

А. И. Дендерина

Основание мастерской монументальной живописи в Академии художеств

В статье рассматривается первый опыт создания в Высшем художественном училище при Академии художеств персональной учебной мастерской, целенаправленно занимающейся подготовкой мастеров монументальной живописи. Опираясь на малоизученные архивные материалы, автор анализирует предпосылки создания мастерской, проекты ее организации, монументальную направленность обучения, а также педагогические и творческие установки ее основателя и первого руководителя профессора В. В. Беляева.

Ключевые слова: мастерская монументальной живописи; Академия художеств; педагог Академии художеств В. В. Беляев

Дендерина Анна Ивановна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Доцент кафедры рисунка.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: denderina_anna@mail.ru

ORCID ID 0009-0004-8048-5948

Anna Denderina

Foundation of the Monumental Painting Studio at the Academy of Arts

The article considers the first experience of creating a personal training studio at the Higher Art School at the Academy of Arts, purposefully engaged in the training of masters of monumental painting. Based on little-studied archival materials, the author analyzes prerequisites for the creation of the studio, projects of its organization, monumental orientation of education, as well as the pedagogical and creative principles of its founder and first head, Professor V. Belyaev.

Keywords: studio of monumental painting; Academy of Arts; Professor of the Academy of Arts V. Belyaev

Denderina Anna

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Associate Professor of the Department of Drawing.

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: denderina_anna@mail.ru

ORCID ID 0009-0004-8048-5948

В настоящий момент в Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина работают две мастерские монументальной

живописи: одна под руководством А. К. Быстрова, другая, возглавляемая А. К. Крыловым, – мастерская церковно-исторической живописи, которая решает задачи обучения будущих художников стенописи православных храмов. Но так было не всегда.

На протяжении своей более чем вековой истории мастерская монументальной живописи претерпела вместе со старейшим художественным вузом России многочисленные преобразования. После революционных событий 1917 г., когда ломалась и перестраивалась вся страна, Высшее художественное училище живописи, скульптуры и архитектуры при Императорской академии художеств тоже не избежало серьезных потрясений. Учебное заведение подвергалось многократным переименованиям¹, существенно обновлялся состав профессоров и принцип отбора учащихся, вводились экспериментальные методики обучения, менялась структура вуза, а также формы и задачи подготовки студентов. Мастерская монументальной живописи трансформировалась то в монументальное отделение живописного факультета, то в самостоятельный факультет, одно время даже полностью вытеснив из образовательного процесса станковую живопись, а после и вовсе на несколько лет прекратила свое существование.

Без сомнения, подлинный расцвет монументальной мастерской пришелся на те годы, когда она почти полвека, вплоть до 2008 г., находилась под руководством замечательного русского художника Андрея Андреевича Мыльникова. И по сей день большинство преподавателей Санкт-Петербургской академии художеств являются его учениками и следуют заветам мастера, сформировавшего в свое время уникальные подходы к подготовке будущих монументалистов. Данный период учебной деятельности мастерской исследован достаточно полно, поскольку еще свежи воспоминания ее воспитанников разных поколений, сохранились архивные документы и аудиозаписи выступлений профессора А. А. Мыльникова, а методический фонд Академии содержит поистине огромный пласт студенческих работ.

В этой связи особый интерес представляет фундаментальный труд Н. Ф. Мусаевой «Подготовка мастеров монументальной

живописи в системе ленинградской художественной школы» [8], подробно рассматривающий процесс обучения в исторической перспективе, включая период реформ и экспериментов 1920-х гг., а также поворотный этап 1930–1940-х, когда советское искусство, в том числе монументальное, переводилось на социалистические рельсы. Однако момент зарождения мастерской монументальной живописи не был в должной мере включен в зону внимания исследователей. В результате даже ее выпускники порой не знают, кем и когда она была основана. Следовательно, данный вопрос необходимо рассмотреть подробнее.

