

РОЛЬ ПЕРВЫХ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА РУБЕЖА XVIII-XIX ВВ. ПО ПОДГОТОВКЕ ХУДОЖНИКОВ-ЭМАЛЬЕРОВ В ЭВОЛЮЦИИ ЭМАЛИ

Александрова Яна Александровна

аспирант, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица – СПГХПА им А. Л. Штиглица, РФ, г. Санкт-Петербург

THE ROLE OF THE FIRST ST. PETERSBURG PROFESSIONAL CENTERS OF THE XVIII-XIX CENTURIES FOR THE TRAINING OF ARTISTS-ENAMELERS IN THE DEVELOPMENT OF ENAMEL

Yana Aleksandrova

postgraduate, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Russia, Saint Petersburg

Аннотация. В статье автор рассматривает особенности обучения технологии горячей эмали в Академии Художеств в 1779-1830-е гг. и Центральном Училище технического рисования барона Штиглица, основанного в 1876 г. с целью определения их роли в развитии эмали. Приводятся тексты личной переписки студентов училища во время зарубежных стажировок. Итоговые выводы статьи отмечают, что первые центры по подготовке профессиональных художников-эмальеров способствовали развитию станковой эмали, существующей на грани изобразительных и декоративно-прикладных искусств.

Abstract. In the article, the author considers the specifics of teaching technology of hot enamel at the Imperial Academy of art of the Russian Empire in the 1779-1830s. and the Central School of Technical Drawing of Baron Alexander von Stieglitz, founded in 1876 with the aim of determining their role into the development of hot enamel. The article provides texts of personal correspondence of school Baron Alexander von Stieglitz students during overseas internships. The final conclusions of the article note that the first centers for the training of professional artists-enamellers contributed to the development of easel enamel.

Ключевые слова: эмаль; Петербургская эмаль; станковая эмаль; Императорская Академия Художеств; ЦУТР.

Keywords: enamel; St. Petersburg enamel; easel enamel; Imperial Academy of Art; Central School of Baron Stieglitz.

С момента основания Санкт-Петербург практически сразу становится ведущим центром эмальерного искусства в Российском государстве. По указу Петра I, после упразднения Золотой и Серебряных палат в Москве в 1711 г., в Петербург – в Оружейную палату, были переведены лучшие московские мастера, среди которых были и эмальеры. Они своим творчеством, способствовали развитию нового вида эмали – светской портретной миниатюры, как нельзя лучше отвечающей запросам Нового времени – Петровской эпохе, в центре

которой стал индивид – отдельная личность.

Первые образцы портретной миниатюры в новой столице были созданы Г. С. Мусикийским, А. Г. Овсовым в 1720-е гг. Их творчество определило путь развития эмали по пути от декоративной условности к большей реалистичности и впоследствии повлияло на то, что изучение технологии горячей эмали было введено в Санкт-Петербургской Императорской Академии трех знатнейших художеств в период с 1779 г. по 1830 г. как один из видов изобразительных искусств, а не декоративно-прикладных.

Следующая попытка создания профессиональной школы по подготовке художников-эмальеров в северной столице происходит в конце XIX в. в эпоху эклектики и модерна, когда ювелирное искусство, а особенно эмаль – переживают бурный расцвет, в связи с тем, что такие качества эмали как красочное многообразие, драгоценный блеск, прозрачность, как нельзя лучше отвечало запросам времени.

В этот период – конец XIX в. – Петербург становится одной из эмальерных столиц мира. В северной столице создаются крупные ювелирные фирмы, среди которых фирмы К. Фаберже, К. Гана и братьев Грачевых выделялись виртуозным мастерством работы с эмалью в таких техниках как: эмаль по скани, витражная эмаль и эмаль по гильоширу.

Стремительный рост Российского художественного промышленного производства, в том числе и ювелирного, выявил «недостаток художественно-промышленных учебных заведений <...> При этом профессиональный «голод» сильнее ощущался в столице»[2]. В связи с этим в 1876 г. в Санкт-Петербурге, по аналогии со Строгановским Училищем технического рисования в Москве, художественно-промышленными училищами Англии, Германии, Франции, было основано Центральное училище технического рисования барона А. Л. Штиглица (ЦУТР) в котором вводится изучение технологии горячей эмали.

Проведем анализ особенностей обучения эмальерному искусству в первых, возникших в Санкт-Петербурге, центрах подготовки профессиональных художников-эмальеров с целью определения их роли в развитии эмали и становлении Санкт-Петербурга как одного из ведущих эмальерных центров России.

