск. БУБНОВЫЙ ВАЛЕТ. С. 16.

Академия и Пушкин непонятнее гиероглифов»³. Предназначение передового отряда (*фр. avant-garde*) для разведки боем, его готовность вызвать удар на себя, а при первой же возможности стремительным натиском опрокинуть превосходящие силы противника как нельзя лучше соотносится с сущностью русского художественного авангарда. И пусть изначально грозные заявления поклонников Сезанна и лубочных картинок не воспринимались всерьез – критики уверяли, что они лишь «чудят и дурачатся»⁴, – в словесных баталиях на скандальных выставках и гастрольных диспутах оттачивались различные стратегии и тактические приемы, приходило понимание, насколько важно продемонстрировать зрителям, вместе с «образцами нового искусства», умение держать удар и стремительно парировать выпады недоброжелателей, приводя их ряды в смятение и расстройство: «Стоять на глыбе слова „мы“ среди моря свиста и негодования!»⁵

Сплоченность единомышленников вселяла веру в победу, но в то же время любой новатор оберегал свою независимость и самодостаточность. Вместо единого фронта против «здорового смысла» и «хорошего вкуса» сражения вели разнородные группировки, вооруженные оригинальными

³ Пощечина общественному вкусу. Сборник. М.: Изд-во Г. Л. Кузьмина, 1912.

⁴ Высказывание А. Н. Бенуа о художниках «Бубнового валета». См.: Бенуа А. Н. Художественные письма. Трудно ли? // Речь. 1913. 12 апреля.

⁵ Пощечина общественному вкусу...

ми теоретическими концепциями, и каждая претендовала на роль ведущей силы в борьбе за преобразование мира. Неопримитивизм, лучизм, абстрактный экспрессионизм, футуризм, супрематизм предлагали свои арсеналы художественных средств, но, как отмечал искусствовед Валерий Турчин: «Авангард претендовал всегда на „универсальную переделку сознания людей“; будучи парадоксальным, он не производит готовых формул и не дает определенных знаний, его задача в ином: спровоцировать поиск, создать новый опыт, подготовить их к самым невероятным стрессовым ситуациям и мировым катаклизмам»⁶.

С начала XX столетия Россия испытывала серьезные потрясения как на внешнеполитической арене, так и во внутренних делах: неудачная русско-японская война, первая русская революция 1905 г., затяжная мировая война и падение монархии в феврале 1917-го. Мастера авангарда не были сторонними наблюдателями: свой неугомонный нрав и бойцовский характер они проявляли как в общественной жизни, так и на фронтах Первой мировой. Военный опыт обрели Михаил Ларионов, Владимир и Николай Бурлюки, Кирилл Зданевич, Михаил Ле-Дантю, Василий Рождественский, Николай Суетин, Павел Филонов, Василий Чекрыгин. Будущий основатель унизма Владислав Стржеминский прославился как герой «Атаки мертвецов». Действительный статский советник Николай Кульбин служил врачом в Главном штабе

⁶ Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 3.

Русской императорской армии. Далеко не все из них разделяли позицию основоположника итальянского футуризма Маринетти, заявившего: «Мы будем восхвалять войну – единственную гигиену мира...»⁷ (1909), но европейская война действительно сделала художников левых направлений внутренне устойчивыми к «невероятным стрессовым ситуациям и мировым катаклизмам»⁸.

События октября 1917 г. предоставили им возможность включиться в процесс «универсальной переделки сознания людей». Революционная эпоха требовала от творцов в первую очередь неистовой энергии и веры в свои силы. Недаром Луначарский, вспоминая о стремительных преобразованиях в сфере культуры, замечал: «Даже относительно левые художники в то время оробели бы перед необходимостью борьбы с чуть ли не вековыми устоями художественной жизни. Тут нужно было много пыла, много веры и, пожалуй, юношеского задора»⁹.

Руководитель Народного комиссариата просвещения РСФСР (Наркомпрос) в начале своей деятельности ратовал за «отделение искусства от государства», провозглашая: «Искусство <...> должно быть свободно от всякой регламен-

⁷ Манифесты итальянского футуризма. Собрание манифестов / Перевод В. Шершеневича. М.: Типография Русского Товарищества, 1914. С. 7.

⁸ Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 3.

⁹ Луначарский А. В. Об отделе изобразительных искусств // Об искусстве: в 2 т. / Сост. и прим. И. А. Сац, А. Ф. Ермаков. М.: Искусство, 1982. Т. 2. С. 80.

тации. Свободное развитие искусства, развитие всех творческих сил в этой области найдет в Советской России самую благоприятную почву»¹⁰. Но прошло совсем немного времени, и в программе, принятой VIII съездом РКП(б) (проходил 18–23 марта 1919 г.), было объявлено: «Нет таких форм науки и искусства, которые не были бы связаны с великими идеями коммунизма и бесконечно разнообразной работой по созиданию коммунистического хозяйства»¹¹.

Давид Штеренберг, возглавивший Отдел ИЗО Наркомпроса, активно привлекал к работе художников левых направлений. Футуристы и супрематисты без ложной скромности полагали, что только они могут дать победившему пролетариату новые художественные формы и образы: «Футуризм является революционным искусством, ломающим все старые устои и в этом смысле сближающим его с пролетариатом»¹², а кроме того, «искусство идет несколько впереди жизни, и революция в искусстве против буржуазных вкусов совершилась несколько раньше революции политической...»¹³.

Вчерашние бунтари и экспериментаторы обрели статус комиссаров по делам искусства и начали решительно подав-

¹⁰ Крусанов А. В. Русский авангард: 1917–1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т. 2. Футуристическая революция (1917–1921). М., 2003. Кн. 1. С. 40.

¹¹ КПСС в резолюциях. М., 1954. Ч. 1. С. 451.

¹² Альтман Н. И. Футуризм и пролетарское искусство // Искусство коммуны. 1918. 1 декабря.