В начале XX в. в российских художественных кругах разгорелась оживленная дискуссия о путях развития монументального искусства. На собрании Академии в 1903 г. был зачитан доклад И. Е. Репина «О мерах к поощрению монументальной живописи», а в 1904 г. обсуждалась записка ректора Л. Н. Бенуа «О мерах к развитию стенной живописи». Первоначально основная проблема виделась в отсутствии у художников специальных знаний в области технологии монументальной живописи. В связи с этим было предложено учредить небольшой курс в Высшем художественном училище при Императорской академии художеств о химических свойствах красок и грунтов, а также начать изучение существующих фресок и монументально-декоративной живописи вообще.

Только в 1909 г. мастерская техники декоративной и другой живописи была создана под руководством Дмитрия Иосифовича Киплика – крупного специалиста в области технологии художественных материалов. На тот момент он уже перевел труд Ж. Вибера «Живопись и ее средства», снабдив его не менее интересными добавлениями, а также опубликовал собственное исследование «Записки о технике живописи», которое в дальнейшем разовьется в настольную книгу каждого художника «Техника живописи».

В феврале 1910 г. Д. И. Киплик прочитал первую лекцию. Программа курса состояла из двух частей: теоретической и практической. «Теоретический раздел предполагал 12 лекций, 4 из которых посвящались техникам монументальной живописи: фреске, минеральной живописи Кейма, темпера, масляной живописи

на стене... В практических занятиях намечалось изучение тех же способов посредством упражнений как в специальных кессонах, так и на стене» [8, л. 38]. Эти занятия хотя и не являлись живописи обязательными, вызывали огромный интерес среди учащихся Академии. Так, например, их посещали будущие известные мастера, прославившиеся в том числе на поприще монументальной живописи: А. Е. Яковлев, В. И. Шухаев, А. Н. Самохвалов, К. С. Петров-Водкин и многие другие. Несмотря на то, что значительный акцент в преподавании был смещен именно на технические особенности стенописи, мастерскую техники декоративной и другой живописи нельзя назвать прообразом монументальной мастерской. И все же первый шаг был сделан – осознавалась необходимость ее создания.

Обсуждение проблемы отсутствия специальной подготовки художников-монументалистов было возобновлено Д. Н. Кардовским на собрании Императорской академии художеств в 1912 г. Выдающийся педагог считал, что изучения только средств и приемов стенописи совершенно недостаточно, важно развивать способности и умение учеников оперировать в своих композициях большими плоскостями, масштабами и образами.

Далее от выражения общих благих намерений необходимо было перейти к решению практических задач: определить основные принципы и разработать методы, на основе которых могло бы строиться такое обучение. Для этого требовался настоящий подвижник, с одной стороны, обладающий опытом монументалиста, с другой – готовый взвалить на свои плечи кропотливый труд по созданию конкретной учебной программы. И такой человек нашелся – Василий Васильевич Беляев (*ил. 1*) – известный мастер храмовой живописи.

Список монументальных работ художника огромен. Например, только для храма Воскресения Христова в Санкт-Петербурге (Спас на Крови) с 1887 по 1909 г. он создал 29 сюжетных и 24 единоличных изображения. Кроме того, Беляев расписал (совместно с А. П. Рябушкиным) домовую церковь при Императорской консерватории, создал эскизы для мозаик храма Святителя Алексия митрополита московского в Тайцах, написал иконы «Вселенские

святители» и «Русские святители» для собора Святой Троицы в Буннос-Айресе, принимал участие в убранстве Никольского Морского собора в Лиепае (Либаве). В 1900–1912 гг. он участвовал в росписи Александро-Невского собора в Варшаве (взорван в 1920-х гг.), призванного стать красивейшим православным храмом XX в. Поистине титанический труд!

В мае 1912 г. В. В. Беляев составляет развернутый проект «Мастерская монументальной живописи в Высшем художественном училище при Академии художеств». В Научном архиве РАХ хранится этот документ, написанный рукой самого Василия Васильевича. Судя по пометкам на титульном листе, данный текст обсуждался на собрании у И. Е. Репина в феврале 1913 г. в присутствии Н. П. Кондакова и Л. Н. Бенуа, от последнего в него были внесены существенные правки. Например, Беляев изначально подразумевал, что мастерская будет заниматься обучением как церковной, так и светской монументальной живописи в равных долях. Поправки, внесенные ректором Академии, свидетельствующие о настойчивом желании изменить название мастерской на «мастерская религиозной монументальной и декоративной живописи», что, на наш взгляд, во-первых, вносит лишнее многословие, во-вторых, смещает акцент на храмовую живопись, а стенопись гражданских сооружений низводит до уровня декоративной. Такой подход в дальнейшем приведет к противоречию концепции мастерской с новой атеистической реальностью. Кроме того, добрая половина тщательно продуманных Беляевым деталей образовательного процесса была по результатам обсуждения просто вычеркнута, что только обеднило текст.