Как было сказано выше, широкое распространение станковой портретной миниатюры в XVIII в. способствовало тому, что в 1779 г. в Императорской Академии трех знатнейших художеств вводится изучение горячей эмали – открывается специальный класс по подготовке художников миниатюрной живописи, где обучали и финифтяному мастерству. «С 1790 года из него была выделена новая специальность на правах самостоятельного класса – живопись на финифти» [5, с. 293] под руководством П. Г. Жаркова, ставший первым центром по обучению профессиональных художников-эмальеров в Санкт-Петербурге.

Число выпускников этого класса, за все время его существования (1790– 1830 гг.), которые впоследствии работали в миниатюре по финифти не велико. Опираясь на исследования Г. Н. Комеловой [4, с. 54-61], мы можем выделить: П. А. Иванова, выпускника 1797 года, который был оставлен при академии пенсионером и В. А. Солодовникова, выпускника 1782 года.

Но несмотря на немногочисленное число выпускников, посвятивших свою жизнь миниатюре по финифти, роль этого класса, в истории развития эмальерного искусства в Санкт-Петербурге, была велика:

1. Это был первый опыт подготовки эмальеров миниатюристов среди профессиональных художников живописцев в Российской империи.
2. Открытие «класса по финифти» свидетельствует о том, что с конца XVIII в. Санкт-Петербург становится одним из ведущих эмальерных центров России.
3. Факт его существования в стенах Академии Художеств, говорит об «официальном признании миниатюры, прежде всего станковой»[1, с. 225] выполненной в технике горячей эмали, как одного из видов изобразительных искусств.

При этом следует отметить, что одной из причин, послужившей скорому закрытию класса финифти, стало то, что при изучении технологии горячей эмали в Академии Художеств на

отделение миниатюрной живописи одним из основных требований к работам было создание максимально приближенного к натуре изображения – «...только наблюдая во всем исправность как то в рисунке и колерах с натурой согласно» [5, с. 293]. Это привело к тому, что станковая эмаль в виде станковой миниатюры практически исчезает не имея возможности дальше развиваться, достигнув предельной реалистичности, так как такие качества как стремление к излишней реалистичности, преобладание в композициях литературного, иллюстративного начала над иносказательным, противоречат требованиям самого материала – горячей эмали – которые выработались в процессе её исторического развития: лаконичное выражение смысла, знаковость, образность, декоративность.

Прежде чем перейти к особенностям обучения технологии горячей эмали в ЦУТР, выделим особенности образовательной программы, направления подготовки, условия приема, срок обучения. Так как это необходимо для определения роли училища в развитии эмальерного искусства.

В ЦУТР одновременно с учебными мастерскими на деньги, выделенные бароном Штиглицем, создается музей, с богатейшей коллекцией, которая наглядно демонстрировала процесс развития декоративного искусства от первобытной эпохи до времени создания музея. В коллекции были представлены практически все известные виды и жанры декоративного искусства, собраны образцы всех известных техник. Поэтому учебные программы строились, как отмечает А. В. Васильева, «на непосредственном изучении принципов и закономерностей художественного формообразования лучших произведений ремесла и прикладного искусства прошлых эпох и современности» [Цит. по: 3, с. 129].

Следовательно, одной из особенностей обучения в училище А. Л. Штиглица, было то, что студенты получали знания об истории развития декоративно-прикладного искусства, об особенностях различных технологий, постигали азы рисунка и живописи на основе богатейшей музейной коллекции. То есть в основе обучения лежала опора на опыт прошлых поколений через изучение, копирование лучших образцов декоративно-прикладного искусства.

В ЦУТР барона Штиглица велась подготовка по следующим направлениям: общее художественное, декоративной живописи и резьбы, майолики, чеканки, ксилографии, живописи по фарфору, ткацкого и набивного дела.

В Училище принимались, как отмечено в уставе, дети не моложе 14 летнего возраста, всех званий и состояний, с познаниями, соответствующими полному курсу трехклассного городского училища, или курсу первых четырех классов гимназий, реальных училищ, или других, равных им учебных заведений, «то есть умеющие довольно толково и грамотно излагать мысли устно и письменно в кругу своих понятий» [6, л. 16]. «Кроме того поступающие в Училище, подвергаются испытанию в познаниях рисования, на основании установленной для сего программы» [9, л. 9].