¹³ Клюн И. В. Мой путь в искусстве. Воспоминания. Статьи. Дневники / Сост., вступ. и прим. А. Д. Сарабьянов. М.: Русский авангард, 1999. С. 424.

лять идейных противников: академических мастеров, сторонников Товарищества передвижных художественных выставок или Мира искусства. Так, одновременно с диктатурой пролетариата возникла диктатура художников левых направлений. Художественный критик Яков Тугендхольд не видел в этом ничего ужасного: «Самый факт создания самостоятельного Отдела изобразительных искусств как органа государственного, наделенного всей полнотой власти, явился актом революционного значения... <...> Но все крики о диктаторстве, исходившие из либерально-интеллигентского лагеря, были преувеличены. Коллегия в одинаковой мере апеллировала как к правым, так и к левым художникам, и не ее вина, если правые откликались слабо (так было в моменты революционных празднеств). <...> Диктатура левых возникла естественно-органическим путем. Это была та молодежь, которая была более всего обездолена при старом режиме и проявила себя более всего активной и творческой при режиме революции»¹⁴.

Молодежи явно импонировала тактика разведки боем: «На улицы, футуристы, // барабанщики и поэты!» – звучало в «Приказе по армии искусства» Владимира Маяковского. Военная лексика казалась актуальной, убедительной, точно отражающей задачи революционного творческого процесса. Так, на I Всероссийской конференции учащихся и учащихся Государственных художественных и художественно-про-

¹⁴ Тугендхольд Я. А. Искусство Октябрьской эпохи. Л., 1930. С. 18–19.

мышленных мастерских Отдела ИЗО Наркомпроса (8 июня 1920 г.) Эль Лисицкий выступил «от имени Уновиса, утвердителя нового течения, от авангарда творческой Красной Армии» и призвал готовить грядущий триумф таких «творческих армий»¹⁵.

В манифестах, статьях и педагогических программах регулярно появлялись слова «война», «армия», «сражение», «мобилизация», «фронт», «наступление», «контрудар», «атака». Показателен текст Казимира Малевича: «Новая война материалам объявлена. Они будут побеждены системой производства, и их ждет в нем преобразование. И в новой войне должны стать вожди новых искусств... <...> Армии трудовых сил взроют материалы не для старых форм, а для новых. Основываясь на этом действительном соответствии, пришли к творящему и утверждающему Уновису, поставившему себе цели бороться за образ утилитарного нового миростроения»¹⁶.

Лозунгами и манифестами дело не ограничивалось, противники публично обвиняли друг друга в поддержке контрреволюции, в саботаже и вредительстве, требовали отстранять от преподавательской и творческой деятельности, аре-

¹⁵ См.: Смекалов И. В. «От имени УНОВИСА...». Документы о миссионерском путешествии Казимира Малевича и Эль Лисицкого в Оренбург (лето 1920 года) // Архив Н. И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ / Сост. А. Е. Парнис; под ред. А. Д. Сарабьянова. Т. 2. М.: РГАЛИ, 2018. С. 140.

¹⁶ Малевич К. С. Уновис // Искусство. Витебск. 1921. № 1. С. 10.

стовывать и предавать суду. Случалось, диспуты о задачах современного искусства перерастали в рукопашные схватки. Николай Сазонов не жалеет красок, описывая противостояние реалистов и футуристов: «Мы дрались в словесной битве с футуристами за оскорбленную ими русскую национальную культуру, за передвижников, за реализм <...> и дело только-только не доходило до рукопашной»¹⁷. Лидер екатеринбургских художников левых направлений Петр Соколов резко высказывался о поведении местных комиссаров, которые в нетрезвом виде врывались во время занятий в мастерские, грозили револьверами, явно неадекватно реагируя на новое революционное искусство.

Тугендхольд не лукавил, когда, отмечая деятельность Отдела ИЗО Наркомпроса, утверждал: «Коллегия в одинаковой мере апеллировала как к правым, так и к левым художникам». Действительно, Луначарский и его окружение пытались выстроить продуктивный диалог между представителями разных художественных направлений, пусть и получалось это далеко не всегда. Другое дело – провинция: здесь, вдали от основных художественных сил и административного аппарата, развернулись затяжные баталии за влияние на культурную политику, немногочисленные художественные учебные заведения стали ареной беспощадной схватки.

В небольшом пространстве Екатеринбургской художе-

¹⁷ Сазонов Н. С. Записки уральского художника. Л.: Художник РСФСР, 1966. С. 62.

ственно-промышленной школы, стремительно преобразованной в Свободные государственные художественные мастерские (СГХМ), столкнулись мастера с различными творческими позициями и установками. С одной стороны – уже получивший европейское признание скульптор Степан Эрзя, тонкий живописец Леонард Туржанский, преподаватель «старой школы» Александр Парамонов, с другой – «ниспровергатели»: Ефим Равдель, Анна Боева, Петр Соколов, Николай Цицковский, Константин Мацкевич, а также начинающие свой творческий путь художники из политотделов: Александр Лабас, Николай Лаков, Михаил Плаксин. На смену «павшим» (изгнанным или капитулировавшим) прибывали новые бойцы: Петр Шарлаимов, Сергей Шаховской, Павел Хожателев. В экстремальных условиях Гражданской войны, разрухи и голода, в консервативной провинциальной среде, при отсутствии заинтересованных зрителей и поддержки местных властей в кратчайшие сроки создавался центр художественного авангарда на Урале. И пусть период мощного напора сторонников «футуристической революции» был кратким по времени, последствия противостояния еще долго ощущались в художественной жизни города.