Поэтому нам представляется особенно важным рассмотреть именно авторский вариант документа, без учета внесенных изменений. Мастерская монументальной живописи, по задумке Беляева, должна была встать в один ряд с уже существующими в Академии мастерскими исторической, пейзажной и батальной живописи. Он писал: «Нельзя будет не заметить, что как в самом искусстве, так и в жизни монументальная живопись охватывает не меньшую область, чем и эти роды живописи. И если совершенно естественно

и справедливо объединять изучающих тот или иной род живописи в специальной мастерской, то для изучения монументальной живописи это тем более необходимо, потому что как и ее содержание: мифологическое, историческое, церковно-каноническое, так и внешность, обуславливаемая специальными способами росписи с их разнообразными техническими приемами, и особая связь этой живописи с архитектурой – все вынуждает иметь соответствующие знания, и не только практические, но и теоретические» [3, л. 5].

Возможно вследствие того, что на момент написания своего первого проекта (а будут и другие) Василий Васильевич еще не стал преподавателем Академии художеств, он выстраивал учебную программу именно как практикующий монументалист. Например, Беляев считал необходимым разъяснять ученикам, каким образом следует правильно составлять смету на роспись, – жаль, что этому не обучают сейчас! Сама же мастерская должна иметь передвижной характер за счет периодических командировок студентов на практические работы в качестве помощников более опытных мастеров стенописи. Также он полагал возможным принимать внеклассные работы учеников, в том числе выполнение частных заказов, в зачет курса занятий. Всё это довольно нетривиальные предложения для художественного образования начала XX в. Легко себе представить, что подобные идеи могли вызвать существенные возражения в академическом сообществе. Однако в случае их реализации мы получили бы совершенно уникальную мастерскую.

Занятия для будущих монументалистов планировалось составить из двух разделов. В первом – техническом – лекции по технологии монументальной живописи с практическими работами в лаборатории. Отметим, что идея о необходимости организации лаборатории при монументальной мастерской также принадлежит Беляеву. Второй раздел обучения – художественный – предполагал создание композиций на заданную тему, проектов живописного убранства целого храма, разработку эскизов с картонами, исполнение фрагментов в натуральную величину. При мастерской должна находиться своя библиотека, состоящая из «справочных изданий, фотографий, моделей, оригинальных

рисунков и работ (жертвуемых или приобретаемых), а также из работ своих учеников, как то: рисунки, этюды, проекты росписей, расчеты смет, отчеты с мест производства работ, оригинальные записки по технологии живописных материалов... если эти работы будут удостоены зачисления в библиотеку» [3, л. 8].

В своей программе Беляев дает детальный разбор и обоснование учебных заданий, зачетов и экзаменов, а также определяет необходимый преподавательский состав мастерской. Из текста следует, что никаких занятий по живописи и рисунку проводить не предполагалось. Учащиеся, уже прошедшие базовую подготовку в натурном и этюдном классах, должны были осваивать только премудрости монументальной живописи как таковой. Обучение было рассчитано на два года, включая заключительную квалификационную работу, на которую отводилось шесть месяцев (с мая по октябрь).

В целом можно утверждать, что Беляев создал весьма подробный и вполне реализуемый план, так что даже современному человеку легко представить, как нужно организовать учебный процесс. Каким же оказался результат столь серьезного труда? Безусловный талант Беляева как специалиста высокого уровня был замечен, и 28 октября 1913 г. художника избрали академиком, а затем и штатным профессором Высшего художественного училища при Императорской академии художеств. Вопрос о создании мастерской монументальной живописи так и остался нерешенным, но сам Василий Васильевич эту идею не оставил.