Курс обучения длился 4 года: «подготовительный класс и затем 3-х летний курс с распределением на 3 класса» [9, л. 9], но многие учились и больше. Два раза в год знания учащихся оценивались на экзаменах: в декабре и в мае. Отметки ставились по двенадцатибалльной системе, причем переход в следующий класс был возможен только при успешной сдаче всех экзаменов и получении за рисунок не ниже 10 баллов. Не прошедшие испытания «оставляются еще на год в тех же классах, где они находились. Такое оставление может быть допускаемо не более двух раз в продолжении всего курса, в каждом классе можно оставаться не более двух лет» [9, л. 10].

В подготовительном классе и первом изучались общеобразовательные предметы: закон Божий, русская словесность, всеобщая и русская история, математика, химия, иностранный язык (немецкий или французский), геометрия, эстетика.

На втором и третьем курсе происходило деление на специальные отделения:

«- архитектурное (рисовальщики по столярному, слесарно-кузнечному, обойному и т. д. делам);

- скульптурное (лепщики, гончары, монументчики, золотых и серебряных дел мастера, чеканщики и т.п. ремесленники);

- декоративной живописи (рисовальщики-орнаменталисты для ткани, живописцы по фарфору и фаянсу, граверы по металлу и по дереву, литографы и **эмальеры**)» [6, л. 21-22].

Как мы видим, предполагалось, что отделение декоративной живописи будет готовить эмальеров.

Изучив учебные планы, программы отдельных дисциплин, личные карточки учащихся, было выявлено, что изучение эмали на этом отделении было включено только в программу курса технологии.

То есть, эмалирование изучали лишь теоретически, но практических занятий по технологии эмалирования не было, так как основное время было отведено на рисунок, живопись и композицию – составление проектов по собственным эскизам.

Но при этом, следует отметить, что в училище, для того чтобы студенты таких специализаций, как граверы по металлу, эмальеры, золотых и серебряных дел мастера, чеканщики разбирались в особенностях производства ювелирных изделий, знали различные приемы и технологии работы с металлами, в учебную программу 2 курса, как отмечает в своем исследовании В. В. Скурлов [8], была включена 6 недельная, а с 1911 г. 2-х месячная практика на ведущих предприятиях художественной промышленности: Серебряной фабрике Любавина, на Московской и Петербургской фабриках фирмы Фаберже, а также была создана система пенсионерства для лучших выпускников – заграничная полугодовая практика по окончании училища, с возможностью ее продления.

Именно во время практики на ювелирных фабриках внутри страны и заграничных командировок студенты ЦУТР могли на профессиональном уровне изучить особенности технологии горячей эмали. Это подтверждают архивные документы переписки с заграничными пенсионерами, из которых мы узнаем, что такие студенты, как М. Мусселиум, М. Вакуленко, М. Мошков, изучали эмаль в Париже, Лондоне, Женеве. Приведем в пример несколько писем.

М. Вакуленко 21/3 июля 1904 пишет: «... только благодаря рекомендации Г. Фаберже мне удалось устроиться в мастерскую Mr. Horrilon. Этот эмальер работает на большинство европейских ювелиров, в том числе и на Фаберже, его работы можно увидеть в Art et Decoration за февраль месяц. Работать мне хотелось в мастерской, а не поучрочно, потому что так пользы гораздо больше.

У эмальера я работаю ежедневно по четыре часа и начала немного уставать – после выполнения работы я десять дней не работала – отдохнула, а теперь опять продолжаю. За качество работы я извиняюсь, так как и сама вижу, что они плохи. Но мой преподаватель, кажется, совсем не художник, а не будучи знакома с техникой, да еще и без языка, я принуждена употреблять те материалы, которые он мне дал. И после обжига часто бывают сюрпризы. Пластика с цветками так совсем испорчена: фиолетовая эмаль после обжига стала <?>, почему не знаю. Эмаль по рельефу вся полопалась – тоже не знаю почему...Очень трудно компоновать эмаль не зная ювелирного дела... » [7, л. 74].

Из письма М. Мусселиус от 4/17 декабря 1903 г. узнаем: « ... с мая по настоящее время я нахожусь в Лондоне: изучаю под руководством А. Фишера эмаль и metalwork а кроме того я поступила в одну из мастерских художественно-промышленных школ, и занимаюсь 3 раза в неделю по вечерам эмалью и рисованием с натуры... Как видно из моих работ я изучала живопись эмалью, champleve и cloissone. Но хотя я и работала ежедневно от 6 - 8 часов, однако, в виду трудности техники мне не удалось ознакомиться основательно со многими приемами и вследствие этого, работы мои далеко не безупречны...» [7, л. 148].