Радикализм и бескомпромиссность преобразователей определили негативную оценку их деятельности в отечественной литературе 1960–1970-х гг. В книге «Художники Свердловска» (1960) Борис Павловский упоминает о существовании ЕГСХМ и о «формалистических трюкачествах»,

представлявших определенную опасность для развития реалистического искусства. Как настоящее бедствие описывает «разгул футуристов» Николай Сазонов в «Записках уральского художника» (1966). Степан Эрзя жаловался, что «футуристы» добились его изгнания из Екатеринбургских мастерских¹⁸. Биографы скульптора, описывая его уральский период, также негодовали по поводу бесцеремонных «леваков»¹⁹. Подобная категоричность в оценке деятелей авангарда была естественной для советского искусствознания 1960–1970-х гг. В различных публикациях подчеркивалось, что «искания формалистов» не имели будущего, насаждались искусственно и принесли лишь вред отечественному изобразительному искусству: «Прикрываясь революционными фразами, „левые новаторы“ не гнушались никакими средствами, чтобы захватить руководящее положение в искусстве»²⁰.

Позднее исследователи художественной жизни края пытались дать более объективную оценку деятельности Екатеринбургских свободных государственных художественных мастерских. Некоторые документы и фотографии того вре-

¹⁸ Воспоминания о скульпторе Эрзые / Сост. Г. С. Горина. Саранск: Мордовское кн. изд-во, 1972. С. 134.

¹⁹ См.: Сутеев Г. О. Скульптор Эрзя. Саранск: Мордовское кн. изд-во, 1968; Пудваль А. Р. Здравствуй, Эрзя! // Урал. 1976. № 5. С. 122–138; № 6. С. 106–125.

²⁰ Нехорошев Ю. И. На переднем крае борьбы 20-х годов // Художник. 1963. № 10. С. 58–59.

мени из архива ученика ЕСГХМ Сергея Пузанова были опубликованы в книге Степана Яркова «Художественная школа Урала» (2002). Но лишь выявленные в наши дни свидетельства и архивные документы позволяют в полной мере осветить и проанализировать «революционный разворот» в системе художественного образования. Расширился и круг источников личного происхождения: отдельные факты и творческие характеристики можно почерпнуть в воспоминаниях Анны Боевой, Леонида Каптерева, Валентина Курдова, Александра Лабаса, Сергея Пузанова, Александра Спешилова, Леонида Саянского. Полифония мнений и оценок помогает представить атмосферу противоречивой эпохи, особенности взаимоотношений и кипение страстей.

Автор благодарит директора музея ВХУТЕМАСа МАР-ХИ Ларису Иванову-Веэн, искусствоведов Игоря Смекалова (Москва) и Ольгу Демчук (Екатеринбург) за помощь в работе над книгой, а также руководителей и сотрудников Екатеринбургского музея изобразительных искусств, Свердловского областного краеведческого музея им. О. Е. Клера, Объединенного музея писателей Урала, Музея истории Екатеринбурга, Мордовского республиканского музея изобразительных искусств им. С. Д. Эрьзи, Международного фонда искусств им. С. Д. Эрьзи, Пермской государственной художественной галереи, Башкирского художественного музея им. М. В. Нестерова, Тюменского музейно-просветительско-

го объединения, Томского областного краеведческого музея им. М. Б. Шатилова, Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачева, Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера» (Архангельск), Русского музея (Санкт-Петербург), Российского государственного архива литературы и искусства, Таганрогского художественного музея, Государственного историко-художественного музея «Новый Иерусалим», Государственного музея истории литературы им. В. И. Даля, Государственного центрального музея современной истории России, Государственной Третьяковской галереи (Москва) и лично Ольгу Бескину-Лабас за предоставленные документальные и визуальные материалы.

Глава 1. Екатеринбургская художественно-промышленная школа – цитадель декоративно-прикладного искусства Урала. 1902–1917

Прежде чем начать разговор о революционных преобразованиях в пространстве Екатеринбургской художественно-промышленной школы (ЕХПШ), стоит рассказать об истории и особенностях этого учебного заведения. Тем более что возникновение школы было обусловлено историческими и экономическими процессами, происходившими в крае.

Исследователь уральского декоративно-прикладного искусства Борис Павловский подчеркивал: «В ходе исторического процесса на Урале сложились, прежде всего, черная и цветная металлургия, добыча драгоценных металлов и цветного камня. Промышленность создала необходимые условия и стала основой расцвета на Урале художественной культуры, такой ее значительной ветви, как декоративно-прикладное искусство»²¹. Можно добавить, что на Урале многие художники начинали свой путь, обучаясь в зна-

²¹ Павловский Б. В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала. М., 1975. С. 9.

менованных школах при железоделательных и чугунолитейных заводах, где преподавали основы рисования, черчения и лепки²².

В XVIII и XIX вв. в крае развивались камнерезное и гранильное искусство, художественное чугунное литье и гравюра на стали. Высокого уровня достигло изготовление фарфора и фаянса, художественных изделий из меди. Важно отметить, что развитие декоративно-прикладного искусства промышленного Урала было напрямую связано с деятельностью Императорской Академии художеств и определялось системой государственных заказов, финансированием, техническим и технологическим обеспечением, контролем качества продукции и обучением мастеров. Александр Сергеевич Строганов, бывший президентом Академии художеств в первое десятилетие XIX в., одновременно занимал должность командира Екатеринбургской гранильной и шлифовальной фабрики. Неудивительно, что грандиозные вазы из цветного камня екатеринбургские мастера выполняли по эскизам таких известных архитекторов и скульпторов, как Антонио Ринальди, Андрей Воронихин, Самуил Гальберг, Карл Росси, Константин Тон.

²² Ярков С. П. Екатеринбургская художественно-промышленная школа и некоторые проблемы художественного образования в России на рубеже XIX–XX вв.: автореф. дис. ... канд. искусствовед. Л., 1974. С. 7.



Здание Екатеринбургской художественно-промышленной школы. Фотография 1910-х гг.