Накопив определенный педагогический опыт, Беляев в 1916 г. пишет новый проект организации мастерской монументальной и религиозной живописи, озаглавленный «Религиозная живопись в высшей школе». В нем художник-практик уступает место художнику-теоретику. Василий Васильевич формулирует базовые положения подготовки художников-монументалистов, которые затем будут многократно процитированы, став каноническими.

Во-первых, он утверждает, что «монументальная живопись связана с архитектурой и идейно, и технически» [4, л. 3]. Во-вторых, главной дисциплиной при обучении будущих монументалистов

Беляев полагает композицию и в этой связи важным считает понимание масштаба: «Как в архитектуре всякая деталь целесообразна постольку, поскольку она имеет связь и отношение к целому, точно так же и в монументальной живописи не только всякая отдельная картина, но и единоличное изображение, орнаментальное клеймо или полоса должны быть непосредственно подчинены общей композиции» [4, л. 9]. В-третьих, он находит, что мозаика, роспись или витраж требуют специальных знаний, также отмечая, что «приемы художественной техники не свободны, они обуславливаются характером и свойствами того или иного материала» [4, л. 3].

Казалось бы, в чем здесь новизна? Все великие мастера прошлого прекрасно знали эти в общем-то прописные истины. Но если мы вспомним, насколько сложно было художникам конца XIX – начала XX в. (Васнецову, Нестерову, да и самому Беляеву) адаптировать свое творческое видение, свою индивидуальную станковую манеру живописи для стенописи, в частности в процессе написания оригиналов для мозаик храма Воскресения Христова, то мы поймем, насколько было важно заложить в основу обучения эти постулаты. Программный текст Беляева – по сути, манифест – можно рекомендовать к изучению всем, подвигающимся на почве подготовки будущих монументалистов. Ни один из выдвинутых им тезисов не утратил актуальности и по сей день, многие были претворены в жизнь его последователями, а некоторые только ожидают своего воплощения.

Критикуя дилетантизм и сложившийся на тот момент средний уровень подготовки художников, занимающихся росписью храмов, Беляев утверждал: «Мастерская монументальной и религиозной живописи должна прежде всего предоставить своим питомцам *свободу творчества* (курсив мой. – А. Д.) в разработке религиозных сюжетов. Раскрывая перед ними идейную и художественную сторону древнехристианского вообще и нашего древнерусского иконографического материала в частности; при этом указывая пользоваться им не в смысле рабского приближения к его оригинальной внешности, но углубляясь в сущность его идеалов, в задачи и трактовку композиции; в его художественные обобщения

в формах и линиях, в художественную суть его колорита и поэтической декоративности» [4, л. 8]. Эту мысль Беляева хотелось бы выделить особо. Как часто заказчик церковной стенописи не дает развернуться творческому потенциалу художника, вынуждая его идти проторенными тропами, чтобы получить произведение, выполненное по образцу: как у Васнецова, как в храме Христа Спасителя и т. п. В результате художник-монументалист оказывается неспособным генерировать новое в искусстве, с незначительными вариациями воспроизводя одно и то же.

Готовый проект создания специальной мастерской Василий Беляев отправил в комиссию по реформам в 1917 г., когда началась работа по реорганизации Академии художеств. А уже 27 марта того же года согласно постановлению Собрания Академии были созданы 10 комиссий, в том числе комиссия по монументальной и религиозной живописи, в которую вошли В. В. Беляев, Д. Н. Кардовский и Н. П. Кондаков. Судя по количеству предложений, внесенных Василием Васильевичем, художник отнесся к этой работе очень ответственно. 22 апреля 1917 г. комиссия пришла к заключению, что монументальная мастерская должна представлять из себя особый отдел как в художественно-учебном, так и в хозяйственном отношениях. Перфекционизм Беляева и его коллег вынуждал их раз за разом откладывать учреждение мастерской, внося бесконечные изменения в проект. Между тем времена уже решительно изменились – начинался атеистический период нашей истории, а неповоротливая академическая система все не оставляла попыток включить храмовую стенопись в учебную программу высшей школы. Постепенно новая власть начала осознавать пропагандистский потенциал монументального искусства, его способность воздействовать художественными средствами на большие массы людей, и отсутствие профессиональной подготовки монументалистов становилось актуальной проблемой, требовавшей незамедлительного решения.