14/27 мая 1904 г. М. Мусселиус пишет: « .. в этом году я не посещала вечерних классов, а работала исключительно в мастерской Фишера, куда ходила ежедневно, но только 2 раза в неделю имела урок, а в остальные дни работала для Фишера эмалью cloissone, plique a jour,

champlevé и гризалью... Все мои работы по части живописи эмалью, я упражнялась исключительно в этой технике, самой трудной из всех. Champleve, cloisonne и plique a jour требуют главным образом терпения и аккуратности...» [7, л. 163].

15/ 28 мая 1905 г. М. Мусселиус: «Работа, присланная мною, исполнена частью в Лондоне под руководством Фишера, частью в Париже, где я во время трех недель занималась cloisonne и plique a jour эмалью в мастерской Mr. Horrillon. Вследствие моего недолгого пребывания в Париже, я успела сработать только небольшое число образчиков и хотя мне не очень нравилась однообразная прозрачность его эмалей, но все таки работа в его мастерской принесла мне много пользы. Вернувшись в Лондон, я исполнила маленькое ожерелье plique a jour, которое однако не совсем удалось благодаря небольшой практике в этой технике.

У Фишера я успела окончить только одну работу – панно живописью эмалью. Работа была довольно большая и трудная и заняла все мои уроки...

В июле я намереваюсь переселиться в Париж, чтобы поучиться у французских эмальеров и оттого решаюсь просить Вас в учебный комитет, не найдете Вы возможность продолжить мою командировку, чтобы я могла основательно познакомиться с техникой cloisonne и plique a jour...» [7, л. 165-166].

М. Мошков от 27 декабря 1912 г. пишет из Парижа: «... здесь в мастерской я увидел применение эмалей, которые меня очень заинтересовали: и я думаю начать их изучать. т. е. пока делать пробы, как прозрачной так и опаковой...» [7, л. 623].

В следующем письме М. Мошков сообщает: «Я поступил в мастерскую Pinain, где пробыл 1 ½ недели работая, что не заставит делать. Между прочим познакомился с производством эмали как прозрачной и опаковой и ее современным исполнением» [7, л. 630].

Таким образом в ЦУТР им. А. Л. Штиглица как такового обучения технологии горячей эмали не было, внимание было направлено на обучение композиции, мастерству создания проектов, в основе выполнения которых знание истории развития декоративно-прикладного искусства, стилей, виртуозное владение рисунком и акварелью. Основы ремесла, в том числе и технологию эмалирования, студенты постигали во время зарубежной практики в частных мастерских и на производствах, тем самым узнавая секреты иностранных мастеров.

Подобный подход обучения студентов ЦУТР через систему заграничного пенсионерства значительно отличал его от Строгановского Училища в Москве, которое активнее устанавливало отношения с фабрикантами и промышленниками на территории России и большое внимание уделяло изучению, сохранению древнерусского искусства и развитию неорусского стиля в декоративно-прикладном искусстве.

Несмотря на названные недостатки в обучении, заключающиеся в недостаточном внимании к работе с материалом в самом училище, выпускники ЦУТР, отличались высоким уровнем профессионализма – умением составлять эскизы будущих изделий учитывающие все тонкости технологии – то есть были превосходными дизайнерами. Тот факт, что, на фирме К. Фаберже на рубеже XIX–XX вв. в качестве рисовальщиков, «художников-композиторов», миниатюристов работало большое количество «штигличан», прошедших зарубежные командировки (Н. Веселов, К. Терещенко, В. Калядин, Н. Шевердяев, М. Мусселиус, В. Зуев и др.) говорит о том, что их мастерство и опыт, полученный во время европейских стажировок, были привнесены в работу фирмы Фаберже. Они способствовали развитию Фирмы. Тем самым обеспечив ей эволюцию по пути создания новаторских произведений, отличающихся хорошим вкусом, мастерством исполнения, решением в западноевропейских, а не русских традициях. Это подтверждает то, что одной из отличительных особенностей фирмы Фаберже, ее Санкт-Петербургского отделения, был постоянно обновляющийся ассортимент изделий, обладающих современным для своего времени решением, высоким уровнем техничного исполнения, но при этом отличающихся приверженностью западноевропейским традициям, что проявлялось в строгости форм, сдержанности цветовой гаммы.