Академия художеств сыграла определенную роль в развитии интереса горожан к изобразительному искусству, в формировании пусть небольшой, но активной зрительской аудитории. На Сибирско-Уральской научно-промышленной выставке (1887) работал Художественный отдел, основой которого были экспонаты Передвижной выставки Императорской Академии художеств²³. После закрытия экспози-

²³ Зрители могли увидеть произведения И. К. Айвазовского, А. П. Боголюбова, Б. П. Виллевалде, А. Д. Кившенко, А. И. Корзухина, Л. Ф. Лагорио, А. И. Мещерского, В. Г. Перова, Г. И. Семирадского, И. И. Шишкина, а также скульптуры П. К. Клодта. См.: Каталог Сибирско-Уральской научно-промышленной выставки 1887 г. Уральского Общества Любителей Естествознания в г. Екатеринбурге.

ции некоторые картины были подарены музею Уральско-го общества любителей естествознания и стали основой художественного отдела (открыт в 1901 г.). Инициативные горожане и немногочисленные местные художники (среди них – Николай Плюснин, Владимир Казанцев, Алексей Денисов-Уральский) ратовали за создание художественного учебного заведения, но в итоге были открыты лишь вечерние рисовальные классы при Екатеринбургском обществе любителей изящных искусств (основано в 1895 г.), которые не могли дать желающим серьезной академической подготовки. При слабо развитом художественном рынке и незначительной зрительской аудитории только декоративно-прикладное искусство могло стать локомотивом развития художественной жизни региона.



**Ансамбль усадьбы Л. И. Расторгуева – П. Я. Хари-
тонова. Фотография 1930-х гг.**

Так полагали и в столицах. В конце XIX в. проблемы художественной промышленности и кустарного промысла стали особенно заметны. Чиновников, фабрикантов, коммерсантов, художников декоративно-прикладного искусства и ремесленников волновали вопросы изготовления и конкурентоспособности изделий на отечественном и европейском рынке. Постепенно сложилась система художественно-промышленного образования, тесно связанная с потребностями производства и художественных промыслов, реагирующая на изменения заводских технологий и проблемы рынка²⁴.

²⁴ Наряду с Академией художеств подготовку художников декоративно-при-

Художественно-промышленные учебные заведения стремились создавать на базе уже существовавших местных ремесленных мастерских и предприятий, выпускавших декоративно-прикладные изделия, а потому уездный Екатеринбург оказался в более выигрышном положении, нежели губернские столицы: Пермь, Уфа, Оренбург.

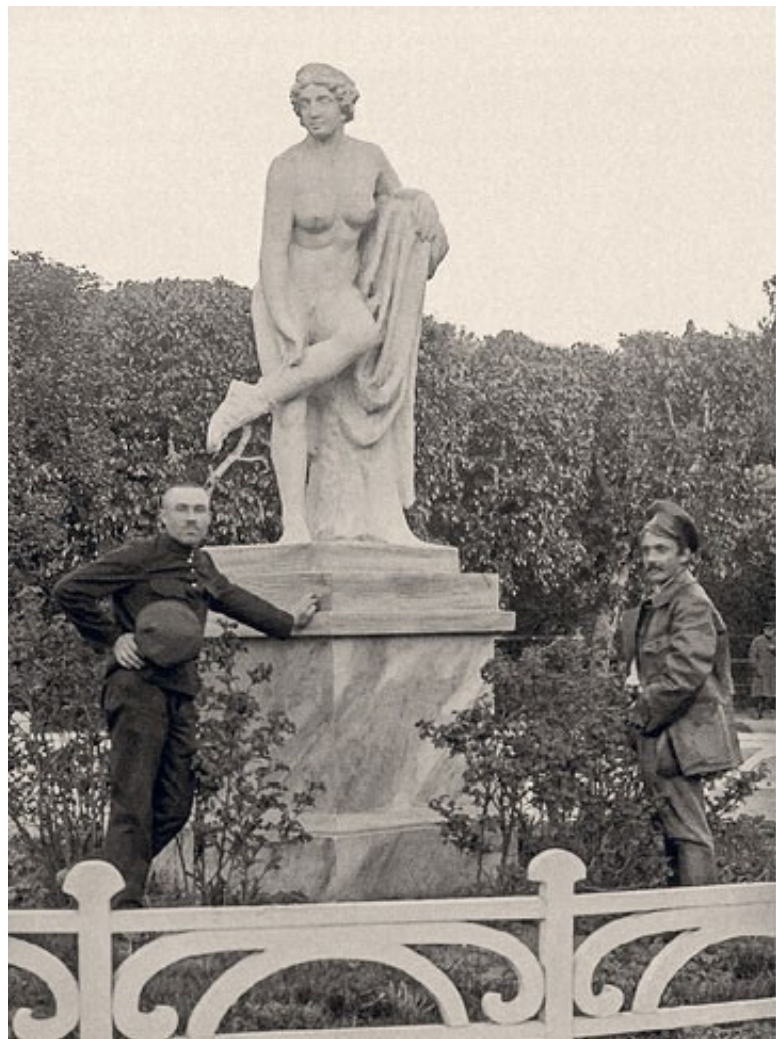
В декабре 1902 г. открыта Екатеринбургская художественно-промышленная школа – первое государственное художественное учебное заведение на Урале. Для обустройства школы была приобретена усадьба А. Злоказовой на Вознесенском проспекте (ныне Уральский государственный аграрный университет, ул. Карла Либкнехта, 42).

кладного искусства осуществляли в Рисовальной школе в отношении к искусствам и ремеслам, основанной С. Г. Строгановым в 1825 г. в Москве. В Петербурге с 1839 г. действовала Рисовальная школа К. Х. Рейссига, целью которой было развитие художественного вкуса среди промышленников и ремесленников, а с 1876 г. – Центральное училище технического рисования барона А. И. Штиглица.



Церковь Вознесения Господня. Фотография 1930-х гг.