Так или иначе, активная методическая деятельность профессора В. В. Беляева вкупе с его немалым творческим опытом сыграли свою роль. 26 октября 1917 г. Василий Васильевич был назначен

руководителем персональной мастерской Высшего художественного училища при Академии художеств. Скорее всего, именно эту дату следует считать днем рождения мастерской монументальной живописи, несмотря на то, что в эти годы она и не носила такое название. В поисках подтверждения данной гипотезы рассмотрим, чему же учил своих воспитанников профессор. Для этого достаточно ознакомиться с написанными его рукой пояснениями к темам для композиционных эскизов.

В ноябре 1917 г., то есть практически сразу после начала занятий, учащимся предлагалось исполнить на выбор эскиз картины или фрески на тему «Авраам и три странника». Мы видим, что, во-первых, Беляев постарался сделать переход от станковой композиции к монументальной достаточно плавным, давая студентам, не готовым к столь резким изменениям, возможность какое-то время оставаться в русле привычных задач. Во-вторых, он по-прежнему не отказался от идеи сделать основной акцент в обучении именно на религиозной стенописи. В-третьих, студентам указывалась форма фрески – тимпан. Каждый, кто учился в монументальной мастерской Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (ныне Санкт-Петербургская академия художеств), сразу же вспомнит, что композиция в форму тимпана всегда была первым заданием в мастерской. По-видимому, началу этой традиции мы также обязаны Василию Васильевичу.

В декабре 1917 г. профессор выбирает для своих учеников тему «Суд Париса» для эскиза в двух вариантах: фриз и плафон. Поразительно! За стенами Академии бушует пожар революции, страна сотрясается в горниле Гражданской войны, а в мастерской В. В. Беляева царит Античность и будущих монументалистов все также обучают на классических образцах.

Изучая рукописи Василия Васильевича, все время удивляешься, с какой скрупулезностью, не упуская ни одной мелочи, он разбирает учебный материал для студентов: пишет о связи тона композиции с цветом в архитектуре, рассуждает о перспективе именно в том аспекте, в котором она необходима монументалисту. Более того, он подкрепляет свои теоретические размышления рисунками

на полях своих записей. «В исполнении основной принцип – строгая последовательность, – наставляет учеников профессор, – вещь должна быть разработана и подготовлена до деталей, никаких недомолвок; ничего недоделанного не должно быть, самые приемы в работе должны быть целесообразны и обдуманы заранее, потому что монументальная техника исполнения на стене есть работа исключительно систематическая» [1, л. 10]. Такой подход к делу многое говорит и о характере самого педагога.

В январе 1918 г. воспитанники мастерской Беляева получают новое задание – декоративный фриз для театрального фойе – религиозные сюжеты отныне сменились светскими, идейно выверенными. В феврале 1919 г. старшая группа мастерской работает над фреской на тему «Труд», а младшая – над композицией «Фигура, расписывающая вазу». Все это типичные темы по монументальной композиции, которые вполне могли бы получить и современные студенты.

В 1918 г. в связи с упразднением Академии художеств весь профессорско-преподавательский состав был уволен, отменены учебные планы и вступительные экзамены. Были объявлены выборы профессоров – руководителей мастерских. Студенты просто записывались к тому педагогу, у которого хотели учиться. Научный архив РАХ сохранил подробный отчет об изменении количества желающих попасть к тому или иному педагогу. Данные менялись чуть ли не ежедневно. В частности, на 16 сентября 1918 г. у Беляева числилось 29 учеников, у Петрова-Водкина – 40, у Шухаева – 52, у Кардовского – 83, у Альтмана – никого, а также три человека пожелали учиться без руководителя [2]. Приходится признать, что мастерская профессора Беляева не числилась среди особенно популярных.