Следует отметить, что, многие из произведений фирмы Фаберже, хоть и являются предметами декоративно-прикладного искусства, настолько изящны, выразительны, что вряд ли

использовались по своему прямому назначению, являясь своеобразными «арт-объектами». То есть, мы можем утверждать, что благодаря высокому профессионализму «художников-композиторов» и мастеров фирмы Фаберже намечается тенденция к возникновению «предмета – объекта», так ярко проявившаяся в конце XX столетия в творчестве Ленинградских художников, обратившихся к искусству эмали.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что Петербург практически с момента основания стал центром развития станковой эмали, так как в нем получает развития станковая портретная миниатюра, начиная с 1711 г., наиболее ярко проявившаяся в творчестве Г. С. Мусикийского.

Введение изучения технологии эмали в программу подготовки профессиональных художников – миниатюристов в Академии Художеств в период наибольшей популярности станковой миниатюры (с 1779 по 1830 г.) с одной стороны, привело к появлению профессиональных художников-эмальеров, что в свою очередь раскрыло новые возможности эмали в области станковой миниатюры, обогатило ее художественный язык; способствовало утверждению Санкт-Петербурга как одного из ведущих эмальерных центров России. С другой стороны, показало, что такие качества как натурализм, предельная реалистичность, литературность губительны для технологии горячей эмали.

ЦУТР им А. Л. Штиглица, возникшее в 1876 г., в период острой нехватки профессиональных художников для художественной промышленности, в котором технологию эмали на практике изучали лишь во время заграничных стажировок, определило ее развитие с опорой на западноевропейские традиции в области декоративных искусств, а не изобразительных, с претензией на арт-объект.

Следовательно, проведенный анализ истории возникновения и влияния на развитие эмали первых профессиональных центров по обучению эмальерному искусству в Санкт-Петербурге показал:

1. Первые эмальерные центры по подготовке профессиональных художников-эмальеров были открыты в связи с потребностями (запросами) общества, производства, в периоды наивысшей популярности эмали.
2. Обучение профессиональных художников-эмальеров при художественных учебных заведениях, таких как Императорская Академия трех знатнейших художеств и Центральное училище технического рисования, в которых основное внимание уделялось формированию профессиональных художников виртуозно владеющих рисунком, живописью, композицией и широким кругозором, а не «ремесленников», определило ее развитие по пути освоения станковых форм стоящих на грани изобразительных и декоративных искусств.
3. Санкт-Петербург, с момента его основания, становится ведущим центром развития станковой эмали.

Список литературы:

1. Александрова Я. А. Станковая эмаль в России: истоки // Месмахеровские чтения – 2018: материалы междунар. науч.-практ. конф., 21-22 марта 2018 г.: сб. науч. ст. / ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица»; науч. ред. А. О. Котломанов. – СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2018. – С. 219-226.
2. Власова Г. А. Центральное училище технического рисования барона Штиглица. Страницы истории [Электронный ресурс] // Месмахеровские чтения – 2002: материалы междунар. науч.-практ. конф., 21-22 марта 2002 г.: сб. науч. ст. [СПб]. URL: http://www.stieglitzmuseum.ru/ru/a_vlasova.htm (дата обращения: 11. 11. 2019).
3. Кичеджи В. Н. Реформы художественного образования в России в конце XIX – начале XX века // Вестник СПбГУК. – 2016. – №4 (29). – С. 127-131.

4. Комелова Г. Н. Русская миниатюра на эмали XVIII – начало XIX века. – СПб.: Искусство-СПБ, 1995. – 336 с.
5. Молева Н. М., Белютин Э. М. Педагогическая система Академии художеств XVIII в. – М.: Искусство, 1956. – 540 с.
6. Общий учебный план и программы отдельных предметов училища // РГИА. Ф. 790. Оп. 1. Д. 16.
7. Переписка с заграничными пенсионерами // РГИА. Ф. 790. Оп. 1. Д. 112.
8. Скурлов В. В. Художники фирмы Фаберже – зарубежные пенсионеры Училища барона Штиглица. Практика на предприятиях фирмы Фаберже [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://skurlov.blogspot.com/2013/09/> (дата обращения: 9. 06. 2019)
9. Устав училища, положение о нем отчетные сведения за 1881/82 уч. г. и переписка по личному составу // РГИА. Ф. 790. Оп. 1. Д. 1.