Место было выбрано на южном склоне Вознесенской горки, откуда открывался вид на центр города, заводской пруд, плотину и Екатеринбургский завод (основан в 1723 г.). С северной стороны находилась величественная усадьба Л. И. Расторгуева – П. Я. Харитоновы, построенная в стиле классицизм в 1806–1814 гг. На северо-западе стояла Вознесенская церковь (освящена в 1818 г.), а на северо-востоке располагался городской сад Общественного собрания (разбит в 1880-х) с фонтаном и парковой скульптурой «Венера, развязывающая сандалию». С южной стороны художественно-промышленной школы позднее начнется строительство здания Делового клуба в стиле модерн (1915–1917 гг., ныне здание Свердловской филармонии). На противоположной стороне Вознесенского проспекта, почти напротив школы, стоял дом инженера Ипатьева, в котором в ночь на 17 июля 1918 г. будут расстреляны Николай II, члены его семьи и приближенные.



Скульптура «Венера, развязывающая сандалию» в саду Общественного собрания. Фотография 1910-х гг.



Дом инженера Ипатьева. Фотография 1910-х гг.

Основатели школы не предполагали, что она станет одним из эпицентров революционных событий. Министерство финансов выделило на строительство здания значительные средства, и вдобавок крупные суммы были переданы из Екатеринбургской уездной земской управы. Был организован попечительский совет школы, куда вошли представители городской администрации, купцы, банкиры и деятели культуры.

К центральному корпусу усадьбы Злоказовой добавили

второй этаж, рядом построили здания для мастерских: гранильной, бронзолитейной, ювелирной, чеканной, эмальерной, столярно-резной. Были выделены деньги для устройства музея и библиотеки, приобретения оборудования, наглядных пособий. Исследователь художественного образования на Урале Степан Ярков отмечал, что мастерские школы были оснащены по последнему слову техники. Сергей Пузанов вспоминал, что в камнерезной мастерской имелись «электромоторы, компрессор, сеть воздухопровода, ручной мостовой кран с механизмами подъема и передвижения, плавильная печь и, наконец, набор пневматических молотков и зубил...»²⁵. Он же приводит рассказ ленинградского скульптора Ветютнева, которого после Великой Отечественной войны командировали в Чехословакию перенимать опыт обработки мрамора. Мастер (бывший солдат Чехословацкого легиона) сказал ему: «Что вы у нас смотрите. Я видел у вас на Урале, в Екатеринбурге – в художественной школе оборудование намного лучше нашего»²⁶.

ЕХПШ могла похвастаться музейной коллекцией, основой которой стали экспонаты, переданные из Центрального училища технического рисования барона А. И. Штигли-

²⁵ Пузанов С. И. Рукопись критической статьи на статью Пудваля А. Р. «Здравствуй, Эрзя!». 16 декабря 1976 г. // Объединенный музей писателей Урала. Ф. 85. Оп. 1. Д. 90. Л. 19.

²⁶ Пузанов С. И. Рукопись критической статьи на статью Пудваля А. Р. «Здравствуй, Эрзя!». 16 декабря 1976 г. // Объединенный музей писателей Урала. Ф. 85. Оп. 1. Д. 90. Л. 19.

ца (ЦУТР). В дальнейшем собрание активно пополнялось, школа приобретала произведения декоративного искусства, предметы старины, образцы народных промыслов. Библиотеке принадлежал солидный фонд художественной литературы и изданий по искусству.

Согласно уставу, задача школы состояла в том, чтобы «давать обучающимся в ней общую и специальную подготовку для выполнения художественных работ по прикладным искусствам»²⁷. Учебное заведение находилось в ведении Министерства финансов, а с 1905 г. перешло в подчинение к учебному отделу Министерства торговли и промышленности. При этом ЕХПШ являлась филиалом Центрального училища технического рисования.

²⁷ Устав Екатеринбургской художественно-промышленной школы // РГИА. Ф. 25. Оп. 4. Д. 486.



Гранильная мастерская ЕХПИ. Руководитель А. Н. Трапезников.

Фотография из Отчета ЕХПИ за 1907–1910 гг.



**Бронзолитейная мастерская ЕХПШ. Литейщик
П. И. Михайлов.**

Фотография из Отчета ЕХПШ за 1907–1910 гг.



**Чеканная мастерская ЕХПШ. Руководитель
Н. А. Вьюнов.**

Фотография из Отчета ЕХПШ за 1907–1910 гг.

Первый директор школы Михаил Федорович Каменский, ранее преподававший в ЦУТР, был сторонником прогрессивных методов обучения. Общение с Николаем Ге и Львом Толстым определили его демократические взгляды на развитие общества и искусства. Представители Министерства торговли и промышленности полагали, что художественно-промышленная школа связана с товарным производством, а зна-

чит, она должна отвечать только практическим нуждам местных промыслов. Каменский же был убежден, что «механическое копирование образцов» не принесет пользы. В своей речи, посвященной открытию школы, он заявил, что «наибольшее внимание будет обращено на художественное развитие учащихся»²⁸. Михаил Федорович, знаток истории искусств и человек высокой культуры, полагал, что необходимо выявлять одаренных учеников и способствовать развитию творческих индивидуальностей. Благодаря Каменскому в Екатеринбургской школе сложился сплоченный педагогический коллектив. Выпускниками ЦУТР были живописцы Александр Никитич Парамонов и Всеволод Федорович Ульянов, графики Вячеслав Петрович Рупини (директор ЕХПШ в 1906–1913 гг.) и Александр Александрович Арнольдов. Будучи профессионалами высокого уровня, они не ограничивались преподаванием, активно работали как художники, экспонируя свои произведения на местных художественных выставках. Яркой личностью среди педагогов был выпускник Императорской Академии художеств Василий Васильевич Коновалов²⁹. Его картины «Гимназистки в соборе» (1895), «В мертвецкой» (1901) произвели особенно сильное впечатление на местную публику.