Это был период экспериментов, время подрыва прежних авторитетов, и педагоги старой школы казались отставшими от жизни. В моду вошли художники авангардистского толка, с безграничной самоуверенностью выдававшие свою индивидуальную манеру за новаторский подход в обучении. Однако многим студентам это импонировало. Вот что пишет в своих воспоминаниях

А. П. Голубкина, правда, учившаяся у Беляева несколько позже, в 1920-х гг.: «На III курсе наша живописная мастерская была прикреплена к Василию Васильевичу Беляеву, хорошему и опытному руководителю, и все мы как бы воспряли духом. К сожалению, у В. В. Беляева не все отвечало духу времени. Он руководил нами по старинке. А жизнь шла вперед» [5, л. 6–7]. Более объективную оценку педагогической деятельности Василия Васильевича можно было бы произвести, анализируя монументальные композиции, выполненные под его руководством. К сожалению, сохранилось ничтожно мало учебных работ данного периода, а те, что дошли до нашего времени, представляют другие мастерские. Поэтому приходится довольствоваться сведениями очевидцев, отнюдь не лишенных субъективности. Но во все времена были люди, которые пришли в Академию за серьезной школой мастерства. Благодаря прекрасному образованию, жертвенности и чувству долга, Беляев строил новую, советскую – так уж получилось – систему художественного образования, стараясь сохранить и умножить все лучшее, что было в старой Академии, скорректировать ее недостатки, заполнить пробелы.

Так кем же был этот человек – «отец-основатель» мастерской монументальной живописи? В. В. Беляев в первую очередь известен как мастер религиозной монументальной живописи – это было поистине его призвание. Но, будучи художником широкого диапазона, он создавал и станковые произведения. Его картины «С ночной молитвы», «Жажда знаний», «Христос-отрок в Назарете» экспонировались на выставках Академии художеств, правда, большой известности ему не принесли. В Русском музее хранятся четыре работы мастера. Две из них – небольшие этюдные портреты А. П. Рябушкина, переданные в музей самим автором в 1920 г.

Следует добавить, что Василий Васильевич был прекрасно образованным человеком, без преувеличения, энциклопедических знаний. «Достаточно скупые архивные сведения заставляют предположить, что творческие и педагогические успехи Беляева были неслучайны и основывались не только на природном даровании и трудолюбии, но и общекультурном высоком, а по сегодняшним

меркам, просто высочайшем уровне, – пишет Н. С. Кутейникова. – Его специальные записные книжки по вопросам библиографии вобрали в себя литературу на русском и французском языках и свидетельствуют не только о его знакомстве с историей религий в целом и христианства в частности (Барсов, Кондаков, Преображенский, Забелин), но и трудами по искусству эллинизма, Возрождения, бытом русского народа XV–XVIII вв. и т. д. В Академии художеств сохранился также сделанный им самим перевод книги Бухера „Исторический очерк мозаичного искусства“ и им же составленный конспект по истории мозаик Греции, Рима, Персии, Равенны с соответствующими зарисовками, прорисовками, которые говорят о доскональном изучении и знании этого материала, истории его применения» [7, с. 88]. Помимо этого, Беляев являлся автором множества научных статей, неоднократно выступал с докладами (Международный конгресс в Вене, Всероссийский съезд зодчих в Петербурге и т. д.).

Как великолепный знаток мозаичного искусства, с 1917 по 1926 г. Беляев руководил мозаичной мастерской. С 1922 по 1926 г. он являлся деканом живописного факультета, а с 1925 г. и до самой кончины – проректором по учебной части Академии художеств. Находясь на высоких постах, Василий Васильевич скорее тяготился властью, не начальствовал, а заботился о студентах, называя себя их «дядькой», воспринимая свою административную деятельность как крест.

В 1920 г. в стране началась реформа высшей школы, и Василий Васильевич не остался в стороне от этого процесса. Он пробует организовать в здании мозаичного отделения Институт монументальной живописи – по сути, создает очередной расширенный проект монументальной мастерской с поправкой на новые социалистические реалии. Газета «Жизнь искусства» написала об этом как о свершившемся факте: «Цель института – 1) изучение и развитие монументальной живописи; 2) исполнение художественных государственных заданий в плане декоративных убранств грандиозного характера, – под ответственным руководством специалистов профессоров; 3) ознакомление широких народных масс

с образцами художественных изображений воспитательного значения – в рамках монументальных постановок и 4) подготовка кадра опытных инструкторов-специалистов-техников в области исполнения всевозможных монументальных живописных работ» [6, с. 1]. Беляев настолько был увлечен этой идеей, поверив в возможность ее воплощения, что составил подробную смету, а также нарисовал план переустройства помещений мозаичной мастерской под нужды учебного процесса. На самом же деле и этот проект не был реализован.