²⁸ Уральская жизнь. Екатеринбург. 1902. 8 декабря.

²⁹ В. В. Коновалов преподавал в студии живописи и рисования при Саратовском обществе любителей изящных искусств (с 1889 г.), Боголюбовском рисовальном училище в Саратове (1887–1906). Среди его учеников – А. Т. Матвеев, В. Э. Борисов-Мусатов, П. В. Кузнецов.



Парамонов А. Н. Осенний пейзаж. 1910. Картон, масло. 77,5 × 92.

Екатеринбургский музей изобразительных искусств

Специфика художественно-промышленной школы сказывалась на постановке учебных задач. Так, рисунок гипсовых форм и натюрмортов выполнялся длительное время с тщательной проработкой всех деталей. При работе с натурщиками учащиеся создавали лишь кратковременные наброски, стремясь точно передать конструкцию фигуры, пропорции,

движения. Стоит отметить, что гипсы чередовались с постановками из предметов быта и растений, а помимо занятий в классе практиковались зарисовки живой природы. Важной задачей для художественно-промышленной школы было использование рисунка в практике, при создании декоративно-прикладных произведений из камня и металла. Упражнения по стилизации начинались с простейших геометрических и растительных орнаментов и заканчивались созданием сложных композиций. Преподаватель Парамонов был поклонником «русского стиля», считал, что народное искусство содержит замечательные образцы выразительной стилизации формы, и обращал на это внимание учеников: «Ну смотрите, какая прелесть: вот расписные дуги, туюски, дубленые шубы, кушаки, домотканые платья, пояски – ведь это высокое творчество нашего талантливого народа, и какое оно самобытное! Вот где мы, художники, должны учиться и черпать красоту, гармонию красок»³⁰.

Несмотря на то что живопись как самостоятельная дисциплина отсутствовала в учебной программе ЕХПШ, учителя школы понимали важность преподавания ее основ. Николай Сазонов, учившийся в 1911–1916 гг., рассказывал: «Парамонов охотно делился с нами своими творческими планами, рассказывал, над чем работает в данный момент. Иногда он приглашал нас к себе в мастерскую. Весной и осенью Александр Никитич ходил с нами на этюды, где сам много пи-

³⁰ Сазонов Н. С. Записки уральского художника... С. 36.

сал, но успевал взглянуть и на наши работы. <...> Маленькая группа энтузиастов-живописцев в шесть-семь человек с жадностью работала на природе, ловила каждое слово, указание своего учителя»³¹.



Выставка скульптурных работ учеников ЕХПШ.
Фотография из Отчета ЕХПШ за 1907–1910 гг.

Скульптуру преподавал Теодор Эдуардович Залькалн (в ЕХПШ он был известен под фамилией Гринберг), имевший большой опыт работы с разными материалами: бронзой, гранитом, фарфором. Окончив ЦУТР, Залькалн первое время специализировался на декоративной живописи

³¹ Сазонов Н. С. Записки уральского художника... С. 35–36.

и гравюре. В дальнейшем он продолжил образование частным образом в Мюнхене и Париже, под влиянием Родена начал заниматься пластикой. В учебной программе школы урокам скульптуры отводилось недостаточное количество часов, но Залькалн сумел увлечь учеников, проводил дополнительные занятия, поощрял творческую работу. Иван Шадр рассказывал, что был ранее изгнан из класса лепки «за неспособность», а Теодор Эдуардович, осмотрев его работу, отметил «настоящее скульптурное чутье» и дал совет: «Вам нужно штудировать природу. Если вы будете работать, из вас выйдет прекрасный скульптор!»³² По воспоминаниям: «Постановку ученики подбирали по своему вкусу, он следил за лепкой, сравнивал ее с моделью, объяснял ошибки. Чаще всего говорил: „Строже. Проще. Чище“»³³. Параллельно с педагогической деятельностью Залькалн работал как скульптор и создал ряд интересных произведений. Небольшие фигуры по его моделям отливались в бронзе в литейной мастерской школы.

С 1908 г. уроки скульптуры давал выпускник Строгановского художественно-промышленного училища Владимир Алексеевич Алмазов. Будущие камнерезы и литейщики под его руководством работали над скульптурным оформ-

³² Воронова О. П. И. Д. Шадр. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания о скульпторе. М.: Изобразительное искусство, 1978. С. 64.

³³ Воронова О. П. И. Д. Шадр. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания о скульпторе. М.: Изобразительное искусство, 1978. С. 64.

лением Екатеринбургского оперного театра, а Николай Захваткин и Андрей Узких помогали ему в создании проекта памятника Минину и Пожарскому. Модель памятника продемонстрировали в ЕХПШ в 1912 г. В этом же году Алмазов выполнил бюсты Виссариона Белинского, Дмитрия Мамина-Сибиряка и Федора Решетникова. Вспоминая любимого преподавателя, Захваткин писал: «Он был взыскательным во время занятий, зато после занятий это был чарующий и добрейший человек, он всячески нам содействовал, помогал, чтобы мы из-за материальных затруднений не бросили учебу в школе. Он устраивал нас по очереди копировать с печатных афиш большие рекламы для торгующих магазинов и кинотеатра...»³⁴

При поддержке директора Рупини в школе было организовано Товарищество молодых художников, которое должно было побудить учеников (будущих ювелиров и камнерезов) к творческим занятиям живописью и графикой. Тем не менее отношение молодежи к директору было неоднозначным. Сазонов в своих воспоминаниях жаловался: «Внешне Рупини был всегда подтянут, одет по форме и казался выхоленным барином. <...> Он преподавал теорию теней и перспективу; на его уроках была железная дисциплина. <...> Он не любил повторять сказанное, был не в меру строг. <...> Иногда рассердится на ученика, закричит на весь класс, затопают но-

³⁴ Захваткин Н. А. Воспоминания художника // Герценка: Вятские записки. Киров, 2011. Вып. 20. С. 231.

гами и страху на нас нагонит»³⁵.

Основная задача школы – подготовить квалифицированных мастеров декоративно-прикладного искусства – решалась благодаря большой самоотдаче педагогов, которые сами совершенствовались свои познания и разрабатывали новые учебные программы. Возглавлявший чеканную мастерскую Николай Александрович Вьюнов начинал как живописец (окончил мастерскую Репина в Высшем художественном училище при Императорской Академии художеств), однако это не помешало ему разобраться в специфике художественной промышленности. По свидетельству Яркова: «В чеканной мастерской учащиеся усваивали технические приемыковки и пропиловки на простых вещах, после чего чеканили плоские рельефы на меди <...>. Освоив чеканку на плоскости, ученики приступали к работе на сферических поверхностях по серебру и отлитой бронзе. <...> Кроме того, учащиеся выполняли вещи по собственным рисункам»³⁶. В Екатеринбурге Вьюнов увлекся эмальерным искусством и в 1911 г. был командирован за границу «для усовершенствования в эмальерном деле и с целью знакомства с постановкой преподавания в художественно-промышленных школах и мастерских на Западе»³⁷.

³⁵ Сазонов Н. С. Записки уральского художника... С. 28.

³⁶ Ярков С. П. Художественная школа Урала. Екатеринбург: Екатеринбургский художник, 2002. С. 51.

³⁷ РГИА. Ф. 25. Оп. 4. Д. 486. Л. 234.



Работа скульптурного класса ЕХПШ. 1911–1913.

Фотография из Отчета ЕХПШ за 1911–1913 гг.

Открывшаяся благодаря Выюнову эмальерная мастерская быстро добилась заметных успехов: «На занятиях в эмальерной мастерской учащиеся знакомились с различными способами эмалировки. Начиналась работа с монтировки, обработки медных и серебряных пластин, одновременно учили работать с перегородчатой, выемчатой и лиможской эмалью. <...> На юбилейной школьной выставке 1913 г. экспонировались ларцы Б. Ф. Лалетина, А. А. Кудрина и подвески, выполненные Н. А. Захваткиным. Школа иногда выполняла заказы – делала эмалевые оклады для икон»³⁸.

³⁸ Ярков С. П. Художественная школа... С. 51.



Алмазов В. А. Девочка. Нач. XX в. Бронза, литье.

Наряду со столичными художниками-педагогами в школе преподавали и местные мастера декоративно-прикладного искусства, они вели практические занятия по обработке камня, металла, дерева. Первое время камнерезную мастерскую возглавлял Александр Николаевич Трапезников – авторитетный на Урале камнерез, чьи произведения не раз экспонировались на международных выставках. Он демонстрировал ученикам авторские приемы и подходы в обработке камня. Так, в процессе обучения Трапезников выполнил уникальную вазу из «редкого экземпляра дымчатого горного хрусталя, около двадцати фунтов весом, естественные грани которого были отшлифованы, и кристалл почти в целом виде был оправлен в серебряную отделку с порфиловым пьедесталом»³⁹. Изделие мастера вместе с работами учеников демонстрировалось на международной выставке в Турине (1911). Учащиеся восхищались профессионализмом и человеческими качествами Трапезникова: «Он относился к ученикам как отец, не кричал, не ругался, всегда с лаской, с вниманием объяснял задание и обязательно спросит: „Понял? Делай!“ Учащихся не звал по фамилии, а по имени...»⁴⁰ Столярной мастерской руководил специалист «по резному делу» Дмит-

³⁹ Отчет школы за 1910–1911 год. Екатеринбург, 1912. С. 8–9.

⁴⁰ Сазонов Н. С. Записки уральского художника... С. 45.

рий Антонович Болтянский, чеканной – выпускник Строгановского художественно-промышленного училища Евгений Карлович Маркевич. Важной частью учебного процесса стала практика на уральских заводах.



Преподаватели и ученики ЕХПШ. 1913. Фотоателье братьев Козловых. Екатеринбург.

Свердловский областной краеведческий музей им. О. Е. Клера

В 1913 г. директором Екатеринбургской художественно-промышленной школы стал Владимир Михайлович Анастасьев, окончивший Строгановское художественно-про-

мышленное училище и естественное отделение Московского городского народного университета А. Л. Шанявского. Он неоднократно принимал участие в организации и устройстве общешкольных выставок в России, регулярно совершал поездки для изучения памятников русской старины, публиковал научные и публицистические статьи. Екатеринбургский краевед Леонид Каптерев, хорошо знавший Анастасьева, свидетельствовал, что для уральской художественной среды он «был крупным искусствоведом, объездившим всю Европу и изучившим *de visu* творения великих мастеров, а самое главное – умным, образованным и отзывчивым живым человеком, привлекавшим к себе всех»⁴¹. Благодаря новому директору в школе начали готовить учителей рисования, были открыты классы архитекторов и чертежников-конструкторов. В годы Первой мировой войны в литейной мастерской начали выполнять заказы военного ведомства.

Общественность Екатеринбурга активно обсуждала проблемы школы, в местной прессе появлялась не только информация о ситуации внутри ЕХПШ, но и критические статьи о методике преподавания. У любителей изобразительного искусства популярностью пользовались проходившие в школе выставки работ учеников и преподавателей. Отзывы

⁴¹ Каптерев Л. М. Екатеринбург в 1918–1919 годах. Отрывки из воспоминаний о Гражданской войне // Свердловский областной краеведческий музей им. О. М. Клера. Ф. 2. Оп. 1. Д. 289. Л. 14.