С августа 1920 г. Беляев становится заведующим вновь образованного отделения монументальной живописи. В 1921 г. появляются первые учебные планы, и Беляев активно включается и в эту методическую работу. Начинается новый этап в процессе формирования будущих мастеров стенописи. И все же самый первый опыт создания персональной мастерской, в которой студентов обучали монументальной композиции, никак нельзя признать бесполезным. Данная мастерская явилась прообразом сразу двух современных направлений подготовки в Санкт-Петербургской академии художеств – церковной и гражданской монументальной живописи.

Василий Васильевич Беляев внес значительный вклад в отечественную художественную педагогику, но незаслуженно забыт потомками. В своих научных статьях, записках и проектах он высказал ряд принципиальных положений, которые с высоты сегодняшнего дня, возможно, покажутся нам очевидными, однако для того времени они явились по-настоящему новаторскими. Он мечтал создать по-академически фундаментальную специализированную мастерскую, принципиально отличающуюся как от станковых мастерских Академии художеств, так и от уже существующих в других учебных заведениях мастерских иконописи и альфрейной декоративной настенной росписи. В этом Беляеву не на что было опереться, кроме своего личного опыта, поэтому только осознав проблему как художник-монументалист, он смог четко сформулировать принципы обучения как педагог.

В заключение приведем слова самого Василия Васильевича, написанные им в мае 1917 г., но не потерявшие актуальности и по

сей день: «Высшая школа должна выпускать таких мастеров, на которых она может вполне положиться и которые, со своей стороны, всегда могли бы поддержать и саму высшую школу. В настоящее время, когда кругом такое море дилетантизма в искусстве, поднять высшую школу особенно необходимо» [4, л. 50]. Пусть эти заветы великого человека станут напутствием нам, современному поколению художников и педагогов.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ В рассматриваемый нами период вуз официально четыре раза менял название. Однако в неформальном общении и даже во внутривузовских документах данного периода по-прежнему фигурирует название «Академия художеств», поэтому во избежание путаницы в данной статье употребляется именно это наименование.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. НА РАХ (Научный архив Российской академии художеств). Ф. 7. Оп. 1. Ед. хр. 13. Темы для эскизов по живописи, составленные профессором В. В. Беляевым. 17 л.
2. НА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Ед. хр. 33. Дело канцелярии Императорской Академии художеств об избрании и утверждении лиц на должность профессоров руководителей и преподавателей С.Х.У.М. 1918–1919. 119 л.
3. НА РАХ. Ф. 14. Оп. 1. Ед. хр. 25. Беляев В. В. Мастерская монументальной живописи в Высшем художественном училище при Академии художеств. Проект. 31 л.
4. НА РАХ. Ф. 14. Оп. 1. Ед. хр. 33. Беляев В. В. Религиозная живопись в высшей школе. 40 л.
5. НА РАХ. Ф. 19. Оп. 1. Ед. хр. 13. Воспоминания художницы А. П. Голубкиной и переписка по этому вопросу с В. С. Гингером. 60 л.
6. Институт монументальной живописи // Жизнь искусства. Петроград : Петрогубполитпросвет. 1920. № 595. 29 октября. С. 1.
7. Кутейникова Н. С. В. В. Беляев – художник и педагог // Н. С. Кутейникова. Мозаика. К истории художественной жизни России 2-й пол. XIX – нач. XX вв. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 1997. С. 85–96.
8. Мусаева Н. Ф. Подготовка мастеров монументальной живописи в системе ленинградской художественной школы Академии художеств (вт. пол. XIX в. – нач. 80-х гг. XX в.) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Ин-т им. И. Е. Репина. Л., 1984. 218 л.



И. В. В. Беляев (1867–1928). Фотография начала XX века