об этих выставках в городских газетах порой были довольно критическими: «Выставка работ учеников художественно-промышленной школы в этом году поражает своей сухостью, академичностью. В ней всецело отразилась та борьба старого с новым, которая нещадно ведется в крупных художественных центрах России – Петербурге и Москве, в которых уже сказалась победа новых путей, новых форм, новых приемов»⁴². Интерес к художественной жизни в столицах поспособствовал организации в школе выставок московских художников, которые прошли в 1911–1913 гг. Интеллигенция ценила тематические и праздничные вечера, которые проходили в ЕХПШ. Для проведения подобных мероприятий помещения украшали специально написанными живописными панно, а порой и «статуями греческих богов и богинь, изготовленных под руководством преподавателя Алмазова»⁴³. Праздничное действо включало выступления приглашенных артистов и музыкантов, «живые картинки», которые учащиеся разыгрывали вместе с преподавателями, демонстрацию репродукций произведений живописи, скульптуры и архитектуры с помощью «волшебного фонаря».

Творческие работы учеников школы экспонировались на Международной строительно-художественной выставке в Петербурге (1908), на всероссийских и международных выставках в Казани (1909), Екатеринославе (1910), Тури-

⁴² Уральская жизнь. Екатеринбург. 1907. 29 мая.

⁴³ Уральская жизнь. Екатеринбург. 1908. 18 декабря.

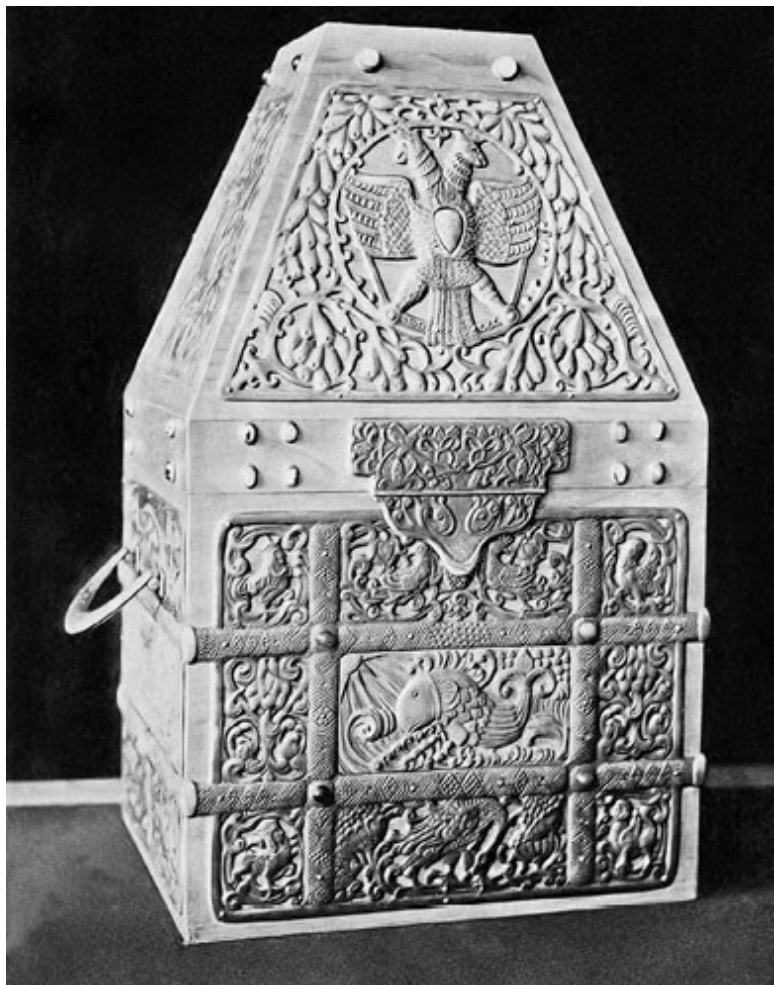
не (1911), Петербурге (1912), Киеве (1913), Лионе (1914), были отмечены дипломами и золотыми медалями. В газете «Уральский край» писали, что школа «сыграла громадную роль в художественно-промышленной жизни Урала, придала форму, вкус и стиль кустарному промыслу»⁴⁴. Выпускники ЕХПШ – камнерезы и ювелиры – были востребованы в известных ювелирных компаниях, включая фирму Фаберже (Петр Дербышев, Петр Кремлев, Иван Семеряков). Выпускниками Екатеринбургской школы были не только мастера декоративно-прикладного искусства, но и графики, живописцы, скульпторы, чье творчество определяло развитие художественной жизни региона в последующие десятилетия. Среди них: Иван Шадр, Иван Слюсарев, Александр Кудрин, Николай Сазонов, Андрей Узких, Леонид Елтышев, Петр Таежный, Александр Жуков, Борис Лалетин, Николай Захваткин.

⁴⁴ Уральский край. Екатеринбург. 1909. 2 августа.



**Деревянное резное зеркало. Изделие мастерских
ЕХПШ. 1911–1913.**

Фотография из Отчета ЕХПШ за 1911–1913 гг.



**Деревянный ларец с металлическими накладками.
Изделие мастерских ЕХПШ. 1911–1913.**

Фотография из Отчета ЕХПШ за 1911–1913 гг.



Бювар с серебряной накладкой. Изделие мастеров ЕХПШ. 1911–1913.

Фотография из Отчета ЕХПШ за 1911–1913 гг.



Мраморные часы с бронзой. Изделие мастерских ЕХПШ. 1911–1913.

Фотография из Отчета ЕХПШ за 1911–1913 гг.



Медный ларец и литые из бронзы. Изделие мастерских ЕХПШ. 1911–1913.

Фотография из Отчета ЕХПШ за 1911–1913 гг.



Резные работы из яшмы. Изделие мастерских

ЕХПШ. 1911–1913.

Фотография из Отчета ЕХПШ за 1911–1913 гг.



**Деревянный ларец. Изделие мастерских ЕХПШ.
1911–1913.**

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.